

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI  
ODSJEK ZA ANIMIRANI FILM I NOVE MEDIJE

Željko Beljan

**DIPLOMSKI RAD**

Zagreb, lipanj 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI  
ODSJEK ZA ANIMIRANI FILM I NOVE MEDIJE

Željko Beljan

**BENJAMIN**  
**DIPLOMSKI RAD**

Mentorica: Red.prof.art. Nicole Hewitt

Zagreb, lipanj 2021.

## UVOD

U svom se diplomskom radu bavim nestalnošću i promjenjivošću identiteta, koje ću objasniti kroz učenja Deleuzea i Guattarija, Bahtinovom teorijom karnevala, groteskom, Batailleovim pojmom bezobličnog, Ingoldovom teorijom linije, craftom i outsiderskom umjetnošću i njihovom položaju u suvremenoj umjetnosti.

Rad se sastoji od cerade (dimenzija 2 m x 3 m) na kojoj sam obostrano u tehnici veza izveo motive iz obiteljskog fotoalbuma, zajedno s motivima staroslavenskih običaja, 5 maski napravljenih u tehnici čvoričanja i 3 manje tapiserija na tkalačkim okvirima koje prikazuju dekonstruirane autoportrete sa službenih dokumenata, gdje su boje i uzorci preuzeti s artefakata iz moga djetinjstva (džempera koje je izradila moja baka, deka...). Na jednoj od tapiserija motiv je lutka djevojčice koju je iskukičala moja baka.

Postav rada podsjeća na postav izložaka u etnografskim muzejima. Izložci iz etnografskih muzeja na neki način prikazuju fikciju, s obzirom na to da su izmješteni iz vremena u kojemu su se koristili i „zarobljeni“ u suvremenosti koja je iz njihove perspektive zapravo budućnost. Što se mojih izložaka tiče, za njih kažem da su „etnografsko-znanstveno-fantastičnog“ karaktera, jer samo djeluju kao dio etnografske zbirke, dok su ustvari djelomično fiktivni, odnosno produkt vlastitog subjektivnog narativa. Za mene je posebno zanimljivi kontrast između statičnosti prezentacije artefakata u etnografskom muzeju i fluidnosti identiteta.

Ponekad se čini da je samo u karnevalskom veselju moguće osjetiti snagu kolektivnog identiteta i stvaranje otpora postojećim porecima. Taj ću kolektivni identitet pokušati postići u radu koji će povezati znanja i prakse, kako vlastite, tako i one koje pripadaju obiteljskoj prošlosti. Možda je cijeli ovaj vlastiti karneval pokušaj stvaranja fiktivnog veselog djetinjstva i povezivanja ručnog rada kojem me naučila majka s mojim obrazovanjem i trenutnim studijem koji obuhvaća suvremene umjetničke prakse? Možda tu želim pokušati naći poveznicu s umjetnicima outsiderima, iako se moja majka ne smatra nikakvom umjetnicom te je uglavnom stvarala da bi svojoj djeci djetinjstvo učinila zabavnijim; uglavnom su to bile pletene igračke, premda je meni oduvijek cijeli proces izrade bio mnogo zanimljiviji nego konačni proizvod - stvaranje nečega od klupka vune ili špage i danas mi se ponekad čini nemogućim - ponekad bih kao dječak skakao oko nje da vidim kad će završiti i bio blago razočaran kad bih vidio konačan proizvod, jer nikad nije izgledao onako kako sam ga ja zamislio; naravno, ručni radovi imaju nedostataka, no mojoj majci to nisu bili nedostaci, nego je za nju taj ručni rad trebao izgledati upravo tako, jer ju je tako naučila njezina majka - i bolje od toga ne može, a i ne treba. Mike Kelley bi rekao da ručni rad ne možete odgojiti „... Želim ga šutnuti nogom (craft). To želim od njega, vrstu umjetnosti koju ne možeš odgojiti, ne postoji šansa da ga učinite boljim nego što je.“ Ta indiferentnost prema takozvanom razvitku vještine i nedostatak „profesionalne“ pripreme, a ujedno i potpuna anonimnost - jer bi nakon dvije, tri generacije

često došlo do zabune tko je točno autor koje plišane igračke, kojeg pletenog šala i sl. - upravo su to neke od karakteristika outsiderske umjetnosti.

## MULTIPLICIRANI SUBJEKT/DELEUZE I GUATTARI

Deleuze i Guattari govore da danas prednjači antiesencijalistički pristup konstrukciji identiteta, koji subjekt shvaća kao promjenjivu i plastičnu kategoriju, bez čvrste jezgre; kategoriju koja je kontingentna, ovisna o vremenu i prostoru, nepotpuna, neuravnotežena, uvijek tek u postajanju. Subjekt se neprestano i tijekom cijeloga života izgrađuje i prevladava kroz interakciju s drugima, pa je otud nužno fragmentiran, pluralan, heterogen, te ne reprezentira čvrsta, fiksna ili esencijalna stanja, nego subjekt nikada nije dovršen.

Nastajanje novih, preoblikovanje postojećih ili obnova starih identitetnih kategorija suvremene teorije razmatraju (kroz svojevrsnu „politiku identiteta“) upućujući na nestabilnost, raznovrsnost, fragmentiranost, diskontinuiranost, hibridnost, nehomogenost, liminalnost. Subjekt se više ne promatra u esencijalističkom smislu biti ili jezgre, nego kao kontingentan i pluralan, kao mjesto križanja, odnosno identitet se javlja ovisno o razlici u smislu da je oblikovan kao različit u odnosu na druge identitete. Koncept „razlike“ detektiran je kao središnji u promišljanju kategorije identiteta filozofa i književnih teoretičara vrlo različitih provenijencija: Emmanuel Levinas ga uvodi kao „Drugog“, kod Jean-Françoisa Lyotarda se javlja kao „raskol“, „diferancija“ je prisutna u diskursu Jacquesa Derride. Pitanje konstrukcije identiteta kod Deleuzea i Guattarija bitno je povezano s konceptima nomadizma i deteritorijalizacije u smislu premještanja i nadodređivanja. Deleuzeovim riječima, „stvari i ljudi sačinjeni su od vrlo različitih linija, i ne znaju nužno na kojoj se od vlastitih linija nalaze, niti kuda prolazi linija što se upravo povlači: ukratko, u ljudima postoji jedna čitava geografija, s krutim linijama, mekim linijama, linijama bijega itd.“

Subjekt u diskursu Deleuzea i Guattarija nije ni preegzistirajući, ni stabilan, nego uvijek u procesu postajanja, „individualiziran inherentnim razlikama“ (Stagoll 1998: iii). Ne može se govoriti o konačnoj tvorevini, nego uvijek tek o postajanju, a postajanje je za njih različito i od oponašanja i od djelovanja i od prilagodbe modelu i od asimilacije. Postajanje karakterizira neprimjetnost i ono je lišeno i polazne i završne točke: „Ne postoji kraj od kojega se polazi, niti onaj do kojega se dolazi ili se mora doći“. Deleuzeovu također imenima pridodaje attribute (ali su to više glagoli nego pridjevi), što se kasnije eksplicitno pripisuje konceptom postajanja („postajanje-ženom“, „postajanje-životinjom“, „postajanje-molekularnim“), pa ime funkcionira „najprije kao glagol ili kao proces modifikacije“ (Stivale 2005: 33). Napušta se, dakle, paradigma esencijalističkog kartezijanskog subjekta i uvodi shvaćanje multipliciranog subjekta. Singularnost je nužno množstvena, „svatko od nas je nekoliko“ (Deleuze, Guattari 2013: 3). S obzirom na navedeno, postavlja se pitanje mogućnosti i uvjeta označavanja

vlastitim imenom takvoga mnoštvenoga, fragmentiranoga, nestabilnoga, nedovršenoga... subjekta.

## POSTOJANJE-BENJAMINOM

Vlastito ime u diskursu Deleuzea i Guattarija nije konstitutivna oznaka subjekta, nego je uvijek povezano s postajanjem, intenzitetom i mnoštvenošću depersonaliziranih pojedinaca. Vlastitom imenu nije funkcija označiti subjekt, nego označiti ono što se odigrava između barem dva člana, što znači da se imenovanjem osigurava svojevrsna „osobna konzistencija”. Premda se vlastitom imenu ne mogu pripisati značenja, ono ne sadrži ništa što bi otkrilo „tajnu” subjekta, čin imenovanja predstavlja vidljivi jezični modus uspostave subjektiviteta i vlastitim se imenom konstruira barem privremena (jezična) pozicija što osigurava, ili nameće, različite identitetne kategorije. Vlastita imena nisu odraz subjektive biti, niti otkrivaju njegovu tajnu. Upotreba imena uvijek je kulturalna: označeno i označitelj spajaju i na okupu drže (uvijek tek nepotpune i privremene) društvene konvencije.

Svoj sam rad nazvao Benjamin, jer je to ime koje mi je majka htjela nadjenuti, no otac se iz nekog razloga otac nije složio s tom idejom. Benjamin je ime koje se daje najmlađem sinu (što sam u svojoj obitelji ja), pogotovo ako je značajno mlađi od svoje braće i sestara. Katkad se ime koristi za sina koji je rođen od strane malo starijih roditelja kojima više nije u planu bilo imati još djece. U nekim se jezicima ime koristi za kržljavu, žgoljavu životinju.

## MASKE

Svoje sam maske radio tehnikom makramea (čvoričanja) bez nekog unaprijed određenog plana, nastajale su organski, a organski su nastajale i boje i raspored boja, uz to što sam htio koristiti boje koje su prisutne na određenim hrvatskim narodnim nošnjama da bi maske izgledale kao dio neke fiktivne etnografske zbirke.

Te maske upravo zato neću nositi, nego bih ih, kao u etnografskom muzeju, izložio izdvojene od njihove funkcije. Možda reći da bih ih izložio na takav muzejski način i nije najsretnije; htio bih ih uklopiti u prostor u kojem su izrađene, gdje bi njihov način izrade (čvoričanje) ujedno bio i način njihovog predstavljanja u prostoru; pokušao bih ih učvoričati na i u zidove i strop.

Zanimljivo je razmišljati o stalnom nestajanju i nastajanju linije, ispreplitanju kroz čvorove - pokušavam to povezati s nestalnošću identiteta i njegovoj stalnoj promjenjivosti, a ujedno i njegovoj kontinuiranosti. Ja to zamišljam ovako: nekoliko linija, od kojih svaka predstavlja zasebni identitet, nakon ispreplitanja u čvoru nastavlja svaka svojim putem, no u trenutku ispreplitanja ostavljaju trag, teksturu koja neće moći biti izbrisana, nego je zauvijek

bar malim dijelom upisana u druge linije. Tako su maske koje radim isprepletene, učvoričane u gotovo labirintske forme. U svojoj utjecajnoj knjizi „Umjetnost i agencija“, Gell tretira labirint kao glavni primjer onoga što on naziva „apotropejskom uporabom uzoraka“ (Ingold 2007: 53). Pod tim podrazumijeva praksu upisivanja složenih i vizualno zbunjujućih dizajna na površinama da bi zaštitili one iza njih od napada zlih duhova ili demona. Ideja je da je demon toliko fasciniran i zatravljen samim uzorkom da ne može samo proći kraj njega bez da ga proba razmrsiti ili riješiti zagonetku koju predstavlja. U svome pokušaju će sigurno zapeti i nikad ne doći do rješenja koje bi mu omogućilo da izađe iz uzorka labirinta.

Maske koje sam radio nastale su nakon što sam ispisao sve poslove koje sam radio prije upisa na akademiju, konobar, trgovac... To me raspisivanje podsjetilo na te tipizirane različite uloge koje sam imao, te me to dovelo do karnevala. Maske su prazne, dovršene ljuštire bez ideje da ih netko nosi te su tako odvojene od svoje veze s takozvanom grotesknom cjelinom<sup>1</sup>. Bahtin spominje da u trenutku kada podijelimo dva pola groteskne cjeline, što su smrt i razmnožavanje, dobivamo odvojene zasebne cjeline koje su ustvari mrtve ljuštire. No u postavu ću ih pokušati međusobno spojiti što međusobno, što sa samim prostorom, kako bi im prividno vratio taj obnavljajući cjeloviti karakter.

Maska je u narodnoj kulturi povezana s radošću promjena i reinkarnacijom, vedrom relativnošću i veselom negacijom jednolikosti (uniformiranosti) i sličnosti. Maska je povezana s prijelazom, metamorfozama, kršenjem prirodnih granica, izrugivanjem. Ona sadrži zaigrane elemente života, temelji se na osebujnim, međusobnim odnosima stvarnosti i slike, karakterističnim za rituale i spektakle. Njezinu zamršenu višeznačnu simboliku nemoguće je iscrpiti, oblici i manifestacije poput parodije, karikature, grimase, komične geste, svi elementi koji su esencija groteske<sup>2</sup> potječu upravo od maske. Maska kao predmet koji će u mom radu predstavljati nestalnost i konstantnu promjenu identiteta te njegova konzervacija dale su mi,

---

<sup>1</sup> U vrhovima grotesknog i folklornog realizma, kao i prilikom smrti jednostaničnog organizma, nikada ne ostaje leš (smrt jednostaničnog organizma podudara se s njegovim razmnožavanjem, to jest s raspadanjem na dvije stanice, dva organizma, bez ikakvih smrtnih odlazaka); ovdje je starost bremenita, smrt trudna, sve ograničeno-karakteristično, okamenjeno, okončano baca se u tjelesno dolje radi pretapanja i novog rođenja. U procesu degeneracije i raspadanja grotesknog realizma otpada pozitivan pol, odnosno druga, mlada karika nastajanja (ona se zamjenjuje moralnom sentencijom i apstraktnim shvaćanjem): ostaje čisti leš, razjedinjena starost lišena bremenitosti, čista, jednaka sebi samoj, otrgnuta iz cijeline koja raste i gdje je bila sjedinjena s narednom mladom karikom, u jedinstvenom lancu razvitka i rasta. Dobiva se izlomljena groteska, figura demona plodnosti s odrezanim falusom i iscijeđenim želucom. Otuda se i rađaju sve ove bespolne slike „karakterističnog“, svi oni „profesionalni“ tipovi advokata, trgovaca, staraca i starica i tome slično, sve one maske usitnjenog i deformiranog realizma. Svi su ti tipovi postojali i u grotesknom realizmu, ali se u njima i iz njih nije gradila slika cijeloga života, u njima su oni bili još samo odumirujući dio života koji rađa. Tako se povlači granica između svih tijela i stvari, presijecaju se dvotjelesna tijela, te se teži završiti svaku individualnost izvan veze s cjelinom. (Bahtin 1978: 63)

<sup>2</sup> Krajem 15. stoljeća, prilikom raskopavanja podzemnih dijelova Titovih termi, otkrivena je dotad nepoznata vrsta rimskog slikarskog ornamenta. Ta je vrsta ornamenta dobila talijansko ime „la grottesca“, od talijanske riječi „grotta“, što znači podzemlje. Nešto su kasnije slični ornamenta nađeni i na drugim mjestima u Italiji. Novonađeni rimski ornament zaprepastio je suvremenike neobičnom, bizarnom i slobodnom igrom s biljnim, životinjskim i ljudskim oblicima koji prelaze jedan u drugi kao da se rađaju jedan iz drugoga. Nema onih oštih i nepokretnih granica koje dijele ova carstva prirode u uobičajenoj slici svijeta: ovdje, u groteski, one se smjelo narušavaju. (Bahtin 1978: 41)

dok sam čitao Mihaila Bahtina i njegovo djelo „Stvaranje Françoisa Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka“, dodatni poticaj ili dodatnu poveznicu moga rada s karnevalskom, grotesknom narodnom kulturom. (Bahtin 1978: 49)

## KARNEVAL

Praznički život rezultat je univerzalnog kršenja normi, izokretanja hijerarhije i gaženja zabrana. Upravo su to odlike karnevala. Bahtin ukazuje na jedan neobično sretan svijet, na svijet u kojem pojedinci osjećaju da djeluju slobodno i ne sputavaju svoje tjelesne potrebe, a istovremeno pripadaju kolektivu koji je u jednakoj mjeri nesputan i veseo; na svijet koji ne poznaje apsolutne krajnosti, nego je potpuno ambivalentan. Vrijeme koje Bahtin opisuje vrijeme je relativizma u svim područjima života. U karnevalu svi su u pravu i svi imaju pravo na zabavu. Ideja karnevala izrasla je iz proučavanja vidljivih aspekata opuštenog i raskalašenog ponašanja u razdobljima nerada u srednjem vijeku. Jednim dijelom se upravo ručni rad savršeno uklopio u ideju vlastitog karnevalskog neba, jer upravo je craft, ručni rad poveznica između rada i razonode, između prošlosti i sadašnjosti. Ideja karnevala je gotovo utopijska, zajednica ravnopravnih veselih pojedinaca, po Bahtinu, „privremeno stupanje u utopijsko carstvo univerzalnosti, slobode, jednakosti i blagostanja“. Taj utopijski potencijal karnevala u današnjem je svijetu inspiracija za nove društvene pokrete. Ustvari karneval ne zna za podjelu na izvođače i gledatelje. On ne zna za rampu, čak ni u njezinom začetnom obliku. Rampa bi razorila karneval (i obrnuto: uništenje rampe razrušilo bi kazališnu predstavu). Karneval se ne promatra – u njemu se živi, i u njemu žive svi, s obzirom na to da je on po svojoj originalnoj ideji općenarodan. Dok karneval traje, nitko ne živi drugim do karnevalskim životom. (Bahtin 1978: 14)

Karneval razvija neslužbeni pogled na svijet, čovjeka i ljudske odnose, on gradi drugi svijet i drugi život, jer karneval nije umjetničko-kazališna predstavljачka forma, nego neka vrsta stvarne (iako privremene) forme samoga života. To se može izraziti i ovako: za vrijeme karnevala se prikazuje sam život, bez scene, bez rampe, bez glumaca, bez gledatelja, tj. bez bilo koje umjetničko-kazališne specifičnosti – drugu slobodnu, nesputanu formu svoga postojanja, svoj preporod i obnovu na najdubljim načelima. Realni oblik života ovdje je istovremeno i njezin preporođeni idealni oblik. Jedna od ključnih karakteristika karnevala, a tako i smjehovne kulture, je prevlast materijalno-tjelesnog načela života; tu estetsku koncepciju Bahtin naziva groteskni realizam.

## MATERIJALNO-TJELESNO/GROTESKNI REALIZAM

Materijalno-tjelesno načelo u grotesknom realizmu, tj. u slikovnom sustavu smjehovne kulture, postoji u svom općenarodnom, prazničkom i utopijskom vidu. Kozmičko, socijalno i tjelesno ovdje se nalaze u neraskidivom jedinstvu, kao nedjeljiva živa cjelina. A ta je cjelina vesela i blagodatna. U grotesknom realizmu materijalno-tjelesna stihija duboko je pozitivno načelo, i ovdje ta stihija nije dana u izdvojenom egoističnom obliku, i uopće nije istrgnuta iz ostalih sfera života. Materijalno-tjelesno načelo ovdje se ispoljava kao univerzalno i općenarodno, i upravo kao takvo stoji nasuprot svakom raskidu s materijalno-tjelesnim korijenima svijeta, svakom izoliranju i zatvaranju u sebe, svakoj apstraktnoj idealnosti, svim pretenzijama na značaj odvojeno i neovisno o zemlji i tijelu. Tijelo i tjelesni život ovdje imaju kozmički i u isto vrijeme općenarodni karakter; to nikako nije tijelo i nije fiziologija u uskom i preciznom suvremenom smislu; oni nisu do kraja individualizirani niti izdvojeni od ostalog svijeta. Nositelj materijalno-tjelesnog načela ovdje nije izdvojena biološka jedinka, niti egoistična individua, nego narod, i to narod koji u svom razvitku vječito napreduje i obnavlja se. Zato je ovdje sve tjelesno tako grandiozno, preuveličano, neizmjereno. To preuveličavanje ima pozitivan, afirmativan karakter. Ono što je najvažnije u svim tim slikama materijalno-tjelesnog života je plodnost, rast, prekomjerno izobilje. Obilje i općenarodnost određuju i specifičan veseli i praznički (a ne svakodnevn) karakter svih slika materijalno-tjelesnog života. Materijalno-tjelesno načelo je ovdje prazničko, gozbeno, likujuće načelo, to je – gozba cijeloga svijeta. Osnovno svojstvo grotesknog realizma je snižavanje - što sam povezao s odnosom „prave“ umjetnosti („high art“) i ručnog rada, odnosno akademske umjetnosti i outsider arta - tj. prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog (suvremena umjetnost!) na materijalno-tjelesni plan, na plan zemlje i tijela (craft!) u njihovom neraskidivom jedinstvu. Snižavanje i obaranje svega visokog nema u grotesknom realizmu nikako formalan niti relativan karakter. „Gore“ i „dolje“ imaju ovdje apsolutno i strogo topografsko značenje. Gore - to je nebo ; dolje - to je zemlja; to je načelo apsorpiranja (grob, utroba) i načelo rađanja, preporoda (materinsko okrilje). Takvo je topografsko značenje pojmova gore i dolje s kozmičkog stajališta. S tjelesnog stajališta, koje nigdje nije jasno razgraničeno od kozmičkog, gore - to je lice , dolje - to su spolni organi, trbuh, stražnjica . Snižavanje ovdje znači spuštanje na zemlju, sjedinjavanje s njom, kao s načelom koje je istovremeno i načelo apsorpiranja i načelo rađanja, snižavajući, sahranjuje se i sije istovremeno, usmrćuje se da bi se omogućilo ponovno bolje i veće rađanje. Snižavanje također znači vezivanje za život donjeg dijela tijela, život trbuha i spolnih organa, pa, prema tome i za takve činove kao što su snošaj, začecje, rađanje, žderanje, pražnjenje crijeva. Snižavanje kopa tijelu grob radi novog rađanja. Otuda ono ima ne samo uništavajuće značenje koje negira, nego i pozitivno značenje, značenje preporoda; ono je ambivalentno, ono istovremeno negira i afirmira. Nije riječ o jednostavnom bacanju dolje, u nepostojanje, u apsolutno uništenje - ne, riječ je o spuštanju na ono dolje koje oplođuje, upravo na ono dolje gdje dolazi do začecja i rađanja novoga, odakle sve raste u izobilje; groteskni realizam ne zna za neko drugo dolje, dolje - to su zemlja koja rađa i tjelesno



okrilje, dolje uvijek začinje. Groteskna slika karakterizira pojavu u stanju njezine promjene, još nezavršenu metamorfozu, u stadiju smrti i rađanja, rasta i nastajanja, što je upravo ono što karakterizira i craft, koji se tretira kao proces, a ne završni proizvod, te se podčinjava interesu sveukupnog rada. Odnos prema vremenu, prema nastajanju, neophodna je konstruktivna, određujuća crta groteskne slike. Druga njezina neophodna crta - ambivalentnost; u njoj su, o ovom ili onom obliku, označena oba pola promjene - i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa, i početak i kraj metamorfoze. Na raznim stupnjevima razvitka groteskne slike, u takozvanoj grotesknoj arhaici, vrijeme je dano kao jednostavni niz (u suštini, istovremenost) dvije faze razvitka - početne i završne: zima-proljeće, smrt-rađanje. Te još primitivne slike kreću se u biokozmičkom krugu cikličke smjene faza biološkog života, prirode i čovjeka. Pojam vremena koji je implicite bio sadržan u tim najstarijim slikama jest pojam cikličnog vremena prirodnog i biološkog života. Ali groteskne slike ne ostaju, naravno, na tom primitivnom stupnju razvitka. Osjećanje vremena i smjene vremena koje je u njima prisutno širi se, produbljuje, uvlači u svoj krug socijalno-povijesne pojave; prevladava se njegova cikličnost, ono se podiže do osjećanja povijesnog vremena. Groteskno tijelo nije odvojeno od ostatka svijeta, nije zatvoreno, nije završeno, nije gotovo, prerasta samo sebe, izlazi iz svojih granica. Akcenti su na onim dijelovima tijela gdje je ono bilo otvoreno za vanjski svijet, tj. gdje svijet ulazi u tijelo ili izbija iz njega, tj. na otvorima, na ispućenjima, na svakojakim izbočinama i izraslinama, razjapljena usta, ženski spolni organ, grudi, falus, debeli trbuh, nos. Tijelo otkriva svoju suštinu, začetak koji raste i izlazi iz svojih granica samo u takvim činovima kao što su oplodjenje, trudnoća, porođaj, agonija, jedenje, pijenje, pražnjenje. To je vječno nedovršeno tijelo koje se stvara i koje stvara, to je karika u lancu razvitka kroz rađanje, točnije dvije karike, pokazane tamo gdje se spajaju, gdje ulaze jedna u drugu. Jedna od osnovnih tendencija groteskne slike tijela svodi se na to da se pokažu dva tijela u jednome; jedno koje rađa i odumire, drugo - koje se začinje, nosi u utrobi i rađa. To je uvijek tijelo koje je trudno i koje rađa ili koje je makar spremno za začecje i oplodnju - s istaknutim falusom, ili ženskim spolnim organom. Iz jednog tijela uvijek, u ovoj ili onoj formi i stupnju, izbija drugo, novo tijelo. No današnji kanoni koji vide tijelo sasvim drugačije, u sasvim drugim trenucima njegovoga života, u sasvim drugim relacijama prema vantjelesnom svijetu. Tijelo tih kanona je prije svega strogo završeno, savršeno gotovo tijelo. Ono je, nadalje, samo, jedno, odijeljeno od drugih tijela, zatvoreno. Zato se otklanjaju svi znaci njegove nezavršenosti, rasta i razmnožavanja: uklanjaju se sve njegove izbočine i izrasline, ispravljaju se sva ispućenja (koja imaju značenje novih izdanaka, pupoljaka), zatvaraju se sve pukotine. Vječita nezvršenost tijela kao da se taji, sakriva; začecje, bremenitost, porođaj, agonija obično se ne pokazuju. Težište leži na završenoj, samostalnoj individualnosti danog tijela. Pokazane su samo takve aktivnosti tijela u vanjskome svijetu pri kojima između tijela i svijeta ostaju razgovijetne i oštre granice; aktivnosti u samome tijelu i procesi apsorbicije i pražnjenja ne otkrivaju se. Sasvim je razumljivo da, s gledišta tih kanona, groteskno tijelo izgleda kao nešto nakazno, bezoblično, bez forme. U okviru estetski lijepoga to se tijelo ne uklapa. (Bahtin 1978: 27, 33)

## LINIJA

Možda sve te predmete, artefakte koji će predstavljati različite identitete, pokušavam kroz ovaj karnevalski ključ oživiti i nekako ujediniti u jedan neraskidivi kolektiv, gdje bih probao donekle izbrisati granice između pojedinih predmeta i samoga prostora. U ovoj neprekidnosti ključna mi je Ingoldova teorija o liniji. Nekad je linija bila trag neprekidne geste, no postala je fragmentirana – pod utjecajem modernosti – u niz točkica i točaka. Ovo spominjem jer mi se čini da karneval pripada sferi koja se razlikuje od tih modernih formi. Svi elementi koje ćemo navesti, opisuju upravo tu neprekidnost početka i kraja te stalno slobodno kretanje, a ne skakanje s točke na točku kao na mapi ili u nekoj društvenoj igri.

Tim Ingold u svojoj knjizi „Lines: A brief history“ govori o „nastanjivanju“ linije, a ne o postanku njezinog mještana<sup>3</sup>. Nastaniti linije na neki način znači sudjelovati iznutra u samom procesu kontinuiranog stvaranja svijeta i doprinosti tkanju života i njegovim teksturama. Prema Ingoldu, čvor ne zadržava život, nego je oblikovan od samih linija na kojima je život živio. Te su linije zajedno vezane u čvor, ali ih on ne obvezuje. Upravo suprotno, one putuju dalje od njega, da bi ih sustigle druge linije u drugim čvorovima. Zajedno čine ono što Ingold naziva „meshworkom“. Pojam „meshwork“ (pletivo?) posuđen je od filozofa Henrija Lefebvrea, koji govori o „mrežastim uzorcima koje ostavljaju životinje, kako divlje, tako i domaće, i ljudi (u i oko kuća sela ili gradića, tj. u neposrednoj okolici grada)“, čiji pokreti tkaju okruženje koje je više „arhiteksturalno“ nego arhitektonsko. Zanimljivo je razmišljati o nastanjivanju linije te njezinom stalnom nestajanju i nastajanju, ispreplitanju kroz čvorove - pokušavam to povezati s nestalnošću identiteta i njegovoj stalnoj promjenjivosti, a ujedno i njegovoj kontinuiranosti. Tim Ingold također spominje kontrast između dva modaliteta putovanja, transporta i wayfaringa. Kao linija koja izlazi u šetnju, put se wayfaring putnika zavija tamo-amo, negdje može čak i zastati prije nego što krene dalje. Ali nema ni početka ni kraja. (Ingold 2007: 15) Dok je na putu, wayfarer je uvijek negdje, no svako je „negdje“ na put negdje drugdje. Naseljeni svijet mrežasta je mreža („meshwork“) takvih staza, koja se neprestano tka kako se život odvija duž njih. (Ingold 2007: 61) Za razliku od transporta koji je vezan za određena mjesta, svakom je potezu svrha preseljenje osoba i njihovih učinaka, a orijentiran na specifična odredišta. Putnik koji krene s jednog mjesta i stigne na drugo između se nigdje ne nalazi. Sveukupne linije transporta tvore mrežu veza od točke do točke. Zašto sve ovo spominjem? Upravo me ovaj dio o konstantnom kretanju linija i konstantnoj nedovršenosti, o tome je li nešto ili netko u stalnom procesu nastajanja, nikada potpuno dovršenom (Deleuze je to lijepo usporedio s linijom i identitetom) podsjetio na Bahtina, koji tu nedovršenost spominje u kontekstu grotesknoga tijela.

---

<sup>3</sup> Jedan primjer daje i Claudio Aporta, koji se u svojim istraživanjima bavio zajednicom Igloodik. On u istraživanju spominje da Inuiti putovanje ne smatraju prijelaznom aktivnošću s jednog mjesta na drugo, nego je to način postojanja (bivanja). Čin putovanja iz ili na određeno mjesto igra ulogu u definiranju tko je zapravo putnik, a svaka linija puta definira, stvara novoga putnika. Putnik i njegova linija u ovome su slučaju jedno te isto. To je linija koja napreduje od vrha dok putnik nastavlja neprekidan proces rasta i razvoja ili samoobnavljanja. (Ingold 2007: 76)

## CERADA

Ingold u svojoj knjizi „Lines - A Brief History“ promišlja o pletenju i vezenju<sup>4</sup> te opisuje proces rada pletilje i vezilje kojem je jednom prilikom svjedočio. Radi se s jedne strane o povezivanju linija u površinu i obrnuto.

Na mojoj se ceradi odvija upravo to; izvezene niti stvaraju i površinu i liniju i nit istovremeno, je li svaki od tih elemenata poprimio groteskni epitet ili je samo vezenje postalo groteskno? Nastojao sam prikazati i završene oblike i te oblike u nastajanju istovremeno bez ikakvoga skrivanja. Istinska groteska najmanje je statična: ona stremi u svojim slikama zahvatiti samo nastajanje, rast, stalnu nezavršenost, nedovršenost života; zato ona u svojim slikama daje oba pola postojanja istovremeno – ono što odlazi i ono novo, ono što umire i ono što se rađa; ona pokazuje u jednom tijelu dva tijela, pupanje i diobu žive stanice života. Kao jedan drugačiji primjer Michael Serres uzima klasično izrađenu tapiseriju „Dama i jednorog“ i objašnjava: „Kad se tkalački stan pomakne na razboju tapiserije, nit potke prolazi ispod niti osnove. Tako se osjećaj utkava u tkaninu, kao i melodija, ponekad u zvučnom tijelu i duboko promišljena misao u samoglasnicima. Blistav prikaz figura i boja na obrađenom platnu odgovara tisuću vezova i čvorova s njegove druge strane, događanjima na donjoj strani platna, koji činom skrivanja postaju suptilni. Tajne tapiserije upletene su ispod nje.“

Moja tapiserija u tom smislu nije suptilna, kao ni sama groteska; sve ono što bi se u klasičnom ručnom radu trebalo sakriti, u mom je radu otkriveno, čak su i mustre po kojima su izvezeni motivi ostale na površini te zajedno s vezom koji je prisutan s obje strane tvore nekakvu anomaliju u samom ručnom radu, nekakvo dvotijelesno tijelo koje istovremeno prikazuje i korijen i plod u svojoj međusobnoj metamorfozi.

U mom je radu svojevrsna suptilnost dobivena na drugi način. Preklapanjem motiva djelomično je otežan jasni prikaz pojedinačnih motiva, kao i rada u cjelini.

---

<sup>4</sup> „Moja je trenutna briga, međutim, ograničenija. Radi se o razvijanju argumenta u vezi s odnosom linija i površina. Mogao bih to predstaviti jednom crticom. Prilikom nedavno sam vožnje trajektom iz Norveške u Švedsku promatrao tri dame okupljene oko stola u brodskom salonu. Jedna je pisala pismo nalivperom, druga je plela, a treća je koristila iglu i konac da bi izvezla motiv iz knjige s mustrama na obično bijelo platno. Dok su tako radile, čavrljale su među sobom. Ono što me zaintrigiralo kod te scene bilo je to da je, dok su se životne priče triju žena prepletale u razgovoru, aktivnost kojom se svaka bavila uključivala različitu opotrebu linije i drugačiji odnos između linije i površine. U svome je pisanju prva ispisivali aditivnih trag na površinu stranice. Druga je kraj sebe imala klupko vune, no kako je radila, pretvarala je nit u površinu ravnomjerne teksture. Treća je radila na unaprijed pripremljenoj površini. Ipak je, poput pletilje, nizala svoje linije, a ne pratila tragove na površini. Gledajući te žene kako rade, počeo sam razmišljati o sličnostima i razlikama između pisanja, pletenja i vezenja. Palo mi je na pamet da se, iako je pisanje kao ostavljanje traga podjednako u suprotnosti s vezenjem i pletenjem, koji rade s nitima, i ova dva potonja međusobno suprotstavljaju jedno drugome. Pletilja povezuje svoje linije u površinu, gdje izvorne niti sada funkcioniraju kao tragovi, u pravilnom uzorku nastalom njihovim ispreplitanjem. Vezilja, naprotiv, započinje s tragovima na površini, no u svome radu te tragove prevodi u niti. Pri tome nastoji da površina tkanine nestane. Jer kad promatramo izvezenu tkaninu, linije vidimo kao niti, a ne kao tragove, gotovo kao da je sama tkanina postala prozirna.“ (Ingold 2007: 51)

U svojem je prvom obliku cerada bila izvezana motivima voća i povrća koji su bili pravilno razmješteni u svakome kutu cerade, u sredini je bio ženski lik, a iznad i ispod njega tekst. Cerada je jako nalikovala tradicionalnim zidnjacima (ukrasne zidne krpe s „poučnim“ porukama), samo u velikome formatu. Tu bih se osvrnuo na esej Mauricea Blocha „Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is religion an extreme form of traditional authority?“, u kojem autor analizira govor koji se koristi svakodnevno i govor koji se koristi u ritualima i političkim govorima.<sup>5</sup> Način izgovora koja se koristi u ritualima, a kasnije i političkim govorima za Blocha je formaliziran te samim time gubi osobnost, pripadnost govornikovu.

Na neki sam način taj problem „nepripadanja“ rada imao kada sam prvi put pomislio da sam završio s vezenjem te tapiserije na ceradi; upotrijebio sam sve klasične oblike veza i klasične načine kompozicije te mi je rad na kraju djelovao hermetično, kao da se može čitati na samo jedan način te mu se ne može proturječiti; taj je likovni jezik stvorio oblik koji na neki način nije meni pripadao, izgubio je moju prisutnost. Pokušavajući nekako ponovno „pridobiti“ svoj rad, odlučio sam pokušati reagirati na vlastiti rad, intervenirati u njega. Tako sam uzeo stari foto album s fotografijama obitelji u dvorištu i vrtu, u kojem smo nekoć provodili većinu vremena, te sam s tih fotografija prvo precrtavao motive koji su mi bili zanimljivi. U početku su to bile dječje ruke, no kasnije sam počeo precrtavati i ostale motive, kolica, stolice, autića itd. Kasnije sam precrtao motive s goblena koje je moja baka radila, no te sam mustre prije samog vezanja nejednako iskidao i presavio te takve počeo vezati. Moguće je da sam tako htio odvojiti te motive od onih precrtanih s fotografija, jer su ti gobleni nakon mnogo godina vraćeni mojoj majci, oni su bili poklon moje bake njezinoj sestrični, no vraćeni su, rekao bih, iz želje da moja majka ima neki ručni rad svoje majke, jer su naši gobleni, koje je također radila moja baka, uništeni u ratu. Sve sam te motive uvezivao preko već izvezanih motiva na ceradi, no ovaj sam put koristio krojački papir na kojem bih nacrtao motiv te ga zajedno s papirom uvezao u ceradu, kasnije djelomično istrgavši papirnu mustru. Motive sam vezao i na lice i naličje cerade, tako da bi ponekad onaj „ružni“ dio veza probijao na lice cerade i obrnuto. Taj proces mi se jako svidio, jer sam dobivao neodređene oblike koji narušavali prvotnu kompoziciju i na neki je način otvarali i nudili neko novo čitanje i interpretaciju, stvarajući na

---

<sup>5</sup> Govor starješina u ritualima isprva se malo razlikuje od držanja govora u političkom kontekstu, no kako ceremonija napreduje i formalizacija komunikacije raste, kod starješina dolazi do promjene – oni se depersonaliziraju i transformiraju u predstavnike mrtvih, i to ne u nekog konkretnog pretka, nego u „vječnog pretka“ (kolektivnog pretka koji govori apsolutnu istinu te mu se ne može proturječiti). Još je jedan primjer za to obraćanje u ime mrtvih predaka u prvom licu jednine, koje koriste starješine naroda Luapula. Ovaj proces kulminira opsjednutošću, kada određeni starješina „prestane postojati“ te ga zamijeni „drugi“. Razlog za ovu depersonalizaciju mogao bi biti automatski rezultat formalizacije jer, u tradicionalnom govorništvu, veći broj ponavljanja i ilustracija iz čitavog niza izvora i sve veća dvosmislenost izraza znače da izjave o određenom događaju poprimaju oblik izraza za sve događaje ove vrste. Učinak uspoređivanja u odnosu na niz vrlo općenitih referenci je taj da se osoba rastvara u prošlosti, dok se budućnost čini neizbježnim ponavljanjem te prošlosti. S obzirom na to da u takvoj situaciji svi događaji nisu ništa drugo doli ponavljanja i primjeri istih situacija, same ilustracije, da bi bile učinkovite u izmještanju događaja iz vremenskih okvira, moraju biti vrlo općenite i primjenjive kao reduktori svake situacije. To također znači da autoritet starješine, iako nikad veći nego kad koristi formaliziranu komunikaciju, postaje sve manje njegov vlastiti. (Bloch 1974: 56)

ceradi-tapiseriji vizualnu jeku moje vlastite prošlosti. Rezultat koji sam dobio podsjetio me na pojam „bezobličnog“ (l'informe/formless) Georges Bataillea.

U knjizi „Formless: A User's Guide“ iz 1997. Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois predlažu suptilni kontrapunkt „bezobličnoj sličnosti“. Oslanjaju se na Batailleovo „bezoblično“ (l'informe/formless), no nude alternativni pogled na njegov odnos s konceptom sličnosti. „Metafora, lik, tema, morfologija, značenje - sve što nalikuje nečemu... ono je što operacija bezobličnoga gazi, izostavlja uz bezobzirno namigivanje“, piše Bois. Takvo tumačenje Batailleovog odnosa prema sličnosti temelji se na specifičnom čitanju ulomka o „bezličnom“, koji sugerira da „potvrđivanje toga da svemir ne sliči ničemu i da je samo bezobličan znači da je svemir nešto poput pauka ili pljuvačke“.

Bezoblično znači ne nalikovati ničemu; da bi svemir bio bezobličan, morao bi biti nešto; sve stvari, čak i pauci i pljuvačka, imaju oblik i tako nalikuju drugim stvarima, a opet svemir to ne može. Bataille ne misli da je svemir nešto poput pauka ili pljuvačke, on misli da svemir jest nešto, stvar koja ima oblik, poput pauka ili pljuvačke, koji unatoč tome ne nalikuje ničemu. Očito je da ne postoji ništa poput svemira. Bezoblično tako poništava pojam sličnosti otkrivajući ga kao suvišan, onemogućavajući mu da funkcionira.

Stvari ne prestaju nalikovati jedne na druge, sličnosti nisu „neoblikovane“: raspravlja se o samom „konceptu sličnosti koji postupno ima sve manje i manje smisla. Kako kaže Bataille, „bezoblično“ nije samo pridjev koji ima određeno značenje, nego pojam koji služi za rušenje stvari u svijetu.

Taj mi je dio preklapanja sa stražnje na prednju stranu i obrnuto ustvari najinteresantniji, gdje se u jednom trenutku vidi „originalna“ izvezena ideja koja zajedno s određenom intervencijom na vlastiti rad plete više priča istovremeno, međusobno se nadopunjujući. Intervencije nisu precizne i promišljene, više me je zanimao rezultat tog pretapanja u materijalu i na koji će se način one međusobno nadopunjavati ili sukobljavati. Najuzbudljiviji mi je dio rada bio kada sam shvatio da se konci zbog gustoće izrade i gustoće postavljenih motiva međusobno počinju učvoravati i stvarati gotovo cijele površine, što je karakterističnije za tkanje negoli za vezenje; te površine, naravno, nisu ni izbliza tkalačke, ali su svojim ispreplitanjem stvorile plohe koje nisu karakteristične za tehnike veza. Motivi koje sam odabrao za intervencije izvađeni su iz obiteljskog fotoalbuma, to su ruke djece, moja baka, ja u nekakvom dječjem vozilu, brat s tačkama, mama i sestra na biciklu, stolice iz vrta, dječja kolica, gobleni koje je radila baka i motiv Davida Bowieja s ploče „Station to station“, koji je tu jer se u jednom razdoblju kafić koji je vodio moj otac zvao „Bowie club“ te me kao djeteta fascinirala ta ogromna fotografija Davida Bowiea koja je visila u kafiću. Svi ti dodani motivi prvo su precrtani na krojački papir kako bi se stvorile mustre (predlošci) po kojima bi se poslije vezalo, a nakon što su djelomično iskidane, zajedno s vezom tvore nekakvu nejasnu sliku svoga predloška. Iako fotografije s kojih su motivi precrtani prikazuju točne trenutke te su vidljivi dokazi tih trenutaka, izvezeni motivi, iako nastali direktno s tih fotografija, kao da su ih samo okrnuli i pretvorili se u sjećanja. Ovi su motivi izvezeni preko prve verzije cerade na

kojoj su bili izvezeni motivi voća i povrća te centralni lik žene koja je zadigla svoju haljinu. Taj motiv žene preuzet je iz staroslavenkih običaja gdje su u mjestima u kojima je bilo mnogo kiše, što bi uništilo urod kukuruza, sve žene u selu, od vrlo mladih do vrlo starih, trčale na polja i dizale suknje da bi uplašile bogove i zaustavile kišu. U balkanskoj su kulturi spolni organi, muški i ženski, korišteni kao alati za rastjerivanje zla, povezujući se sa silama prirode.

No prilikom dodavanja ostalih motiva na ceradu dogodio se jedan glitch, namjeran ili nenamjeran, gdje taj motiv žene izgleda kao da menstruira. Ustvari je s druge strane izvezen motiv goblena dvorske lude, no kako sam ceradu na neki način koristio kao scrap book gdje su me te slučajnosti i asocijacije dovodile do drugih istraživanja i obrnuto, svjeda mi se ideja da sveukupno istraživanje otpočeka izrade cerade bude prisutno na njoj. Taj mi je dio s menstruacijom bio posebno zanimljiv pa sam počeo čitati rad Chrisa Knighta „Menstruation and the origins of culture“. U većini kultura poznatih antropologiji ritualnu moć uglavnom monopoliziraju muškarci. Međutim, dublja analiza otkriva nešto važno: upravo se u onim tradicionalnim jednostavnim kulturama u kojima se najočitije govori da su ritualnu moć monopolizirali muškarci jezik ritualnog djelovanja čini posebno neprikladnim za muški spol. Da bi pokazali svoju mušku ritualnu snagu, muškarci moraju "menstruirati" i "roditi". Uobičajeni, nepromijenjeni penis nedovoljan je za te svrhe: muškarci moraju biti obrezani, subincizirani ili na drugi način unakaženi da bi krvarili.

Muška "menstruacija" zapravo je središnja stvar za inicijacijske obrede u većem dijelu svijeta. Na širokim područjima aboridžinske Australije muškarci postižu ritualni status kolektivnim subincizijom penisa; ta operacija omogućuje muškarcima da krvare poput žena. Oni također kopaju jame (umjetne "maternice") u zemlji; iz njih se mladi "ponovno rađaju". Drugdje krvarenje iz nosa, zarezivanje ruku i druge metode stvaranja krvi prate muške činove "rađanja". Prateći mitovi tvrde da muškarci koji imaju takvu moć nisu ni prirodni ni samorazumljivi; žene su bile izvorne čuvarice sve krvi i stoga izvorne vladarice obreda, gubeći moć od muškaraca samo u seksualno-političkoj revoluciji tijekom koje je ukradena ženska krv i promijenjen prirodni poredak. (Knight 1995: 18)

Ako je naša hipoteza točna, svaka bi kultura u kojoj muškarci monopoliziraju ritualnu moć trebala pokazivati znakove seksualno-političke inverzije: trebalo bi se moći zaključiti da su današnji rodni dogovori u logičnom smislu naopaki, muškarci koji su uzurpirali jezik ritualne potencije koji se može smatrati samo intrinzično i iz fizioloških razloga ženskim.

S njihovom krvlju koju muškarci još uvijek percipiraju kao natprirodno opasnu i kao potencijalni izvor ženskog ritualnog kolektiviteta, žene su kao kreatorice krvi namjerno i umjetno izolirane jedna od druge. Rezultat je taj da žene svoje reproduktivne organe i procese više ne doživljavaju kao izvore svoje moći, nego kao razlog da tu moć nemaju. Ukratko, žene kojima se prijeti silovanjem, ubojstvom i drugim nasilnim sankcijama ritualno su izvlaštene. Prisiljene su menstruirati i rađati u izolaciji i potaji, potencijal za menstrualnu sinkroniju je potisnut, a kolektivnost i simboličku vrijednost koja je u početku povezana s time muškarcima u međuvremenu prisvajaju.

Politička moć, u svom početnom obliku kao muško seksualno-političko nasilje, preuzima, zaogrnuvši se međutim u samoj svojoj antitezi - nenasilnom, samokrvarećem jeziku ženskog ritualnog pravila.

## TAPISERIJE

Motivi s istkanih tapiserija nastali su sasvim slučajno, bar što se tiče portreta, kada sam kopirao svoje pravne dokumente koji su mi poslužili za raspisivanje svojih bivših poslova (koje sam spomenuo u djelu o maskama), slučajno su fotografije ostale zatamnjene, te su ostale samo crne siluete. Na prvu sam tapiseriju prenio taj motiv crne siluete, a u pozadinu sam stavio motiv deke koji sam vidio u kinderbetu sa fotografije iz obiteljskoga foto albuma, drugu tapiseriju sam htio napraviti obrnuto tako da motiv ispletene vunene veste također sa fotografija bude umjesto crne siluete, a pozadina da bude crna, no u samom procesu sam se malo poigrao pa sam zadržao boje veste koje su bile na fotografijama, a uzorak sam nepravilo isprepletao pa u jednome dijelu čak i ostavio rupe da se vidi osnova na tkalačkome okviru. Tapiserije na neki način nisu klasično dovršene, stražnja strana nije obrađena nego su ostaci vune ostali visiti, te sam tako isto kao i u slučaju cerade ostavio sve da se vidi, i način kako je izrađena i izrađeni motiv. Treću tapiseriju mogu reći sam radio po "živom" modelu, ona prikazuje lutku koju je moja baka iskukićala. Kad smo bili djeca ta lutka nas je plašila, ima zimsku kapu, šal i stoji strogo sa rukama u džepovima, izraz lica joj je jako hladan. Kao mali smo ju zvali eskim, nitko se nije pretjerano igrao s njom, valjda je zato i uspjela preživjeti? Zanimljivo da mi je nedavno majka pokazala kako je od nekakvih starih tkanina napravila lutku koja je gotovo identična ovoj, s rukama u džepovima i zimskom kapom na glavi. Tapiserija je izrađena tako da se i vidi osnova, te su radne niti izvučene, stražnja strana prelazi na prednju itd. slično kao i na ceradi, ne znam zašto volim te izokrenute stvari, pogotovo u ručnome radu? Možda jer je i moj edukativni put, a samim time i život bio potpuno izokrenut?

## BIBLIOGRAFIJA

Adamson, Glenn: Thinking through Craft. London: Bloomsbury, 2019.

Bahtin, Mihail Mihajlovič. Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse. Beograd: Nolit, 1978.

Bataille, Georges. Erotizam. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.

Bloch, Maurice. Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is religion an extreme form of traditional authority? Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E. Formless: A User's Guide. New York: Zone Books, 2000.

Cooke, Lynne; Wollen, Peter. Visual Display: Culture Beyond Appearances. New York: The New Press, 1995.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Kapitalizam i shizofrenija 1: Antiedip. Zagreb: Sandorf, 2015.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa. Zagreb: Sandorf, 2013.

Gell, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Hiller, Susan: The Myth of Primitivism. London: Routledge, 2019.

Ingold, Tim. Lines: A Brief History. London: Routledge, 2007.

Ingold, Tim. Toward an Ecology of Materials. Annual Review of Anthropology Vol. 41:427-44, 2012.

Knight, Chris. Blood Relations: Menstruation and the Origins of Culture. New Haven: Yale University Press, 1995.

Peternai Andrić, Kristina. Zašto zadržati vlastito ime? Neki pristupi subjektu i imenu u diskurzu Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija. Osijek: Filozofski fakultet, 2014.

Serres, Michel. The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies. London: Continuum, 2008.

Stagoll, Clifford Scott. Deleuze's becoming-subject: Difference and the human individual. Coventry: University of Warwick, 1998.

Stivale, Charles J. Gilles Deleuze. Key Concepts. Montreal, Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005.