

Psihološki moment melankolije kao odraz kreativnosti u izradi modne kolekcije

Buzov, Nevenka

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:914207>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

**PSIHOLOŠKI MOMENT MELANKOLIJE KAO ODRAZ KREATIVNOSTI
U IZRADI MODNE KOLEKCIJE**

Nevenka Buzov

Zagreb, rujan 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD

PSIHOLOŠKI MOMENT MELANKOLIJE KAO ODRAZ KREATIVNOSTI
U IZRADI MODNE KOLEKCIJE

ak. slik. Paulina Jazvić

Nevenka Buzov 9712/TMD-MD

Zagreb, rujan, 2017.

UNIVERSITY OF ZAGREB

FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY

Department of textile and clothing design

GRADUATE THESIS

**PSYCHOLOGICAL MOMENT OF MELANCHOLY AS A REFLECTION
OF CREATIVITY IN DEVELOPING FASHION COLLECTION**

doc. art. Paulina Jazvić

Nevenka Buzov 9712/TMD-MD

Zagreb, september, 2017

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj stranica: 62

Broj slika: 9

Broj literaturnih izvora: 17

Broj likovnih ostvarenja: 5

Članovi povjerenstva:

doc. art. Paulina Jazvić

doc. dr. sc. Žarko Paić

doc. dr. sc. Slavenka Petrak

izv. prof. Andrea Pavetić

Datum predaje rada: 29. 09. 2017.

SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada odnosi se na oblikovanje modne kolekcije eksperimentalnim pristupom tijelu i objektu te njihovoj fuziji koja briše granice između živog i neživog te prisutnosti i odsutnosti subjekta. Psihološki aspekt melankolije kroz povijest obrazlaže se motivima koji su obilježili fizički izgled melankolika i njegovu ulogu u povijesti umjetnosti. Temeljni pristup izradi kolekcije počiva na utjelovljenju melankolika, depersonalizacijom u formi maske i oklopa, koji istovremeno štite tijelo, izdvajaju ga iz prostora te čine njegovo stanište i sklonište. Na taj način, vrše simbiozu s novonastalim tijelom i dovode ga do mutiranja. Pomicanjem granica tijela i njegovom metamorfozom, cilj je uprizoriti fluidne identitete, bešavnim pristupom realizaciji objekata kolekcije.

Ključne riječi: eksperiment, melankolija, maska, oklop, metamorfoza

ABSTRACT

The topic of this diploma thesis is related to the process of designing a fashion collection that implies experimental approach to a body and an object and to their fusion by means of which the boundaries between the living and the inanimate, as well as between the presence and absence are wiped. The psychological aspect of melancholy has been explained through the history by motifs that have marked physical appearance of a melancholic and its role in the history of art. The basic approach to the collection design is based on the embodiment of a melancholic by means of depersonalization in the form of mask and armature that protect the body, separate it from the environment and constitute its habitat and shelter, all at the same time. In this way, they create a symbiosis with the newly formed body and cause its mutation. The movement of body's boundaries and its metamorphosis aim to stage fluid identities by seamless approach to the implementation of collection objects.

Key words: experiment, melancholy, mask, armature, metamorphosis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. TEORIJSKI DIO.....	2
2.1. Pojam melankolije i njegov povijesni razvitak.....	2
2.2. Bakrorez <i>Melencolia I</i>	6
2.2.1. Ilustracija melankolije.....	9
2.3. Nestanak lica u umjetnosti.....	11
2.4. Pojam maske	15
2.5. Pojam identiteta.....	20
3. KONCEPT I LIKOVNA ANALIZA MODNE KOLEKCIJE <i>MELANCHOLIA</i>.....	27
3.1. Koncept modne kolekcije <i>Melancholia</i>	27
3.2. Likovna analiza modne kolekcije <i>Melancholia</i>	27
4. ZAKLJUČAK.....	59
5. LITERATURA.....	60
5.1. Izvori.....	61

1. UVOD

Modna kolekcija *Melancholia* nastala je kao produkt istraživanja psihološkog stanja melankolije kao jednog od karaktera koji uz sangvinični, kolerični i flegmatični tip čini sustav četiriju humora odnosno tjelesnih tekućina. Uz povijesni razvitak melankolije i njezin utjecaj na povijest umjetnosti i stvaralaštvo, navode se likovni primjeri melankolika kao središnjeg motiva umjetničkih djela.

Prevodeći ga u suvremeni jezik i modni izričaj, korištene su spone moderniteta i autori koji su ljudskom liku pristupali negiranjem lica, sugerirajući masku i potpunu dehumanizaciju subjekta brisanjem njegovih fizionomijskih obilježja. Ljudsko lice nazire se u fragmentima, kao i naznake tijela koje poprimaju formu krojačkih lutaka.

Eksperimentalnim dijelom istražuju se mogućnosti forme i materijala koji nude slobodu preobrazbe i istovremenu sputanost mobilnosti samog subjekta. Ogrući melankolika plaštem nevidljivosti, odnosno kamuflirajući ga objektima koji mu služe kao skrovište i odmak od svijeta u kojem obitava, nastaju odjevni oblici namijenjeni oklopljavanju i metamorfozi lika.

2. TEORIJSKI DIO

2.1. Pojam melankolije i njegov povijesni razvitak

U modernome jeziku riječ "melankolija" (grčki: mélas - crn, cholē - žuč) može značiti mentalno oboljenje za koje su uglavnom karakteristični napadi tjeskobe i straha te duboka depresija i umor - premda se u novije vrijeme taj medicinski koncept već uvelike raspao. Ta riječ može značiti i jedan tip karaktera - u načelu pridružen nekom tipu tjelesne konstitucije - a koji zajedno sa sangviničnim, koleričnim i flegmatičnim tipom sačinjava sustav "četiriju humora" tj. tjelesnih tekućina, odnosno sustav "četiriju kompleksija". Melankolija može značiti i neko privremeno stanje uma, katkad bolno i depresivno, katkad tek zamišljeno i nostalgичno. U tom slučaju to je čisto subjektivno raspoloženje koje se može prenijeti na objektivni svijet, pa će se tako onda legitimno govoriti o "melankoliji sutona" ili "melankoliji jeseni" ili čak, kao Shakespeareov princ Hal, o "melankoliji močvarnog rukavca". (Klibansky, Panofsky, Saxl; 2009: 3)

U povijesti riječi "melankolija" postoji jedna razvojna linija koja je tu riječ učinila sinonimom za "bezrazložnu tugu". Melankolija je vremenom počela značiti neko privremeno stanje misli, neki osjećaj depresije neovisan o bilo kojim patološkim ili fiziološkim okolnostima, osjećaj koji je Burton nazvao "prolaznom melankoličnom dispozicijom", kao suprotnost "melankoličnom habitusu", odnosno "bolesti melankolije".

Riječ melankolija prvi put susrećemo u djelu *Corpus hippocraticum*, u spisima koji su nastali u posljednjoj trećini 5. st. p.n.e. U ovom spisu, čija je tema utjecaj klimatskih faktora na zdravlje i bolest čovjeka, u 10. poglavlju napisano je: "Kada pro hladno ljeto koje je bilo u znaku sjevernog vjetrova zamjenjuje suha jesen koja je isto tako stajala u znaku sjevernog vjetrova, to je korisno za sluzne tipove (toisi men flegmatiesi) i vlažne prirode (tois higrois tas fiseis), ali vrlo štetno za žučne tipove (tois holodesin) jer ovi postaju isušeni, nastaju suha zapaljenja oka, žestoka i mučna groznica, neki čak postaju melankolični (melagholiai). Crnu žuč dugo se smatralo škodljivom degeneracijom žute žuči ili, alternativno, krvi. Ona je pokazivala dobro poznatu i karakterističnu sliku nezdravosti, "humor melancholicus", a ponajviše je bio obilježen simptomima straha, mizantropije i depresije, sve do ludila. Kasnije će melankolija biti definirana kao tjelesno oboljenje s mentalnim posljedicama, s "pomućenjem razuma" fizičkog podrijetla, što je olakšalo proces odvajanja melankoličnog temperamenta od melankoličnog oboljenja. Dvoznačnost psiholoških simptoma zamagljuje graničnu crtu između bolesti i normalnosti te se može zaključiti kako melankolična psihosomatska konstitucija nije nužno i bolesna. Time se cijela koncepcija melankolije pomiče u područje psihologije i fiziognomije, a učenje o "četiri humora" u teoriju karaktera i mentalnih tipova. Aristotel u svojem spisu *Problemata physica* kao pretpostavku i osnovu

rasprave uzima stav da su izuzetni ljudi u oblasti filozofije, politike, pjesništva i umjetnosti – melankolici. Aristotel opisuje proturječne osobine osobe zahvaćene preobilnošću crne žuči, a koje umnogome podsjećaju na osobine koje se naprosto pripisuju osjećaju praznine, spleena. Onaj koji pati od spleena, iako je obično osjećajan, po svojoj prirodi je često hladan, bezosjećajan i nemaran, zastrašen posljedica intoksikacije kojoj je sklon, trpi nemir koji svakodnevica sobom donosi. Prema Aristotelu kod takvih crna žuč ne proizvodi nikakve promjene njihovog duhovnog ustrojstva, već jednostavno uzrokuje melankoličnu bolest. Ponekad žalost, koju netko doživljava, biva jednako neodređena i besplodna koliko i nejasna nostalgija. Često, ipak, crna žuč može biti mnogo opasnija. U svom najkoncentriranijem obliku ona može dovesti do poticanja krajnjih oblika nasilja prema sebi ili drugima. Aristotel navodi primjer melankoličnog Herakla, koji je u nastupu bijesa pobio svoju i Medejinu djecu, a koji kasnije oplakuje svoje rane prije nego što će se žrtvovati. Besmislena tjelesna muka i užasni bol kao reakcija na prazninu postaju glavna tema u elizabetanskom kazalištu i veoma eksploatirani motiv u periodu romantizma, kao i u književnosti 20. stoljeća. Beckettove skitnice rođaci su Lisandra iz Sparte, koga Aristotel navodi kao primjer melankolika koji je uništio sebe. Okrutnost, usmjerena prema sebi ili prema drugima, jedna je od manifestacija ludosti koju može prouzrokovati melankolija. Takvo ludilo može se izbjeći, kao u slučaju Belerofona, kojega Aristotel također navodi kao ilustraciju, a koji je bježao od ljudi i tražio najveću usamljenost, za kojom će čeznuti Moliérov Mizantrop i Chateaubriandov René nadajući se da će je naći u Americi. Možda najvažniji vid crne žuči o kojem se raspravlja u spisu *Problemata* jeste onaj povezan sa stvaralačkim procesom. Bolest može imati dijametralno suprotne konzekvence. S jedne strane spleen može dovesti do umjetničke sterilnosti, od koje će patiti Mallarmé i njegovi suvremenici. S druge strane, ona može biti "sveta bolest", koja je inspirirala Empedokla, Platona i Sokrata, a koja proroke može dovesti do otkrivenja.

Povezanost između Saturna i melankolije javlja se u djelima arapskih pisaca iz 9. stoljeća. U kasnom srednjem vijeku to je već bila neprijeporna činjenica, da je melankolija, bila ona patološka ili prirodna, u nekom posebnom odnosu sa Saturnom, kojega se okrivljavalo za melankolikov nesretan karakter i sudbinu. Astrolozi planetima pridaju kvalitete koje se podudaraju s temperamentima, a pripisuje im se i utjecaj na fizičko, na emocije i na karakter. Narav i sudbina čovjeka rođenog pod Saturnom postala je osnovom za kobno, za sklonost prema depresiji, usamljenosti i vizijama, za usamljениčki život i vidovnjaka. Prema riječima Ficina, Saturn rijetko kada označava obične karaktere i sudbine, već ponajprije ljude izdvojene od ostalih, božanske ili bestijalne, blistave ili bačene na koljena najdubljom tugom.

Razvojna linija riječi melankolija kroz povijest dovela je do toga da je postala sinonim za "bezrazložnu tugu". Sve više je počela značiti neko privremeno stanje misli, neki osjećaj

depresije neovisan o bilo kojim patološkim ili fiziološkim okolnostima, neke vrste prolazne melankolične dispozicije.

Atribut "melankoličan" sada se može prenositi s osobe na objekt koji je potaknuo takvo raspoloženje, može se govoriti o melankoličnim prostorima, melankoličnom svjetlu, melankoličnim notama ili melankoličnim krajolicima. Takav pogled na melankoliju prije svega se razvija u tipu literature (u lirici, narativnoj poeziji i proznim romansama) koji opaža i predstavlja čovjekov senzibilitet kao nešto što ima vrijednost po sebi. Pjesnička koncepcija melankoliju ne zamišlja kao bolest niti kao habitualnu dispoziciju već kao privremeno mentalno raspoloženje. Tako shvaćena melankolija pojavljuje se u poeziji 15. stoljeća i kao govorni izraz i kao aktivna osoba, "Dame Mérencolye", koja govori te koja čak može biti i portretirana. Javlja se već u Boccaccia, osobito u njegovu *Ninfale Fiesolano*, u djelu *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* Alaina Chartiera, u poeziji Charlesa d'Orléansa, u Miltonovim poemama. Tu se već pojavljuje specifično "poetsko" melankolično raspoloženje moderne: dvosjekli osjećaj koji neprestano pruža hranu samome sebi, u kojemu duša uživa u svojoj usamljenosti, no u tom zadovoljstvu biva iznova još svjesnija svoje samoće. Miltonovi termini "radost u žalosti", "žalobita radost" ili "tužna raskoš", moderno su melankolično raspoloženje koje je u svojoj biti pojačana svijest o sebi, budući da je ego taj oko kojega se okreću sfere radosti i žalosti.

Glazba, koja se koristila u liječenju melankolije, sada i nadalje, postaje podvrgnuta subjektivnim emocijama. Fuzija likova "melankolije" i "tuge" tijekom 15. stoljeća dovela je do modifikacije pojma melankolije, u smislu pridavanja melankoliji neke subjektivne neodređenosti, a djelovala je i na pojam žalosti, dajući mu konotacije duboke zamišljenosti i kvazipatološke profinjenosti. Tugovanje je postalo afektivno stanje duše koje se očitovalo u povlačenju od svijeta i skoro bolesnom stanju sjete, bliskoj melankoliji. Sve one ideje koje su izvorno bile povezane s melankolijom i Saturnom – nesretna ljubav, bolest i smrt – bile su pridodane toj mješavini, jednoj posebnoj vrsti emocije, tragičnoj kroz neku povišenu svijest čovjeka o samome sebi i smrti. Ta nova melankolija mogla se sada didaktički secirati ili prelići u lirsku poeziju i glazbu, mogla se uzdići do najuzvišenijih odricanja od svijeta ili se raspršiti u pukoj sentimentalnosti.

Pretpostavka o genijalnoj prirodi melankolije, o umjetniku koji pati, utjecala je na pisce renesanse. Ficino u djelu *Libri de vita triplici* te Melanchthon u *De anima* komentiraju Aristotelov ogleđ. Marsilio Ficino poistovjećuje Aristotelov pojam melankolije s platoničkim konceptom mahnitosti. Po njemu mislioci koji se upuštaju u najdublje spekulacije i kontemplacije pate ponajviše od melankolije. Melankolija postaje prirodni uvjet genija. Rađanje nove humanističke svjesnosti odvijalo se u atmosferi intelektualnog proturječja,

između krajnjeg samopotvrđivanja i sumnje u sebe, između arogancije i očaja. Samoprepoznavanje modernog genija odvijalo se pod znakom Saturna i melankolije, pod znakom polarnosti neoplatoničke ideje Saturna i aristotelovske doktrine o melankoliji. Prema Ficinovom naučavanju, visoko talentirani melankolik, koji je patio pod Saturnom utoliko što je ovaj mučio tijelo i niže sposobnosti tugom, strahom i depresijom, mogao se spasiti već time što bi se namjerno i voljno okrenuo i prionuo uz onu djelatnost koja je osobita domena Saturna, kreativnoj kontemplaciji.

Ficino se u jednoj od svojih posljednjih knjiga, *Knjizi života* (1498.), znamenitoj raspravi o povezanosti melankolije i meditacije, suprotstavio prevladavajućem negativnom stajalištu o melankoliji. Tvrdio je kako tuga može poslužiti kao katalizator posebne vrste genijalnosti, genijalnosti za istraživanje tamnih granica među suprotnostima. (Wilson, 2008: 62)

Pod pritiscima religijskih konflikata u drugoj polovini 16. stoljeća, crte melankolije bile su ne samo ugravirane duboko u lice poezije, već su i stvarno određivale fizionomiju ljudi, kako to možemo vidjeti na manirističkim portretima iz tog vremena. U tom prijelaznom razdoblju, silina emotivnog pritiska činila je melankoliju nemilosrdnom zbiljom pred kojom su ljudi strepili i koju su pokušali odagnati tisućama protulijekova i utješnih traktata. Tek je u periodu baroka bilo moguće preoblikovati melankoliju u idealno stanje u kojemu se inherentno može i uživati, pa makar i bolno, u jedno stanje koje je putem stalnog obnavljanja napetosti između depresije i egzaltacije, između nesretnosti i izdvojenosti, između straha od smrti i porasle svijesti o životu, moglo unijeti novu vitalnost u dramu, poeziju i umjetnost. Javlja se specifično moderni tip svjesno njegovanog humora, koja stoji u očitom korelaciji s melankolijom. I melankolik i humorist, često oboje u istoj osobi, hrane se metafizičkom kontradikcijom između konačnog i beskonačnog, vremena i vječnosti, a zajednička karakteristika im je postići u isti mah zadovoljstvo i tugu iz svijesti o toj kontradikciji.

Ode melankoliji, elegije i pjesnička glorifikacija melankoličnih užitaka bile su u neprestanom porastu. Početkom 19. stoljeća javlja se romantična melankolija. Izniknula je iz čudnog dualizma jedne tradicije na umoru spontanog i intenzivnog osobnog izričaja duboke individualne tuge. Bila je to bezgraničnost u smislu nečega neizmjernoga i neodredivoga, i upravo stoga nije se zadovoljavala uživanjem u kontemplaciji i udublivanjem u sebe, već je tražila čvrstinu izravnog razumijevanja i egzaktnost jednog preciznog jezika sa svrhom da shvati sebe.

2.2. Bakrorez *Melencolia I*:

Sve što nam je Dürer rekao o svom bakrorezu, jedan je zapis na skici "putta", koji objašnjava značenje novčarke i svežnja ključeva koji vise s pojasa Melankolije: "Ključ označava moć, a novčarka bogatstvo." Ova rečenica, koliko god kratka, važna je zato što uspostavlja određenu točku za nešto što u svakom slučaju može biti opravdana sumnja: naime, da je Dürerov bakrorez na neki način bio povezan s astrološkom i humoralnom tradicijom srednjega vijeka. Ona u isti mah otkriva dvije bitne crte tradicionalnog karaktera koje su, za Dürera i njegove suvremenike, bile tipične kako za melankolika tako i za saturnovskog čovjeka.

Među srednjovjekovnim opisima melankolika nije bilo ni jednoga u kojemu se melankolik ne bi pojavljivao kao gramzivac i tvrdica, te stoga, implicitno, kao bogat: prema Nikoli Kuzanskome, melankolikova sposobnost da postigne "veliko bogatstvo" čak i nečasnim sredstvima bila je zapravo simptom "avaritiosa melancholia", "gramzive melankolije". Ako je, u tim opisima melankolika, "moć" - prirodno udružena s imetkom, a ovdje simbolizirana ključevima koje uzimamo kako bismo otvorili kovčeg s blagom - bila tek puki privjesak "bogatstvu", obje karakteristike bile su uočljivo sjedinjene u tradicionalnim opisima Saturna i njegove djece.

Melencolia I je prije svega imaginativna Melankolija, čije se sve misli i aktivnosti događaju unutar područja prostornosti i vidljivosti, od čiste refleksije o geometriji do aktivnosti u malim obrtima te ako igdje, onda tu imamo utisak jednoga bića kojemu dodijeljeno područje izgleda nesnosno restriktivno – jednoga bića čije su misli „dosegnule svoju granicu“.

Ideja koja stoji u pozadini Dürerova bakroreza, definirana u terminima povijesti tipova, mogla bi biti ideja Geometrije koja se prepušta melankoliji, ili ideja Melankolije ponešto sklone geometriji. No, piktoralno sjedinjenje tih figura, jedne koja utjelovljuje alegorizirani ideal određene kreativne mentalne sposobnosti, i druge kao zastrašujuće slike jednog destruktivnog stanja uma, znači kudikamo više od puke fuzije dvaju tipova: to sjedinjenje, zapravo, uspostavlja kompletno novo značenje te, kad je riječ o dvije polazne točke, ono daje gotovo dvostruku inverziju značenja. Kada je Dürer spojio portret „ars geometrica“ s portretom „homo melancholicus“ – čin jednak stapanju dvaju različitih svjetova misli i osjećaja – obdario je taj prvi portret dušom, a drugi umom. Bio je dovoljno smion da bezvremensko znanje i metodu jednog plemenitog umijeća spusti dolje, u sferu ljudskih težnji i pogrešaka, i dovoljno smion da uzdigne animalnu otežalost jednog „tužnog, zemljanog“ temperamenta na visinu borbe s intelektualnim problemima. Ako je Dürer prvi koji je podigao alegorijsku figuru Melankolije na razinu simbola, ta promjena pojavljuje se sada kao sredstvo – a možda i rezultat – promjene u značenju: zamisao „Melencolia“ u čijoj je naravi

2.2.1. Ilustracija melankolije

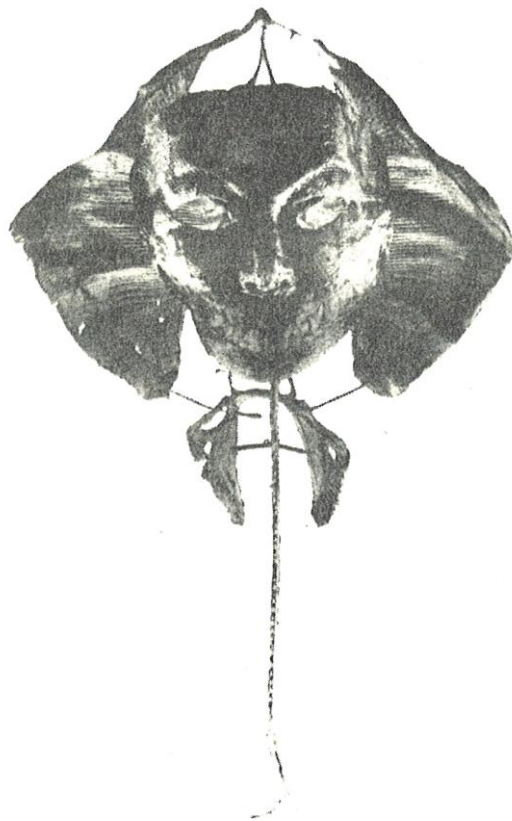
Dürerovi preliminarni nacrti za taj bakrorez, pokazuju kako motiv prignute glave ne duguje svoje podrijetlo jednostavnom promatranju melankolikova tjelesnog držanja, već on izranja iz jedne likovne tradicije koja u ovom slučaju datira tisuće godina unazad. To je motiv lica koje počiva oslonjeno na ruku. Prvotno značenje ove prastare geste koja se pojavljuje čak i na reljefima oplakivanja na egipatskim sarkofazima, jest tuga, no ona može još značiti i umor ili kreativnu misao. Nije, dakle, nikakvo čudo da će ova gesta izroniti u umjetnikovom umu kad je bilo u pitanju kako prikazati konfiguraciju koja kombinira, u gotovo jedinstvenom stilu, trijadu tuge, umora i meditacije, a to znači, kad prikazuje Saturna i melankoliju pod njegovom dominacijom. Zapravo, zakrivena glava klasičnoga Kronosa počiva tužno i zamišljeno na njegovoj ruci baš kao i glava melankoličnoga Hermesa na nekim antičkim prikazima. Ruka, koja u načelu meko i labavo podupire obraz, ovdje je stisnuta u pest, a motiv zatamnjena lica, iz kojega Melencolia upire pogled u nekom gotovo utvarnom piljenju. Saturnovo dijete, baš kao i melankolika - bila to melankolija po bolesti ili po naravi - stari su autori procjenjivali po tamnoj i zagasitoj boji lica. (Klibansky, Panofsky, Saxl, 2009: 247)

Za srednjovjekovnog ilustratora, stisnuta šaka bila je znak prijevornih namisli, i on ju je poimao kao neizbježan dodatak figuri o kojoj je riječ. Stisnuta šaka uz to još i podupire glavu: ona se time vidljivo približila sjedištu mišljenja te se, prestavši biti tek izoliranim atributom, stopila s licem utonulim u misli u plohu zgusnute snage, plohu koja ne samo što sadrži najjači kontrast svjetla i sjene, već apsorbira sve što od fizičkoga i mentalnoga života postoji u toj inače nepomičnoj figuri. Štoviše, ta stisnuta lijeva ruka u upadljivom je kontrastu s letargično opuštenom desnom rukom: to više nije ruka nekog nesretnog luđaka koji „misli da drži neko veliko blago, ili cijeli svijet, u svojoj ruci“, nego je to ruka jednog potpuno razumnoga bića, spremnoga na kreativni rad – no koje dijeli, ništa manje, istu sudbinu sa siromašnim luđakom u tome što nije u stanju niti dohvatiti niti realizirati to neko imaginarno nešto. Gesta stisnute šake, dosad puki simbol oboljenja, sada simbolizira fanatičnu koncentraciju jednoga uma koji se istinski uhvatio u koštac s nekim problemom, no koji se u isti mah osjeća nesposobnim bilo da ga riješi bilo da ga otpusti.

Oči lika *Melencolia* uprte su u područje nevidljivoga, s onim istim uzaludnim intenzitetom s kojim i njezina ruka hvata ono neopipljivo. Njezin pogled ne duguje svoju nenadmašnu izražajnost samo tome što je okrenut prema gore, niti nefokusiranim očima koje su tipične za naporno razmišljanje, već također, činjenici da njezine bjeloočnice, osobito istaknute u tom gledanju, isijavaju iz tamnoga lica, onoga „tamnoga lica“ koje je bilo stalnim obilježjem tradicionalnog slikovnog prikaza melankolije, no koje sada na Dürerovu portretu označava nešto posve novo. I ovdje, također, dok prikazuje to „tamno lice“ tamnoputo no još

više kao prekrivo tamnom sjenkom, on pretvara tu fizionomijsku odnosno patološku činjenicu u ekspresiju, gotovo u neku atmosferu.

Melencolia sjedi ispred svoje nedovršene građevine, okružena instrumentima kreativnoga rada, no tužno zarobljena u misli s osjećajem kako ne postiže ništa. Nepočešljane, ovješene kose, pogleda zamišljena i tužna, fiksirana na neku točku u daljini, ona motri, povučena od svijeta, pod nebom koje se mračni, dok šišmiš započinje svoj kružeci let. „Genij s krilima koja neće razviti, s ključem koji neće upotrijebiti da bi što otključala, s lovorikama na čelu, no bez pobjedničkog smješka“. (Bartning, 1929)



Slika 2. Maska Saturn, Leonor Fini

Kauterizacijske mape su imale pokazati kako se, i na kojim mjestima tijela, treba kauterizirati, odnosno trepanirati, osobe oboljele od različitih duševnih bolesti. U slučaju melankolika, tu operaciju trebalo je izvršiti "in medio vertice", "nasred tjemena". Melankolik je, tako, prikazan s okruglom rupom na vrhu glave, često kao jedina stojeća figura, katkad kako sjedi na operacijskoj stolici, povremeno čak rastegnuto na nekoj vrsti sprave za rastezanje.

2.3. Nestanak lica u umjetnosti

Dadaizam će nam pokazati do kojih sve mogućnosti može doći kada se krene u radikalno postvarenje ljudskog lica. Lice postaje maskom koja, međutim, razotkriva neke druge slojeve koji ne pripadaju samo liku čije se lice prikazuje. Moglo bi se reći da se radi o stanovitoj inverziji, s tim da se unutrašnjost nastoji izvući na površinu kože i otkriti skrivene sadržaje. Ljudsko lice poprimilo je novi izgled koji je odražavao sve moguće aspekte užasa: od unutrašnjih, duboko traumatičnih, do vanjskih. Hausmann kaže "kako je čovjek, ustvari, samokrećuća besmislica i ništa drugo". Promatrajući iz toga konteksta djela berlinske dade, stižemo izravno na prag onoga svijeta, one utopijske stvarnosti koju je nekoliko godina kasnije najcjelovitije pokazao Fritz Lang u svojem filmu *Metropolis*. Svijet napučen "automatskim, mehaničkim samohodajućim besmislicama", stvarnost koja je više virtualna, nego konkretna, to je scena za Novoga Čovjeka. Brisanje individualne posebnosti na licima koja nastaju u mnogim opusima europskih slikara oko 1920. i tijekom čitavog desetljeća, licima koja maskiraju mehaničku dušu, dakako da treba čitati iz duha vremena i pojave jakih represivnih ideologija u kojima se osjećaj za pojedinačno zamijenio formulom kolektiviteta.

Ideju da se prikaže ljudsko lice bez ikakvih fizionomijskih posebnosti, da se prikaže lice bez identiteta, prvi put nalazimo u slikarstvu Giorgia de Chirica 1914. godine.

Paul Cezanne je bio taj koji je prvi počeo nivelirati neke pojmove, pa je tako lice izjednačio s jabukom, lice je slikao na isti način kao jabuku. Motiv jabuke Renea Magrittea je ispred lica, pa po pravilima predstavljanja ima snažniju poziciju, jače značenje. Unatoč takvom poretku Magritte je ipak manje subverzivan nego Cezanne. To je stoga što on barata ikonama kao čvrstim znakovima kojima samo mijenja konstelaciju ne zadirući u tijelo ikone/značka. Cezanne je, pak, činio nešto bitno drugačije: on nije samo postavljao ljudsko lice i običan predmet na istu značenjsku razinu, nego je u takvom erodirajućem postupku zahvaćao samo tijelo znaka. Lice i jabuka se kod njega razgrađuju na apstraktne čestice, fasete, koje u tom dezintegracijskom postupku gube onu osnovnu kvalitetu koja se tiče mimetičke funkcije fasete kao osamostaljenoga fragmenta razbijenoga predmeta.

Primjerom likova koji imaju svoja lica, samo što nam ona nisu dostupna, Magritte takvim oneobičenjem čini inverziju: više nisu važna lica ljubavnika, nego mi koji smo takvim prikazom prevareni, iznevjereni. Promatrač je stoga ušao u sliku i postao njezinim fiktivnim protagonistom. Promatra li se ovo djelo u kontekstu djela u kojima su brisane fizionomijske posebnosti, djela u kojima je ljudsko lice iščezlo i pretvoreno u odsutnost, tada Magritteova slika ima i svoje dodatno značenje. Igra maskiranja/pokrivanja izmijenila je u cijelosti značenje koje je gledatelj očekivao. (Maković, 2007: 78)



Slika 3. Rene Magritte, Les amants, 1928., ulje na platnu

Suvremena američka umjetnica Cindy Sherman izgradit će cijeli svoj opus prerusavanjem u druge/drugoga/drugo. Kada se javila sedamdesetih godina radovima, točnije crno-bijelim fotografijama manjega formata, prikazivala je sebe kostimiranu, našminkanu i smještenu u pažljivo aranžirani ambijent koji je trebao asociirati na kadar iz nekoga filma, mahom iz pedesetih godina. Otkrivanje vlastitoga identiteta žudnjom da se, zapravo, postane netko drugi, mogao bi biti temeljni motiv jednog segmenta umjetnosti proteklih stotinu godina. Umjetnosti koja pitanje identiteta istražuje propitivanjem identiteta samoga umjetnika/same umjetnice. U djelima iz kasnijega razdoblja Cindy Sherman će svoj lik kostimirati u likove iz povijesti umjetnosti, zatim još kasnije u nešto potpuno drugo: u anonimne kadavere slučajno nađene na smetlištu, u hrpe smeća, u Stvari i Predmete. Ti slučajno izabrani likovi upućuju nas, dakako, na krizu identiteta. U totalnu otuđenost, ništavilo.



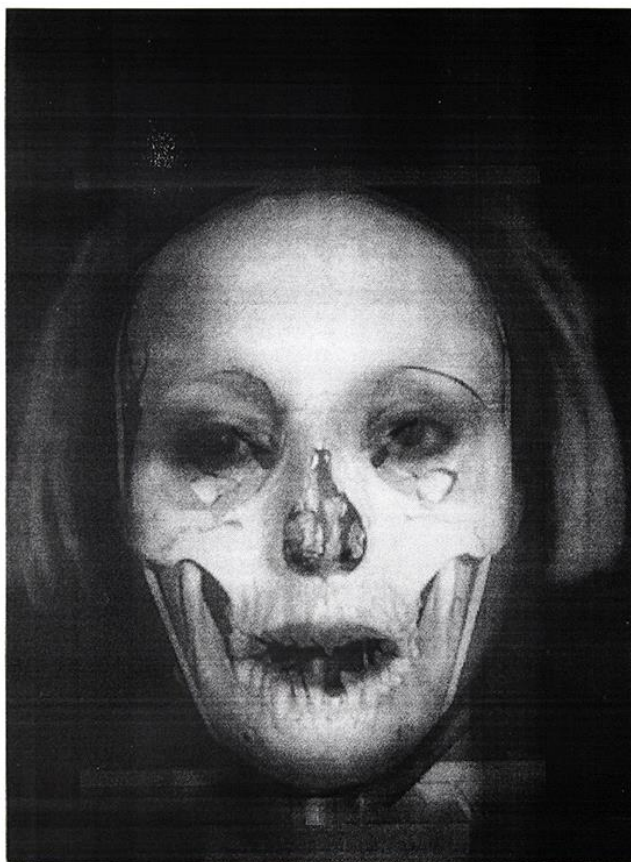
Slika 4. Cindy Sherman, Untitled No. 316, 1995.



Slika 5. Cindy Sherman, Untitled No. 305, 1994.

Radikalni vid potrage za Drugim, a koji bi bio Ja, pa makar potpuno nepoznati Ja, naći ćemo u djelu suvremene francuske umjetnice Orlan. Njezina se umjetnost sastoji od performansa u kojima joj, po njezinim uputama, plastični kirurg mijenja izgled. Lice i tijelo

Orlan je sirova materija, tvar koju oblikuje drugi kako bi na neko vrijeme tijelo Orlan igralo ulogu zamišljene osobe Orlan. Taj rascjep između tijela i osobe govori nam vrlo rječito o identitetu koji nikada neće biti otkriven, a neprestano će se tražiti. (Maković, 2007: 85)



Slika 6. Orlan, Exogene, 1997., autoportret

2.4. Pojam maske

Pojam „maska“ može se objasniti sa gledišta grotesknoga, ili čak disimulacije, kao lažno lice kojim si želimo dati drukčiji izgled, odnosno služi prerusavanju. U čisto fizičkom smislu, maska često prikazuje stvarni izgled ljudskog lica, ali i njegovu neprirodnu sliku u nekom patološkom stanju. Iz gledišta likovnog izražavanja, maska može biti preslika nekog lica. Gledajući s praktične strane, maska često predstavlja vrstu zaštite. Maskom za anesteziju se uvodi plin za umjetno uspavlivanje u dišne puteve pacijenta; u suvremenim putničkim zrakoplovima pred svakim se putnikom pokazuje pad normalnog tlaka zraka i objašnjava se upotreba maske za kisik kojeg više neće biti dovoljno kad avion dosegne visinu leta. Ronioci pod morem također koriste masku s kisikom da bi pod vodom i dalje mogli disati. Kao isključivo materijalnu zaštitu, nalazimo mrežastu kacigu od željezne žice na licima mačevalaca, pčelarsku rešetku ili veo što izolira lice.

Robert Callois, proučavajući životinjsko ponašanje, uočio je da životinja „čak i ne mora tražiti neku sličnost, nego se može izjednačiti sa svojom sredinom, a može i tako preobraziti svoj izgled da iznenada postane čudovišna, izazove stravu, ne nalikujući pritom ni na što poznato, ni na što postojeće u stvarnosti.“ Životinjska mimikrija sastoji se od kamuflaže, travestije i zastrašivanja. Kamuflaža je jedan vid nestajanja, hinjeni gubitak individualnosti, tako se prestaje biti obilježen, različit. Kod čovjeka tu ulogu ima disimulacija, prikriivanje. Travestija je oponašanje, preuzimanje nekog određenog, obmanjujućeg izgleda. Kod čovjeka, riječ je o metamorfozi.

Kao što je pisao Jean-Pierre Vernant, "nositi masku znači prestati biti ono što jeste, tada utjelovljujete snagu onostranoga koja vas obuzima dok traje maskarada, vi tada oponašate i njezino lice, i njezine pokrete, i njezin glas." Tako dolazi do metamorfoze, to jest do istinske transformacije, promjene iz jednog oblika u drugi. Kad maska postane sredstvo opsjednutosti, ona začarava čovjeka koji je nosi, izdvaja ga od ostalih i čini svojim zatočenikom.

Međutim, maska isto tako može začarati i onoga tko je gleda, ona je pomalo nalik egipatskoj sfinji za koju Georges Baraud kaže da je preteča svih maski. Na visoravni Giza, na samim vratima Kaira, kolosalni sfinjin kip predstavlja faraona Kefrena u lavljem tijelu ispruženu po zemlji. Glava je okrenuta prema Nilu, točno u smjeru izlazećeg sunca, jer Egipćani su se nekoć bojali noći i molili su svoje bogove da im na zemlju vrata sunce, to jest život. Sfinjin je pogled pun zagonetke, on vreba i iščekuje. No sfinga je prije svega maska čiji se izraz lica mijenja u tijeku dana zbog igre svjetla i sjene po njezinim reljefima. (Lefort, 2010: 50)

Za Claudea Levi-Straussa, "baš kao ni mitovi, tako se ni maske ne mogu objašnjavati same po sebi i samima sobom, kao izdvojeni predmeti... svaki tip maske prate mitovi koji objašnjavaju njihovo legendarno ili nadnaravno porijeklo." (Lefort, 2010: 113)

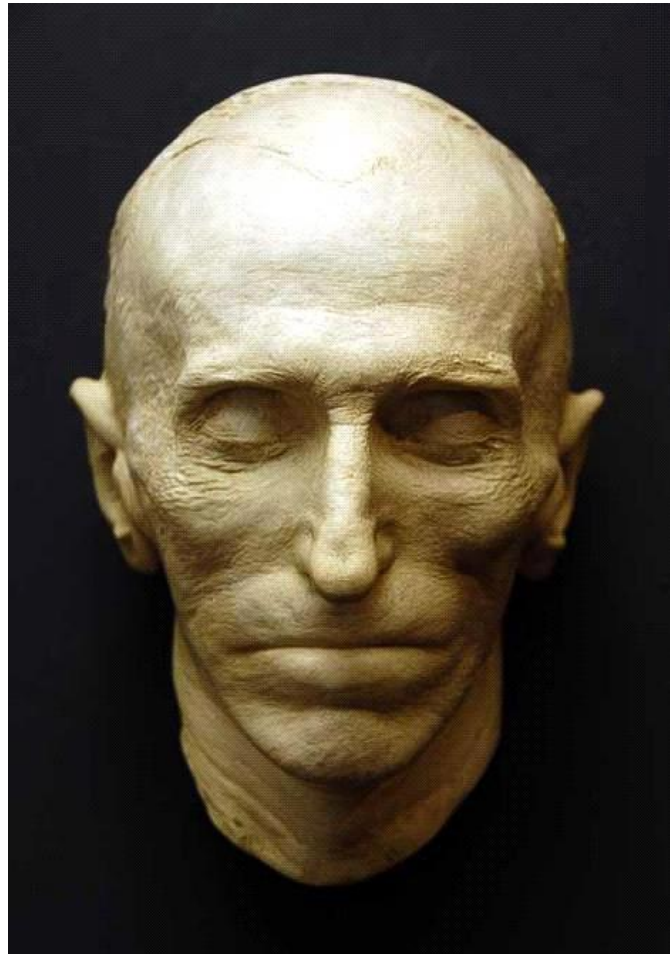
Čovjek je oduvijek pokušavao nadići granice svojih pet osjetila kako bi mogao prekoračiti prag nadnaravnog pojma koji se po sebi određuje kao nešto što u samoj svojoj biti nadilazi svu prirodu koja je stvorena i koja uopće može biti stvorena; primjer je za to božanska vizija. U svom proučavanju općeg pitanja maske u svijetu grčke religije Jean-Pierre Vernant izdvojio je tri onostrana entiteta: snagu koja djeluje putem maske – Gorgo, božanstvo koje nije utjelovljeno u maski, ali njoj i njezinu nositelju u bitnim aspektima svog kulta dodjeljuje povlašten položaj – Artemida te sveta Snaga koja je toliko srodna s maskom da u grčkom panteonu zauzima mjesto maskiranog boga – Dioniz. Nositelj maske uvijek se poistovjećuje s onim što ona predstavlja. Ovaj se aspekt snažno vidi kad glumac dobro glumi ulogu koja mu je dodijeljena. Glumac se ne zadovoljava samo svojom maskom, on prije

svoga mora biti utjelovljenje Drugoga, a upravo to utjelovljenje dolazi s područja onostranog, odnosno iz duhovnog svijeta. Jean-Paul Sartre je pisao: „Drugi, to je Drugo, to je onaj ja koji nije ja.“

U svim zemljama svijeta mrtvi imaju pravo na kult štovanja, kakav se može vidjeti kod mumifikacije, spaljivanja ili pokopa. Život Egipćana uvijek je bio orijentiran prema smrti, kao što potvrđuju njihove brojne podzemne nekropole (neke u obliku piramida) s mumijama, kipovima i "dvojnica" pokojnika. Mnoge je mumije pokrivala posmrtna maska. Jedna od najpoznatijih među njima jest maska s prikazom boga patuljka, Besa, te drvena Anubisova maska s pokretnom čeljusti. Anubis, bog mrtvih u drevnom Egiptu, bio je istovremeno i vodič duša umrlih, a prikazivali su ga s ljudskim tijelom i šakalovom glavom. (Lefort, 2010: 23)



Slika 7. Egipatska mumija, Louvre, Pariz



Slika 8. Posmrtna maska Nikole Tesle, Hugo Gernsback, 1943.



Slika 9. Dva muškarca u procesu izrade posmrtno maske, New York, oko 1908.

2.5. Pojam identiteta

Identitet označava istovjetnost, potpunu jednakost, odnos po kojem je netko ili nešto - biće ili svojstvo - jednako samo sebi, tj. isto, skup značajki koje neku osobu ili svojstvo čine onom koja jest ili onim što jest. U filozofskoj uporabi, identitet je jedinstvo značenja, onoga mišljenoga, nasuprot višestrukosti načina mišljenja i predočivanja koji se odnose na isti, realni ili idealni predmet. Dok se materijalni identitet odnosi na konkretno, pojedinačno biće, kvalitativni identitet obuhvaća svojstva koja su zajednička sveukupnom području predmeta. Identični su samo oni pojmovi koji imaju jednak sadržaj i opseg, pa u svezi s tim Aristotelovo načelo identiteta glasi: nije moguće da jedan te isti predikat, u istom vremenu i u istom pogledu, pripada i ne pripada jednomu te istomu predmetu. Identitet samosvijesti razumijeva da ona u različitim razdobljima svojega razvoja zapravo nije nikakav identitet, već kontinuitet ili razvoj u kojem se naknadno očituje identitet Ja.

U sociologiji, pojam identiteta jest skup značajki koje određuju posebnost pojedinca ili skupine u smislu različitosti ili pak pripadnosti u odnosu na druge pojedince ili skupine. Individualni identitet odgovor je na pitanje "tko sam ja?", a proizlazi iz činjenica koje tvore pojedinčev životopis, koji je jedinstven i neponovljiv, te iz vlastitih iskaza o pripadnosti različitim skupinama, odnosno državljanstvu, koje čine društveni ili kolektivni identitet, svojstven ili tipičan većemu broju pojedinaca. Društveni identitet odgovor je na pitanje "tko smo mi?", a može biti spolni ili rodni, dobni, seksualni, rodbinski, jezični, vjerski, nacionalni, regionalni, klasni, profesionalni, organizacijski, klupski, politički, tradicionalni, moderni, itd. Neki su identiteti podijeljeni ili višestruki, što znači da pojedinac može istodobno pripadati različitim skupinama, poput jezičnih, profesionalnih, regionalnih, a neki su identiteti kategorijski - spol/rod, nacionalnost.

Glavni razlozi zbog kojih su identiteti bili jasno definirani i nedvosmisleni (jednako jasno definirani i neupitni kao i teritorijalna suverenost države), te zbog kojih su zadržavali prepoznatljiv oblik tijekom vremena, iščezli su ili su izgubili mnogo svoje nekadašnje uvjerljivosti i moći. Identiteti su pušteni s lanca, te je sad na svakom ponaosob da ih uhvate u letu, oslanjajući se na vlastite domišljatosti i sposobnosti.

Kao što je Simmel istaknuo u svojoj Filozofiji mode, postoji veza između mode i identiteta. Odjeća je odlučujući dio socijalne konstrukcije sebstva. Identitet više nije dan tradicijom, nego je podjednako nešto što moramo odabrati snagom toga što smo potrošači. Kod mode se ne radi samo o klasnom razlikovanju, kao što se to tvrdi u klasičnim, sociološkim analizama od Veblena do Bourdiea, nego vjerojatno podjednako i o izražavanju vlastite individualnosti. Odjevni predmet je dio pojedinca, ne nešto izvanjsko u odnosu na njegov identitet. (Svendsen, 2010)

Tako Umberto Eco tvrdi da je odjeća „namećući izvanjsko držanje, semiotička tvorevina: to jest, stroj za komunikaciju.“

Samo tijelo u svom osobnom izgledu kao životnome stilu već je unaprijed konstruirano. Tijelo je sredstvo/svrha identiteta. Ono iziskuje odijevanje, promjenu stila, intervencije i redizajniranje vlastite „prirode“ u skladu s promjenama izvanjske i unutarnje okoline. Pametna odjeća, kiburzi, kozmetička kirurgija uvode u suvremenu modu kao vizualnu semiotiku tijela. (Paić, 2007: 19)

Moda je dugo očekivani povratak prošlosti u čaroliju ništavila. Kao živa supstancija duha u njegovu kognitivnom oblikovanju vlastite socijetalne okoline tijelo se može kulturalizirati konstrukcijom privremenog identiteta. U takvim „rubnim“ situacijama moda više ne dizajnira tijelo. Samo se tijelo oslobađa okova tjelesnosti kao takve i prelazi u stanje posvemašnje defragmentacije. Tijelo još samo komunicira s okolinom kao socijalnim „oblakom“ normalnosti. Moda stoga nikad ne može biti radikalno ekscentrična čak i kada je na rubu rubova. Tijelo više nije ni subjekt. Ali nije ni objekt, kao što je to moderna i postmoderna moda u svojim proizvodnim i reprodukcijским ciklusima ekonomije ponude. Moda nije nipošto na rubu. Ona već „sada“ više nije, ali začarava svojom moći iluzije." (Paić, 2007: 35)

Izgovarajući artikulirano rečenicu "Htio bih biti takav kakav nekoć bijaše netko drugi", Handkeov Kaspar Hauser obraća se publici s vidljivim osjećajem ponosa. Kaspar je na kraju svojeg teškog traganja stekao identitet. Posljednja rečenica koju će Kaspar Hauser izgovoriti prije nego se ugasi svjetlo, prije nego utone u nepostojanje, u odsutnost, u tišinu, glasi: "Ja sam samo slučajno ja.

2.6. Slika *Angelus Novus*

Walter Benjamin piše 1939.: "Kleeova slika nazvana *Angelus novus* prikazuje anđela koji se čini da će se baš maknuti od nečeg što fiksirano kontemplira. Njegove oči zure, njegova su usta otvorena a krila raširena. To je lice anđela povijesti...". Dvije su verzije *Angelusa novusa*, prva je crtež bojicom na papiru, druga je nastala metodom koju je Klee "izumio", transfera boja: naime, crtež u crnom ulju pritisnuo bi o drugi papir i na tako dobiveni preslik, s tragovima pritiskanja rukom i pritom nastalim zamućenjima i mrljama, intervenirao bi nanošenjem akvarela. Kleeov akvarel je zatvoreni semantički sustav koji utjelovljuje ideju savršenog (anđeo, očiju nalik na dugmad), jer je nesavršen.



Slika 10. Angelus Novus, Paul Klee, 1920.

Walter Benjamin u meditaciji nad slikom Paula Kleea *Angelus Novus*, koja ga je pratila na njegovim putovanjima i u egzil, u bremeniti alegorijski svijet smješta svog anđela povijesti koji gleda u gomilanje ruševina povijesti pred svojim nogama. U leđa mu puše vjetar iz raja koji mu je razapeo krila te mu priječi da sastavi razbacane krhotine. Slikama ruševina bremenitih znamenjima Benjamin se utječe i kad tumači baroknu žalobnu igru, stavljajući alegoričara u potragu za odgovarajućim interpretativnim sklopom da bi takav svijet ruševina učinio razumljivim.

U Benjaminu, koji je opisao najljepše susrete između marksizma i anđela, ono mesijansko, za razliku od političkoga, upućuje u jedan sasvim drugi smjer. U određenim trenucima ono političko se ukrštava sa suprotstavljenim kretanjem mesijanizma koje slijedi mistiku nadolazećeg iskupitelja i zadobiva jednu snagu s kojom se usmjerava na lakoću sreće koju u povijesno-filozofijskom smislu nije moguće programirati. Obećanje sreće u političkome podsjeća na to da racionalnost napretka, razvoj proizvodnih snaga i disciplinu ne treba pobrkati s emancipacijom. Taj odnos sreće u politici, ono mesijansko bez mesijanizma, obećava da bi se usred katastrofalne izvjesnosti da će sve ostati tako kako jest najednom moglo izlomiti neko drugo vrijeme borbe. "Anđeo povijesti" u Benjaminu vjesnik je te aktualnosti. On stoji između katastrofe i napretka, a time također i za spoznaju da između te katastrofe i tog napretka postoji neka sveza koja se sastoji u tužnom triku modernizacije, u uspješno propalim borbama. Anđeo stoji za to da taj odnos nije nikakav zatvoreni totalitet.

Glavno je pitanje suvremene interpretacije Benjaminova mišljenja sljedeće - zašto se melankolija kao žalovanje za onim prošlim i „zastarjelim“ u modernome razdoblju pojavljuje temeljnom idejnom figurom vremena koje više pred sobom nema povijest nego tek postpovijesne događaje. Analizom podrijetla tragedije kao žalobne igre u baroku već se

naznačuju smjerokazi melankolije jednoga razdoblja koje se zaogrće „estetskim istinama“ zato "što se ljepota sama „poružnjuje“, čini dekorativnim sjajem, nestaje s horizonta umjetnosti poput aure umjetničkoga djela u modernome masovnome društvu reproduktivne tehnike. „Na križnom putu melankoličara alegorije su postaje“ - stoji zapis u fragmentu Zentralparka posvećenom Baudelaireu.

Budući da je povratak iz postauratske u auratsku umjetnost, govoreći benjaminovski, nemoguć projekt nostalgije za prošlošću, preostaje tek svijest o apokaliptičkim momentima istine napretka, a svijest za razliku od hegelovske razdrte „tragične svijesti“ nije ništa drugo negoli jedino obvezujuća svijest cjelokupne modernosti na njezinome ishodu - melankolija. Ali melankolija nije puka svijest žalovanja za onime prošlim. Nije riječ ni o uzvišenom osjećaju duhovnog supripadništva vremenu koje je nestalo iz vidokruga svjetske povijesti. Problem melankolije jest problem nemogućnosti dosezanja ekstaze povijesnoga vremena koje se, kako je to ispravno vidio Benjamin u svojim povijesno filozofijskim tezama dovršava u mesijanskoj sadašnjosti. Melankolija je strogo govoreći postpovijesna svijest kraja modernosti.

Naime, aura je za Benjamina mnogo više od „sjaja same stvari“. Ono auratsko je onkraj povijesti utoliko što se može izgubiti i nestati samo na kraju povijesnoga zbivanja, kult i ritual držali su umjetnost u okrilju jedinstvenoga događaja mita, vjere, svijeta, svetoga. Unatoč razlika grčko-rimskoga i kršćanskog svijeta srednjega vijeka umjetnost je bila povijesno očitovanje istine kao sadržaja ljepote. Ali bit je aure u udaljavanju koja je istodobno blizina, distancija i neposrednost, „višak imaginarnoga“ i fluidno polje znamenovanja stvari i bića u prisutnosti i odsutnosti istinskoga sjaja ljepote.

Djelovanje je uvijek određeno potragom za istinskim svijetom koji nije ovdje, nego tamo, u sjenama i u prošlosti zbivanja. Ludilo je nužna pozornica povijesnoga zbivanja. Bit je ludila autorefleksivnost svijesti koja samu sebe spoznaje uhvaćenu u klopku savjesti. Unutarnje niječe izvanjsko samo zato da bi održalo poredak suprotnosti u ravnoteži. Može li se biti do kraja dosljedan, Benjamin je melankoliju izveo iz koncepcije gubitka ili raspada aure. Na kraju povijesti nalaze se samo maske. Tijela su žrtvovana logici društvenoga napretka, umjetnost slike tehnologiji reprodukcije novih medija. Melankolija je duboki doživljaj nezaustavljiva nihilizma svijeta. U svojoj apsolutnoj profanosti takav neosvijet potrebuje mistiku onoga onkraj kao što potrebuje svoju auru u trenutku kad je već odavno napušten od nje i kad sve nalikuje jedinstvenom procesu zbivanja povijesti bez tajne.

Potruga za cjelinom uzaludan je napor imenovanja iskonske veze filozofije i umjetnosti. Ako su alegorije samo postaje na križnom putu svakog melankoličara, tada je smisao i cilj puta samo jedan: ne uskrsnuće odavno žrtvovane cjeline, već tumačenje slike bez svijeta

koja od svih figura povijesne tragedije, apokaliptike i utopije na kraju završava s odsutnim likom, gotovo maskom.

Pojava moderne individue neodvojiva je od njezina brisanja. Poput Siegalove skulpture, individua se pleće od tkanine anonimnih i nevidljivih sila koje je projiciraju na svojim površinama. U takvim slikama moderniteta, materijalnost prevladava transcendenciju nelagodnim inzistiranjem na nekoj vrsti singularnosti koju tek trebamo prihvatiti. Individua se nikad neće pojaviti u punom svjetlu. „Ona“ je zauvijek izgubila auru čak i posuđena božanstva. Nije ni anđeo ni zvijer, a svoje otiske stopala ostavlja na pijesku vremena koje jednako lako briše „njezin“ trag na obalama Zemlje. Na praznome mjestu koje su napustiti bogovi, čovjek mora podići svoje vlastite, nestabilne institucije, poput znaka i smijeha koji trenutno okupljaju dijasporu njegove vrste.“ (Jenks, 2002)

Zanimljivo je da čovjek, proučavanje koga naivni smatraju najstarijom temom, još od Sokrata, vjerojatno nije ništa drugo doli pukotine u poretku stvari ili barem konfiguracija čiji su obrisi određeni novim položajima koje je nedavno zauzeo u polju znanja. Odatle su sve himere novoga humanizma, sva laka rješenja „antroplogije“, shvaćena kao odraz čovjeka, poluempirijski, polufilozofski. Utješno je, međutim, shvaćanje da je čovjek tek nedavni izum, tek dva stoljeća stara figura, novi nabor u našem znanju koji će ponovo nestati čim znanje otkrije novi oblik.“

U doba moderne umjetnik se oslobađa teologijskoga određenja stvaralaštva. Lišava se, naime, pojma kreativnoga genija. Od avangardne umjetnosti prve polovine 20. stoljeća do najnovijih tendencija suvremene umjetnosti, oznaka kreativnosti više nije primjerena suvremenome umjetniku. Dogodio se proces zamjene uloga. Znanstvenici su danas kreativni, a umjetnici inventivni. Kategorije novovjekovne, pozitivne egzaktnosti poput eksperimenta, metode, analize, sinteze, istraživanja, glavne su kategorije kojima se objašnjavaju djela i događaji suvremene umjetnosti. To podjednako vrijedi za slikarstvo, nove medije, performativnu, instalacijsku i konceptualnu umjetnost. Ali to, dakako, ne znači da je suvremena umjetnost postala znanstvena, a da su suvremene interdisciplinarnosti postale umjetničke. Riječ je o procesima prožimanja, dodira i međusobnog susreta u kreativnome promišljanju svijeta.“ (Paić, 2007: 152)

Ono što se danas događa u kolektivnom imaginariju – tijelo koje prihvaća logiku toka – nužno podrazumijeva da ne mijenja samo čovjek vlastito tijelo, nego je moguće da tijelo samo automatski odabere put neprestane preobrazbe. Manipulirano, fragmentirano i deformirano na tisuću različitih načina u procesu isticanja najboljeg mogućeg identiteta, tijelo se na određenoj točki može pobuniti, jer sve ono što je pokrenulo, ne može tek tako biti

odbačeno. Ono unutar sebe ostaje krajnje vitalno i čini se da može steći vlastitu volju, izvan bilo kakva ljudskog nadzora. (Codeluppi, 2006: 121)

Tekuće tijelo je ono tijelo koje bi Jean Baudrillard definirao kao „metastazirano tijelo“. Tijelo koje se beskonačno mijenja, kao da na njega utječe onkogeni degenerativni proces. Francuski sociolog doista kaže da je „religiozno, metafizičko ili filozofijsko određenje bića ustupilo mjesto operativnom određenju izraženom genetskim kodom (DNK) kao i onim cerebralnim (informativni kod i milijarde neurona). Nalazimo se u sustavu u kojem više nema duše, nema više metafore za tijelo – velika bajka podsvjesnog izgubila je velik dio svojih odjeka. Sve to određuje ne više pojedince, nego potencijalne mutante. Sa stajališta biologije, genetike i kibernetike, svi smo mi mutanti.“ (Codeluppi, 2006: 120)

3. KONCEPT I LIKOVNA ANALIZA MODNE KOLEKCIJE *MELANCHOLIA*

3.1. Koncept modne kolekcije *Melancholia*

Polazišna točka pristupu kolekciji jeste psihološki pojam melankolije, koja je svojom ulogom postala direktnim sredstvom pretakanja psihološkog stanja u odjevne objekte. Ideja je utjeloviti melankolika, pretočiti shvaćanje neopipljivog u dodir i fizički kontakt. Zaštita i sklonište subjekta postignuti su odjevnim formama nalik oklopu, ljušturi. Živo tijelo ne ulazi u prostor, ono biva sputano, ali i očuvano. Biće melankolika je odgovor na svijet, ograđuje se od njega i dopušta da se zrcali na njegovoj membrani. Mogućnost odmaka od tradicionalnog načina pristupanja odjeći, primjenom tehnike bešavnog spajanja vezicama i brisanjem svih obilježja identiteta, primjenom maske i oklopa, koncipira se metoda slijevanja povijesnog lika melankolika čije fizičke manifestacije ukazuju na njegovo psihičko stanje u suvremeni modni izričaj i odjevne objekte.

3.2. Likovna analiza modne kolekcije *Melancholia*

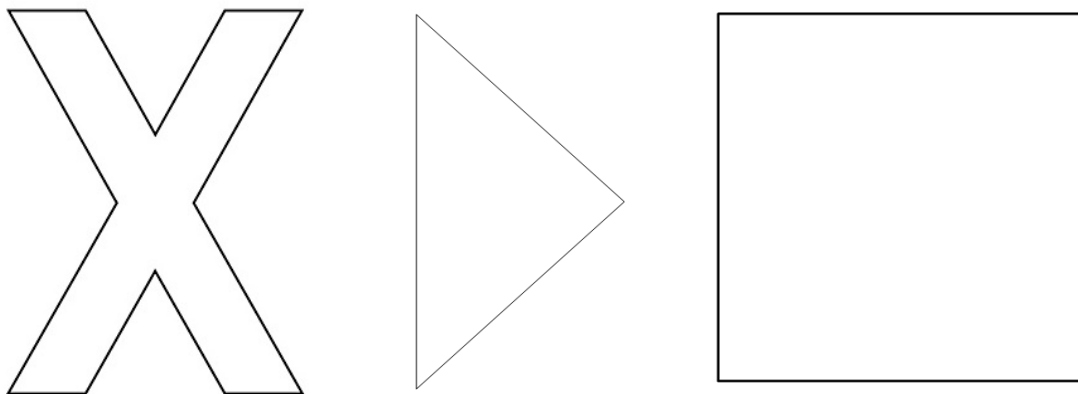
Stvaranjem suprotnosti seciranju tijela i njegovim anatomskim stabilnostima, formama koje ga sputavaju, ali ujedno i svakim pojedinačnim segmentima materijala koji nude izolaciju od vremenskih uvjeta i okruženja, nastaju odjevni objekti nalik pojavnostima u prostoru, novim bićima. Živuci objekti, tijela koja se ne određuju pojmom identiteta niti vrstom organizma, paradoksalno su na rubu nosivosti, no u potpunosti djelotvorni.

Silueta objekata dobivena je nekonvencionalnim pristupom konstrukciji odjeće, eksperimentalnim načinom stvaranja svakog pojedinog odjevnog oblika. Prilikom izrade kolekcije, korišteni su jednostavni geometrijski likovi poput kvadrata, pravokutnika i trokuta te apstrahirane forme slova X i simbola strelice, koji su multiplicirani i povezani na principu oklopa. Svaki segment povezan je bušenjem identičnih okruglih rupica mehaničkim uređajem i međusobno povezan vezicama istog materijala. Na taj način, od plošnih segmenata, dobivaju se trodimenzionalna geometrijska tijela, koja je moguće povezivati, preoblikovati, umrežavati, dislocirati, rastvarati i nanovo sastavljati u željene forme. Bešavnim pristupom povezivanju, nekorištenjem standardnih tipova spajanja šavovima, gumbima i patentnim zatvaračima, otvaraju se nove mogućnosti realizacije odjevnih formi.

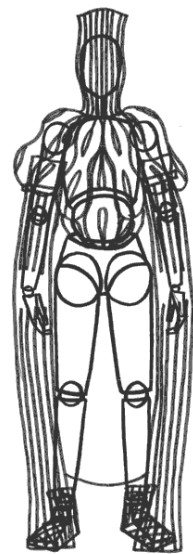
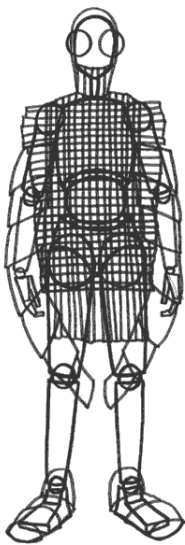
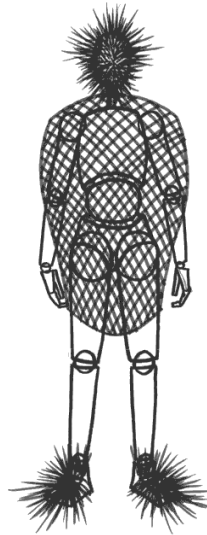
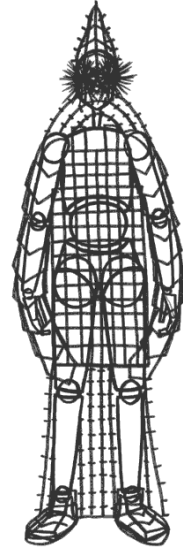
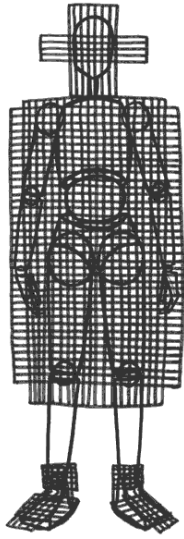
Materijali korišteni u izradi kolekcije su neopren, guma, astro folija i gaza. Karakter materijala je u potpunoj kontradikciji s tijelom, njegovim fizionomijskim obilježjima i potrebama mobilnosti. Neopren je komercijalni naziv za polikloropren, a pripada skupini sintetičkih guma koje su proizvedene polimerizacijom kloroprena. Karakterizira ga kemijska stabilnost i održiva fleksibilnost u širokom temperaturnom opsegu. Koristi se pri izradi

ortopedskih proteza, električnih izolacija i ronilačkih odijela. Osnovne karakteristike koje posjeduje neopren-guma ili CR guma su dobre mehaničke osobine, vatrootpornost, otpornost na vodu, vremenske utjecaje i ozon. Primijenjena astro folija svojom zlatnom stranom izvana služi za zadržavanje topline i omogućava borbu protiv moguće hipotermije, održava temperaturu tijela te štiti od vjetra i vlage, dok srebrna strana izvana održava tijelo hladnim. Korištene su izvorne dimenzije folije 130 x 210 cm, debljine 12 μ m, čiji kemijski sastav čini 92% polietilen tereftalata, 4% aluminijska i 4% smole. Gaza, kao medicinska ili hidrofилna gaza, koristi se u medicini za previjanje rana, s obzirom da dobro upija vlagu, a zbog mekoće dobro pranja uz ranu. Riječ potječe od arapskog termina "qazz" koji znači "sirova svila". Gaza kao osnovni proizvod konfekcionira se iz većih dimenzija tkane pamučne, izbijeljene i hidrofилne gaze u omote ili komade različitih veličina, slojeva i dimenzija, koji se koriste kao različiti formati u apsorpcijama, higijenskoj obradi i zaštiti rana. Upotrebom sterilne gaze direktno iz pakiranja, u ovom slučaju ona ima ulogu zaštitne ovojnice tijela, koja ga zakriljuje i stvara drugu kožu prilikom kontakta sa slojevima objekata.

Primjenom crne neboje, International Klein Blue (IKB, Yves Klein Blue) te materijala zlatnog i srebrnog odsjaja, prostor oko melankolika se urušava u njega ili reflektira na njegovoj površini. Dolazi do gutanja materije, konfuznog sabiranja u tijelo za koje ne postoji granica u (ne)postojanosti. To tijelo nastaje i nestaje, oduzima ili dodaje prostor, istovremeno ga poništava i stvara. Maska vrši potpunu depersonalizaciju subjekta, briše mu identitet i oblikuje vlastiti gipsani odljev.



Slika 11. Segmenti koji čine odjevne objekte kolekcije

































4. ZAKLJUČAK

Melankolija kao polazišna točka u ideji realizacije modne kolekcije, omogućila je apstraktan pristup izradi modnih objekata, koji su refleksija upravo tog psihološkog stanja. Slobodom u mogućnosti stvaralaštva, primjenom materijala nespojivih s ljudskim tijelom i pristupu tijelu kao skulpturi, nastali su utjelovljeni likovi-melankolici. Materijalizirano, oprostoreno psihičko stanje, po uzoru na umjetnička djela kroz povijest, koja su koristila motiv lika melankolika, nude odgovor i zaštitu subjekta koji obitava pod objektom.

Izravnim prikazima melankolika stvara se veza, novo biće, koje domenu eksperimentalnog dizajna svodi na razinu osobe. "Omnia mea mecum porto" u ovom slučaju biva svedena na apsolutnu i doslovnu razinu; nositi sve sa sobom - sebe, drugog sebe u vidu maske, zaštitu u formi oklopa, pa čak i prostor koji se sažima u subjekt/objekt. Težnja suvremenog čovjeka za Drugim, nečim što ga udaljuje od njega samoga ili pak nekim kojim želi postati, ovdje se pretaka u konfuzni vid Drugoga, nedorečenoga, u pronalasku. U vidnoj distanciranosti sa samim sobom, a s druge strane i svjesnosti svega onoga što zna o sebi, omata se, zaogrće i opet izlazi u prostor. Neskladom misli, nasumično bira identitete i odbija se zadržati u jednom okviru.

U potrazi za vidom otklonjenosti i utočišta, kontaktom s jedinim preostalim načinom odlaska u svjetove koji nisu nalik ovome, subjektu preostaje opstati vlastitom odlukom, jer u biti njegova postojanja leži misao - "ja sam samo slučajno ja".

5. LITERATURA

- [1] Bauman, Z.: Identitet: razgovori s Benedettom Vecchijem, Pelago, Zagreb, 2009.
- [2] Brenko, A.; Randić, M.; Glogar, M. I.; Kapović, M.; Živković, M.; Simončić, K. N.: Moć boja: kako su boje osvojile svijet, Etnografski muzej, Zagreb, 2009.
- [3] Codeluppi, V., Tekuće tijelo: Moda s onu stranu narcisoidnosti, Časopis Tvrđa, Zagreb, 2006.
- [4] Cvitan-Černelić, M; Bartlett, Đ; Vladislavić, A. T.: Moda: povijest, sociologija i teorija mode, Školska knjiga, Zagreb, 2002.
- [5] Danto, A. C.: Preobražaj svakidašnjeg, Kruzak, Zagreb, 1997.
- [6] Galović, M.: Moda: zastiranje i otkrivanje, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2001.
- [7] Jenks, K.: Vizualna kultura, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2002.
- [8] Kalčić, S.: Neizvjesnost umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
- [9] Klibanski, R.; Panofsky, E.; Saxl, F.: Saturn i melankolija, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009.
- [10] Lefort, P.; Lefort, G.: Maska, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2010.
- [11] Loschek, I.: When Clothes Become Fashion, Berg, Oxford, 2009.
- [12] Maković, Z.: Lica, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007.
- [13] Oakley Smith, M.; Kubler, A.; Guinness, D.: Art/Fashion in the 21st Century, Thames & Hudson, London, 2013.
- [14] Paić, Ž.: Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.
- [15] Svendsen, L. Fr. H.: Moda, TIM press, Zagreb, 2010.
- [16] Trifonas, P. P.: Barthes i carstvo znakova, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- [17] Wilson, E. J.: Protiv sreće: u pohvalu melankoliji, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.

5.1. Izvori

<http://www.artnet.com> HYPERLINK "http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-305-7vy0LG-4URqrQ0q-wG0-Dw2"/artists/cindy-sherman/untitled-305-7vy0LG-4URqrQ0q-wG0-Dw2

http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-316-NJx6Yxw_DxrphSnDCKE0_A2

<https://www.dpreview.com/galleries/9982144217/photos/745883/>

<http://www.orlan.eu/portfolio/exogene/>

<http://www.teslasociety.com/teslamuseum.htm>

<http://www.zarez.hr/clanci/oci-kao-dugmad-na-licu-andela-povijesti>

<http://www.zarez.hr/clanci/novi-andeli>