

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1444247C

УДК 7.038.55

114:72.01

оригиналан научни рад

УЧИНЦИ СУБВЕРЗИЈА УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ У ПРОСТОРИМА: DAS UNHEIMLICHE ФОКУС

Сажетак: *Текст се бави субверзивним капацитетима простора у којима се излажу уметничка дела/радови. Користећи три временски дистантна примера указује се на различите појавности саме субверзије. Посебно, у оквиру специфичног концепта *Das Unheimliche* и оног његовог значења да је нешто застрашујуће не зато што је непознато, већ због тога што „нешто што је познато постаје страном”, истражује се начин на који простор излагања/ситуирања уметничког рада постоји као субверзиван у односу на намеру уметника да га таквим учини или не.*

Кључне речи: *простор, субверзија, „Das Unheimliche”, музеј*

У овом тексту¹ анализирани су просторне ситуације-интервенције артефаката из три различита временска периода: Бернинијева (Giovanni Lorenzo Bernini) ‘Екстаза Свете Терезе’, рад америчког уметника Гордона Мата Кларка (Gordon Matta-Clark) ‘Day’s End’ и рад колумбијске уметнице Дорис Салседо (Doris Salcedo) ‘Шиболет’ (‘Shibboleth’) и на њиховим примерима утврђен је ‘капацитет’ субверзије

¹ Овај рад је реализован у оквиру пројекта „Истраживање климатских промена на животну средину: праћење утицаја, адаптација и ублажавање” (43007) који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије у оквиру програма Интегрисаних и интердисциплинарних истраживања за период 2011-2014. године.

уметничког рада у простору у коме је изложен/који га излаже; успоставља се разлика између стварне, манифестне снаге субверзије спрам идеолошки 'лажне' субверзије.

Субверзивна стратегија увек напада/атакује систем који контролише и управља односима моћи у друштву и настоји да замени постојећи систем свим оним што је искључено из система расподеле моћи и задовољства. Субверзија у уметности разликује се у различитим историјским коњуктурама и нема исти учинак и исте стратегије и политике у различитим временима. Субверзија/политичка провокација у уметности се различито репрезентује у различитим друштвима и временским раздобљима: онда када као уметнички гест (или уметничким радом) свесно делује, и онда када нема намеру да изазове провокацију, али је ипак производи. Уметнички рад или понашање уметника може изазвати провокацију, иако нема свесну намеру да буде провокативан: тако, на пример, провокација није била намера импресиониста и апстрактних сликара, али су њихова дела ипак изазивала скандал управо зато што су кршила постојеће естетске норме „поново дефинишући појам приказивања у уметности импресиониста и сликарства као уметности у апстрактном сликарству”².

Различити су конкретни концепти у односу на које се могу разматрати субверзијске моћи – ишчитавање и препознавање простора као субверзивног. Овде се под *простором* подразумева уметнички простор, тј. простор који заузима уметнички рад, као и простор у коме се рад излаже: музеј, галерија, јавни простор. Такође, фокус у овом раду је на оне артефакте (конкретно: у простору галерије, цркве или у јавном простору) који показују субверзивне моћи посматрано са позиције психоаналитичког концепта *Das Unheimliche*, односно, релације између субверзије и концепта *Das Unheimliche* спрам простора у различитим историјским периодима.

*O Das Unheimliche*³

Концепт *Das Unheimliche* је, иако је и раније помињан у теорији, тек Фројд (Sigmund Freud) 1919. године у есеју '*Das Unheimliche*, као одговору психијатру Ернсту Јенчу (Ernst Jentsch) и његовом тексту „Über die Psychologie

2 Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, стр. 521

3 На овом месту користи се немачки изворник *Das Unheimliche* због непостојања егзактног превода на српски језик, као уосталом ни на многе друге језике. Енглески језик за *Das Unheimliche* користи недовољно прецизан.

des Unheimlichen” из 1906. године, увео и позиционирао као психоаналитички теоријски концепт у поље културе и уметности. У овом тексту Фројд *Das Unheimliche* описује као ‘естетску особину, често везану с појавом непознатог и страха, али је, ипак, енигматско субјективно искуство’. Управо та ‘субјективност искуства’ често је узрок проблематичног статуса концепта у науци. Семантичка област речи *Das Heim* (нешто што се подразумева као блиско) постаје семиотички кôд где различита значења и њихове констелације успостављају хоризонт очекивања⁴. Под *Das Unheimliche* се подразумева искуство узнемиравајуће, чудне блискости између познатог и непознатог – онда кад се познато промаља испод непознатог облика/појаве или кад се то непознато открива као блиско, познато. Главно значење концепта Фројд је преузео од Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) који је *Das Unheimliche* дефинисао као „све оно што би требало да остане скривено, али и поред свега излази на видело”. Дакле, нешто што не би требало да постоји на месту на коме је или нешто што се јавља на месту на коме не би требало да буде. *Das Unheimliche* у естетици, према Фројду, постоји само као субјективно искуство. Могуће је говорити о *Das Unheimliche* у визуелним уметностима у простору инсталације, слике, фотографије, филма – дакле, у уметничком простору у најширем значењу.

*Од капеле Корнаро (Cornaro) до Тејм Модерн
Музеја (Tate Modern Museum)*

Моћ субверзије се може истраживати на самом простору у коме је смештено уметничко дело и/или рад⁵. Овде ће бити разматране субверзивне моћи уметничког дела и/или рада у односу на ишчитавање и препознавање датог простора.

У случају ‘Екстазе Свете Терезе’ то је простор капеле Корнаро (Cornaro) у цркви Санта Марија дела Виторија (Santa Maria della Vittoria) у Риму. ‘Екстаза Свете Терезе’ је

4 Цветић, М. (2011) *Психоаналитичке и културалне теорије простора*, Београд: Орион арт и Архитектонски факултет, стр. 54

5 Разлика између уметничког рада и уметничког дела читује се у следећем: према Мишку Шуваковићу, „умјетнички рад је објекат, ситуација или догађај, тј. отворена ситуација, догађај или текст који аутор не нуди као завршено и затворено дело него перманентно развија, трансформира или публика довршава рецепцијом.” И даље, „на примјер, уметничким радом се називају акције, перформанси и инсталације дадаистичких, неоодадаистичких, флукус, процесуалних, концептуалних или неоконцептуалних умјетника”, док је „уметничко ђело посебна творевина (артефакт) коју ствара умјетник, тј. оно је довршени материјални предмет (слика, скулптура, графика, инсталација, фотографија, филм). Видети: Шуваковић, М. (2005) нав. дело, стр. 646, 647.

мермерна скулптура Лоренца Бернинија, скулптурална инсталација – ремек дело касног римског барока, егземпларно јединство архитектуре и скулптуре⁶, али и сликарства. Након Тридентског сабора одржаног 1563. године који је, пре свега, имао да реши проблеме реформације (протестантизма) и поновне обнове и успостављања доктрине католичанства, Католичка црква је декретом о поштовању и приказивању светитеља одредила место слике у уметности, односно дефинисала реторику и педагошко-пропагандну функцију као најважније улоге уметности. То је значило: да дело буде јасно и разумљиво чак и неукој публици (насупротив слици у маниризму која је необразованима била неразумљива), да је реалистично и веродостојно (истина није категорија о којој се расправља, већ – веродостојност), и треће, да изазива емоције и емотивно стимулише побожност, што чини барокним илузионизмом (илузионистичком перспективом, удвајање стубова) бришући границе простора. Католичка црква је бароку наметала теме екстатичког покајања и патње као консеквенце људског греха, док се барокна уметност обрађала вернику уметношћу која је натуралистички приказивала форме интересујући се за физичку природу човека и не изражавајући дуалистички став према материји и духу. Јака религиозна осећања у вернику изазивана су управо натуралистичким приказом бола и патње светаца као представама екстаза кроз које су пролазили⁷.

Екстаза (трансверберација, пробадање срца ватреном стрелом) је мистично искуство Терезе од Авиле. Делови аутобиографије свете Терезе (канонизоване 1622. године) сведоче о њеним божанским визијама, међу којима је и визија младог анђела који стоји с њене десне стране, а који је заправо ту да репрезентује тренутак када ‘Бог додирује њену душу’⁸. За скулптора, Бернинија, дубоко побожног католика, ‘Екстаза свете Терезе’ није била „само задатак у скулптури већ вежба побожности, могућност да се (уметник/аутор) просветли и инспирише”⁹.

Света Тереза Авилска, односно Бернинијева скулптурална инсталација ‘Екстаза свете Терезе’ је према Лакану (Jacques

6 „У том смислу, више не говоримо о скулптури у конвенционалном смислу већ о пиктуралној сцени уоквиреној архитектуром која укључује нас као поштоваоце религиозне драме, која се не толико одиграва пред нама, колико се открива” (видети: Хибард, Х. (2009) Бернини, Београд: Грађевинска књига, стр. 134).

7 Цветић, М. нав. дело, стр. 154.

8 Видети: Тереза из Авиле, света, 1515-1582 (2008) Пут савршенства/ Тереза из Авиле, Београд: Службени Гласник.

9 Хибард, Х. нав. дело, стр. 137.

Ласан), парадигматичан пример женског *jouissance*¹⁰, а Лаканово виђење искуства Свете Терезе – онако како ју је Бернини репрезентовао – је виђење еротског искуства свете Терезе¹¹. Могуће је, стога, интерпретирати ову скулптуру као „приказивање религиозне екстазе приказивањем визуелних режима аутоеротског узбуђења, тела у оргазму мастурбације”¹². Жорж Батај (Georges Bataille) се, међутим, не слаже са лакановским тумачењем: „Далеко сам од тога да прихватим сексуално објашњење мистичког живота које подржавају Марија Бонапарта (Marie Bonaparte) и Џејмс Леуба (James Leuba). Мада се мистички излив, на неки начин, може упоредити са избијањем физичког сладострашћа, ипак је неприхватљив Леубин упрошћени закључак да насладе о којима говоре контемплативци увек подразумевају изванредан степен активности полних органа”¹³.

Повратак претходном, Лакановом тумачењу Бернинијеве ‘Екстазе свете Терезе’ указује на проблем „односа религиозног, католичког осећања трансa и екстазе према стандардизованом/нормираном хетеросексуалном моделу учешћа у ‘религиозности’”; другим речима, ради се о проблему “приказивања аутоеротске представе која је уграђена у доминантни хетеросексуални модел такозваног заступања тела унутар хришћанства, као визуелног режима приказивања”¹⁴. Стандардизовани модел је субвертиран ‘изненадном’ еротском сценом: простор који је близак и чија намена је неупитна, резервисана за религиозни акт – изненада постаје субвертиран јер се јавља као сцена за манифестацију еротског: неочекивано се појављује еротски приказ у сакралном простору, појављује се ‘нешто на месту где не припада и не сме да буде’, нешто што, према Шелинговој дефиницији *Das Unheimliche* „треба да остане скривено, али ипак излази на видело”.

С друге стране, за разлику од ‘Екстазе свете Терезе’ чија позиција у капели читана из угла психоанализе постоји као субверзивна, а то значи опортуна, супротстављена, пре

10 У Лакановој интерпретацији *jouissance* се односи на нешто што је превише јако за организам да би се поднело, неподношљив бол; међутим, оно што се искуству представља као неподношљива патња, за несвесно је, напротив, задовољство. За Фројда најболније искуство може бити доживљено као изузетно уживање: најболније искуство које може пружити врхунско задовољство. За Лакана су ова два аспекта (пута) ка задовољству неслагласна, због чега уводи појам *jouissance*.

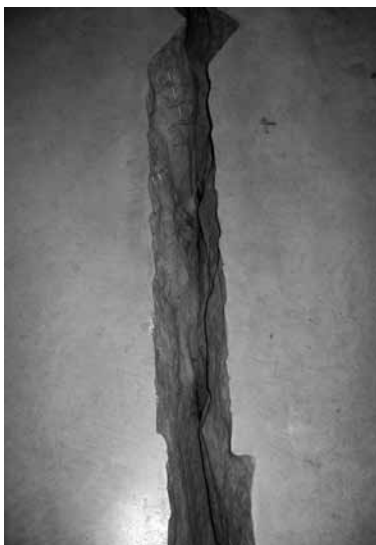
11 О овоме више у Лакановом Семинару XX.

12 Шуваковић, М. (2006) Студије случаја, Панчево: Мали Немо, стр. 58.

13 Батај, Ж. (2009) Еротизам, Београд: Службени гласник, стр. 179.

14 Шуваковић, М. (2006) нав. дело, стр. 58.

свега, друштву, фотографски радови Синди Шерман (Cindy Sherman) постоје као *трансгресивни* и не субвертују владајуће хијерархије моћи у друштву, већ их *прекорачују*. Они функционишу као симулакруми (копије без оригинала), истовремено ‘субвертују идентитет’, јер Синди Шерман успоставља своје фотографије као неизвесни идентитет: мушко/женско, али и на нестабилној граници: унутра/споља женског тела.



Shibboleth (Doris Salcedo), Tate Modern Gallery,
Лондон, 2009, фото Мариела Цветић

Други рад на коме ће субверзивност, у односу на психоаналитички концепт, бити испитивана је рад назван ‘Шиболет’ који је Дорис Салседо извела 2007/2008. године у Тејт Модерн музеју (Tate Modern Museum) у Турбин холу (Turbine Hall) у Лондону. Говорити о субверзивности овог рада захтева анализу места ове институције у свету уметности данас и њене идеологије. ‘Шиболет’ је само један у дугом низу *site-specific* радова уметника Тасите Дин (Tacita Dean), Аи Вевеј (Ai Weiwei), Мирослава Балка (Mirosław Balka), Рајчел Ујтрид (Rachel Whiteread), Олафура Елијасона (Olafur Eliasson) и других, изведених у простору Турбин Хола Тејт Галерије. Ове изложбе спонзорише, својим капиталом субвенционира и подржава мултинационална компанија ‘The Unilever’, а серија изложби изведена под покровитељством ове компаније је ‘The Unilever Series’ за Тејт модерн музеј.

‘Шиболет’ се простире дужином свом Турбин Холом. Почиње као пукотина у бетонском поду, кривуда, шири се продужава змијолико дуж простора. Питање које се поставља је

како се пукотина ту ‘нашла’, да ли је то битно, и, наравно, какав ефекат/резултат постиже.

Овај рад прати ауторкин стејтмент о расизму по коме пукотина представља ‘процеп између беле Европе и остатка света’. Елемент уграђен у процепе и јасно видљив – жица коришћена је као ‘најчешће средство које репрезентује границе, одвајања, искуства имиграната, сегрегације, мржње’¹⁵. Етимолошки, шиболет је реч хебрејског порекла и означава свако понашање или праксу којом је могуће утврдити припадност одређеној етничкој, религијској или било којој другој групи, односно, коришћење неких речи и њихов изговор који одаје говорника као припадника групе. Шиболет се помиње у Старом Завету (Књига о судијама 12:4-6:)¹⁶.



*Shibboleth (Doris Salcedo), Tate Modern Gallery,
Лондон, 2009, фото Мариела Цветић*

‘Шиболет’ поставља питање интеракције инсталације и простора, архитектуре простора галерије/музеја, али и питање о

15 The Unilever Series: Doris Salcedo: Shibboleth, 1.10.2009. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>.

16 „4. Тада Јефте скупи све људе од Галада, и удари на Ефраима; и људи од Галада побише Ефраима; јер говораху: бјегунци сте Ефраимови ви, људи од Галада, који се бавите међу Ефраимом и међу Манасијом. 5. И Галад узе Ефраиму бродове Јорданске. И кад који од Ефраима добјеже и рече: пусти ме да пријеђем, рекоше му они од Галада: јеси ли од Ефраима? И кад он рече: нијесам, 6. Онда му рекоше: реци: Шиболет. А он рече: Сиболет не могући добро изговорити. Тада га ухватише и заклаше на броду Јорданском. И погибе у оно вријеме из племена Ефраимова четрдесет и двије тисуће.”

идеолошким основама западног модернизма, питања на који начин свет уметности функционише.

Ако се Салседо обраћа дугом наслеђу расизма и колонијализма у колонијалној јужној Америци, који подрива модеран свет, она то чини тако што користи алате, средства и, што је најважније, новац модерног данашњег света – велики корпорацијски новац. На овом месту се поставља питање: шта је идеологија неке изложбе? Идеологија изложбе „није онај поредак порука које аутори изложбе пројектују и прокламују кроз своје уводне или пратеће текстове, нити оно што је намењено прихватању од стране јавног мњења (дохе), већ је идеологија изложбе оно што парадоксално формира доху и представља њен израз у размени ‘друштвених вредности’ и ‘друштвених моћи’¹⁷. У овом, као и у другим случајевима, идеологија изложбе је „она разлика намераваног и ненамераваног, прихватљивог и неприхватљивог у односу јавне сцене и прећутне сцене: свесног и несвесног, односно, дословног и фикционалног; разлика која продукује значење”¹⁸.

Стога, покушај да уметнички рад тзв. ‘радикализмом’ процепца у поду галерије буде субверзиван спрам простора, а да истовремено носи идеолошку нит коју иначе радови Дорис Салседо из осамдесетих година двадесетог века имају, учинио је управо супротно: нема субверзије тамо где институција у њој узима учешће. Простор, наравно, није неутралан. Или, другим речима, у овом случају рад субвертира себе самог. Простор, заправо под Турбин Хола, није ‘угрожен’ уметничком интервенцијом. Онако како ‘Екстаза свете Тересе’ не репрезентује саму ‘екстазу’, или ‘љубав’, већ ‘тело у стању екстазе’, тако ни ‘Шиболет’ Дорис Салседо не репрезентује процеп у модерном свету, у подељеном свету, како ауторка сама сугерише, већ зграду/грађевину/објекат Тејт Модерн Музеја у стању квази процепа.

‘Шиболет’ има дугачку уметничку генеалогiju: једним од првих директних ‘предака’ могу се сматрати радови са пресецањима архитектонских простора Гордон Мата Кларка (Gordon Matta Clark), иако, наравно, са другачијим уметничким интенцијама.

Гордон Мата Кларк (1943–1978) је студирао француску књижевност на Сорбони (Sorbonne) и стекао образовање архитекте на Корнел универзитету (Cornell University), али се као архитекта бавио уметничким радом: био је заинтере-

17 Шуваковић, М. Идеологија изложбе: о идеологијама манифесте, 1.11.2008. <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>

18 Исто.

МАРИЕЛА ЦВЕТИЋ

сован за просторно искуство које је ван објективне/реалне самерљивости и као такав критичан према покушајима да се оно (искуство) ограничи само на оно што се може мерити. „Ја не знам шта реч ‘простор’ значи (...) Настављам да је користим. Али нисам сасвим сигуран шта значи”¹⁹. У кратком периоду времена од 1971. године до смрти остварио је велики број радова који је документовао фотографијама, филмовима (супер 8) и видеом. Његови радови радикално мењају стања постојећих структура на којима их изводи: интервенције на архитектури (пресецања и отвори кућа) стварају другачију перцепцију куће/станишта и окружења.



Day's end, Gordon Matta-Clark, <http://artnerdnewyork.tumblr.com/post/1373549316/days-end-by-gordon-matta-clark>



Splitting, 1974

19 Gordon Matta-Clark, ed. Diserens, C. (2006) NY: Pheidon, стр. 8.

У раду названом 'Day's End' Гордон Мата Кларк је са сарадницима остварио велики отвор (облика кружног исечка) на прочељу као и отвор на поду хангара смештеном на напуштеном доку у доњем Вест Сајду на Менхетну у Њујорку (West Side, Manhattan, New York) 1975. године. Овај отвор у челичном зиду пуштао је светлост у простор хангара катедралних пропорција налик розети. Након ове интервенције која је осванула после викенда, све општинске власти биле су алармиране и он је приведен. Из преписке са адвокатом сазнаје се да га је адвокат саветовао да дâ изјаву којом ће овај акт објаснити као уметнички, што је он и урадио назвавши га 'улепшавањем' напуштеног и неодржаног простора, чиме је хангар претворио у спектакуларни рад који је био радикално агресивна „авангардна лепота“²⁰.

Гордон Мата Кларк је био син надреалистичког сликара Мате (Roberto Matta Echaurren), и дословно наследник надреалистичких пракси у граду; образовао се под утицајем Ги Дебора (Guy Debord), ситуациониста и присталица француских филозофа деконструктивиста. У његовим раним радовима (као што је 'Day's End') радикалност и субверзивност је најизразитија, а мања у каснијим. Због овакве субверзивности и радикалног напада на кућу, овај рад могуће је читати у *Das Unheimliche* фокусу: нешто се (пројектован 'отвор' на хангару) налази на месту (напуштеном доку) где се не очекује; нешто што је био напуштени, девастирани, простор спољашњих пропорција и димензија базилике, пропуштањем светлости у себе, сада чини да и унутрашњи простор постаје 'чудно близак' простору катедрале.

Екскурс: временски ранији пример из праксе југословенске уметности је рад колоквијално назван 'Црвени перистил' из 1968. године. Група Сплићана је метлама и рукама размазала тридесетак литара црвене боје по плочама Диоклецијановог Перистила у Сплиту. Ова интервенција сматра се за једну од првих концептуалних акција и на граници је урбаног мита, будући све време обавијена велом тајне и прожета разним мистификацијама.

20 „Today I met with detective Gagliardo of the 6th Precinct of the NY Economic Development Agency... Gagliardo says that he must have a written statement from you... The statement should generalize about what you did and avoid detailed descriptions...but you should amplify the artistic (in)tensions and relate it to your theories about art and this kind of art. In effect, let it be a sincere statement that will reek of cooperation, but will not enable them to brandish confession before the world.” Исто, стр. 8.

Закључак

Након анализе позиција уметничких радова у просторима: ‘Екстазе Свете Терезе’ у простору капеле Корнаро, ‘Шиболет’ Дорис Салседо и ‘Day’s End’ Гордон Мата Кларка, може се сумирати:

1. Не постоји уметничка субверзија тамо где уметничко дело/рад постоји у простору галерије или музеја.
2. Немогуће је рад препознати у кључу *Das Unheimliche*, ако је претпостављена уметникова субверзија подржана у свету уметности. Другим речима, *Das Unheimliche* у уметности није могућ у музеју или галерији: сваки рад постављен у свет уметности и систем уметности је управо на месту где и треба да буде, дакле – очекиван.
3. *Das Unheimliche* у уметности је могућ у оним случајевима уметничких радова који су смештени у просторе ван дефинисаног система уметности и у којима аутор, најчешће без намере да атакује на постојећи систем (који ни сам не препознаје субверзију) чини управо несвесну провокацију – као у случају Бернинијеве ‘Екстазе свете Терезе’.

ЛИТЕРАТУРА:

- Батај, Ж. (2009) Еротизам, Београд: Службени гласник.
Gordon Matta-Clark, ed. *Diserens*, С. (2006) NY: Pheidon.
- Šuvaković, М. (2005) *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky.
- Шуваковић, М. (2006) *Студије случаја*, Панчево: Мали Немо.
- Шуваковић, М. 1.11.2008. *Идеологија изложбе: о идеологијама манифесте*, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.
- Цветић, М. (2011) *Das Unheimliche Das. Психоаналитичке и културалне теорије простора*, Београд: Орион арт и Архитектонски факултет.
- Тереза из Авиле, света, 1515-1582 (2008) *Пут савршенства/ Тереза из Авиле*, Београд: Службени Гласник.
- Cogito and the Unconscious*, ed. Žižek, S. (1998) London: Duke University Press.
- Хибард, Х. (2009) *Бернини*, Београд: Грађевинска књига.
- The Unilever Series: Doris Salcedo: Shibboleth, 1.10.2009. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>.
- Свето писмо Старога и Новога Завјета/превео Стари Завјет Даничић, Ђ., Нови завјет превео Караџић, В. (1962), Лондон: Британско и инострано библијско друштво.

Mariela Cvetić

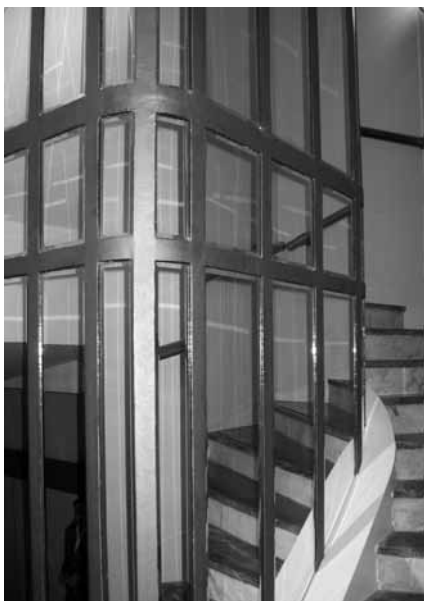
University in Belgrade, Faculty of Archeology, Belgrade

EFFECTS OF ART PRACTICE SUBVERSION IN SPACES:
DAS UNHEIMLICHE FOCUS

Abstract

The paper considers subversive capacities of spaces in which art works are exhibited (museums, galleries) or spaces which they occupy (public spaces). This text is analyzing the spatial situations – interventions – artifacts coming from three different periods of time (Bernini's *Ecstasy of Saint Teresa*, the art practice of an American artist, Gordon Matta-Clark – precisely his 1975 work *Day's End*, and the work of a Columbian artist – Doris Salcedo's *Shibboleth*, exhibited in the Turbine Hall of the Tate Modern Gallery in 2008) and trying to determine their subversion values examining their real/actual/manifested subversion strength in relation to ideologically false or “fake” subversions. And, finally, the main objective is to explore the subversion of these artworks in the hindsight of Freud's *Das Unheimliche* where he made a point that “something is terrifying not because it is unfamiliar, but because something that was known to us somehow became strange and unfamiliar”.

Key words: *space, subversion, “Das Unheimliche”, museum*



Хотел *Excelsior*, Београд, 2007,
фото Мариела Цветић