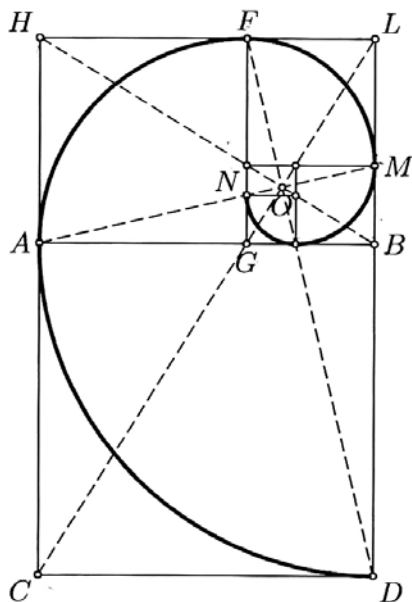




MARIJA DRAGOJLOVIĆ

The image features a complex geometric diagram on a light gray grid. A large golden circle is centered in the upper right quadrant. A golden spiral starts from the center of this circle and winds outwards, crossing the grid lines. The diagram includes various construction lines, such as solid and dashed lines, and a smaller golden circle in the upper right. The overall composition is mathematical and precise.

LA DIVINA PROPORZIONE



Златна спирала / Golden spiral

The book *De divina proportione** by Fra Luca Pacioli was published in Venice in 1509. Its first part, dedicated to Ludovico Sforza, deals with the theory of geometric proportions, primarily the golden ratio. The second part of the book is dedicated to architecture, and the third is an Italian translation of a work by Piero della Francesca, without acknowledgment of his authorship**. Pacioli wrote the first part of the *De divina proportione* treatise between 1496 and 1499, under the influence of two famous artists, his friends. The first is Piero della Francesca, who was also his teacher, and the second is Leonardo da Vinci. The two of them had substantial knowledge of geometry and applied much of that knowledge, including the golden ratio, to their painting. Moreover, Leonardo himself painted the illustrations for Pacioli's book, thus making the artistic value of his friend's book unsurpassed in mathematical literature.

Zoran Lučić

[Experiments from the History of Ancient Geometry]
The Faculty of Mathematics 1997 (second edition)

* Only two manuscripts of this book have survived. One is in the library in Geneva (Code 250) and the other in the Ambrose's Library – Ambrosiana in Milan (Code 170)

** (48, p.106)

У Венецији 1509. године објављена је књига фра Луке Пачолија *De divina proportione*.* Њен први део, посвећен Лудовику Сфорци, односи се на теорију геометријских пропорција, пре свега на златни пресек. Други део ове књиге посвећен је архитектури, а трећи је превод на италијански језик једног списа Пјера дела Франческе, без признавања његовог ауторства.** Први део расправе *De divina proportione* Пачоли је написао између 1496. и 1499. године под утицајем двојице славних уметника, његових пријатеља. Први је управо Пјеро дела Франческа који му је био и учитељ, а други је Леонардо да Винчи. Њих двојица и сами су били познаваоци геометрије и многа геометријска знања, између осталог и златни пресек, користили су у своме сликарству. Штавише, илустрације за Пачолијеву књигу насликао је сам Леонардо и тиме ликовну вредност књиге свога пријатеља учинио ненадмашном у математичкој литератури.

Зоран Лучић

Огледи из историје античке геометрије
Математички факултет 1997. (друго издање)

*Сачувана су само два рукописа ове књиге. Један се налази у библиотеци у Женеви (кодекс 250), а други у Амброзијевој библиотеци – Амброзијани у Милану (кодекс 170)

** (48, стр.106)

Јован Чекић

ХОРИЗОНТ МНОШТВА

Медитеран

Медитеран – чији сам назив, изведен из латинског (*medius* + *terra*) 'усред земље', 'окужено земљом' – говори о једном мору које раздваја и спаја. Ту настаје плурални универзум који не брише разлике већ омогућава коегзистенцију вишеструкости, измичући сваком фундаментализму. Медитеран је за француског историчара Фернана Бродела (Fernand Braudel 1902–1985), био хиљаду ствари у исти мах, не један пејзаж већ безброј пејзажа, не једно море већ след мора, не једна цивилизација већ цивилизације које се слажу једна на другу. Управо из тог простора разлике, из несводивог плурализма, народâ, језикâ, културâ, рођена је Европа. Као мултиверзум, готово непрекидно на ивици хаоса, Медитеран је колевка Европе и западне цивилизације. Не постоји јединствена медитеранска култура јер је Медитеран полихромна и полиформна целина, која је одувек измицала било каквом свођењу на једно, *reductio ad unum*.

На Медитеранско – или Средоземно – море, смештено између Европе, Азије (Блиског истока) и Африке – излазе различите културе и народи и деле тај простор који их уједињује и раздваја. То море је центар светске историје са Грчком, светлом тачком у историји, затим је ту Јерусалим центар јудаизма и хришћанства, југоисточно се налазе Мека и Медина постојбина муслиманске вере, на западу Делфи и Атина, западније Рим, на Средоземном мору су и Александрија и Картагина. Као срце старог века Средоземно море је за Хегела, почетак и крај светске историје, њен и успон и пад!

Медитеран, који упућује на унутрашњи идентитет света и хаоса, *haosmos*, да употребимо Делезов термин позајмљен од Џојса (Deleuze/Joysе), непрекидно је мешање, стварање мноштва које у различитим епохама задобија другачије обресе. Управо стога што није монолитни идентитет већ представља мултиверзум, Медитеран, како истиче Франко Касано (Franco Cassano), припрема ум за комплексност света, хибридно, укрштање, идентитет који не тежи чистоћи и чишћењу, већ је одавно овладао тим неухватљивим ме-

шавинама. Искуство медитеранског мултиверзума свакако може постати образац нове глобалне конфигурације света, али, исто тако, матрица за све будуће мешавине хетерогених ентитета.

Утолико не треба да чуди што се хоризонт Медитерана у „La divina proportione“ издваја од осталих; што нема јасне линије која спаја море и небо већ постоји нека измаглица, нешто што овај спој чини замућеним, неодређеним, неухватљивим, без оштрих обриси. Најзад, само се на тој слици могу видети облаци (оно фигуративно у шта је могуће уписати најразличитије фигуре) док се сви остали хоризонти приближавају апстракцији која сеже у недоглед, где се море и небо преламају једно у другом. Тако медитерански хоризонт упућује на зону која често остаје неухватљива, зону неодређености која се сваког тренутка може урушити у хаосмос – оно из чега излази космос. Не постоји једна доминантна нит која повезује све у неку уређену хијерархијску структуру, већ мултиверзум најразличитијих склопова који настају на ободима цивилизација и континента. То је хоризонт мноштва који је истовремено и затворен и отворен, који упућује на нужност унутрашњих граница као услов опстанка, али и на неопходност превазилажења сваког затварања, на отвореност према непознатом и још неистраженом.

Инсталација

Инсталација Марије Драгојловић „La divina proportione“ састоји се од једног цртежа и седам слика. Сведена, готово минимална инсталација, емфатички понавља једну ситуацију у којој се посматрач суочава са различитим хоризонтима. Ови хоризонти настају из споја седам мора (Црно, Црвено, Мраморно, Мртво, Саргашко, Северно и Средоземно) са небом које задобија другачије карактеристике у зависности од мора са којим се граничи. Хоризонт је „математички“ одређен јер у његовој основи лежи златни пресек, где цртеж Фибоначијеве (Fibonacci) „златне спирале“ одређује место на којем се у свакој од слика уписује хоризонт. „Божанска пропорција“, прожима читаво устројство света стварајући услов за један мултиверзум чије смо прве

обрисе могли видети на Медитерану кроз преплитање различитих цивилизација. Али и други хоризонти, за некога хладни и неприступачни, имају своје мултиверзуме и скривена мноштва, тада је неопходно, попут Буњуела (Buñuel), истински волети хладноћу, Север и кише, да би они постали видљиви и саопштивни. Са прецизним понављањем хоризонта, ова инсталација као да опомиње да је у добу антропоцена, можда више него икада у досадашњој историји, неопходно да човечанство преиспита властите хоризонте. Са антропоценом човек постаје геолошка сила чија неконтролисана активност, што је основни образац предузетничког капитализма и идеологије неспутаног раста, може да наруши функционисање комплексног система земље.

Хоризонт

Мада се етимологија појма хоризонт везује уз „постављање границе, ограничавање, разграничавање“, па се утолико метафора хоризонта најчешће користи као рефлексивна о људским границама; моћи, знања, разумевања, очекивања и сл., појам хоризонта, системски задобија двоструку улогу. То је концепт који подразумева двострукост; отварања и ограничавања, унутрашњег и спољашњег, укључивања и искључивања, иманенције и трансценденције, одређености и неодређености, трисног и туђег, прегледности и непрегледности, довршености и недокончености, континуитета и дисконтинуитета и сл. Зато се метафора хоризонта користи како би се представила отвореност или затвореност перспектива. Ова метафора претпоставља апсолутни хоризонт, који нас присиљава да размишљамо о „хоризонту догађаја“ када се посматрач суочава са оним видљивим или невидљивим, саопштивим или несаопштивим.

Са нововековном идејом напретка схваћеног као перманентно прекорачење границе, са новим технологијама као и делимитацијом простора и времена коју доноси глобализација, доминира динамички хоризонт техничке цивилизације који парадоксално доводи до имплозије хоризонта. У XXI веку, када се идеја напретка изједначава са неограниченом иновацијом, трансгресија постаје перманентна, што

не само да је променило карактер границе и хоризонта, већ је довело до његовог коначног укидања. Естетика модерне оцртава једну нову реалност, а то је живот у свету без хоризонта. Истовремено са незаустављивим развојем нових технологија, (инфо, нано, био, неуро... *tehne*) намеће се неопходност другачијег промишљања отвореног и затвореног хоризонта, како би се оцртала дубока промена не само нашег односа према свету већ и самог света.

На једној страни, затворени хоризонт можемо разумети као међузависност планетарних граница које гарантују функционисање система Земље, па самим тим и опстанак живота на Земљи. У овом случају хоризонт затворености упућује на то да уколико дође до озбиљног нарушавања ових граница живот на Земљи може бити неповратно угрожен. Са развијањем Геја (Gaia) теорије коју је седамдесетих година формулисао хемичар Џејмс Лавлок (James Lovelock) заједно са микробиолошкињом Лин Маргулис (Lynn Margulis) затворени хоризонт задобија другачије значење. Геја хипотеза претпоставља да живи организми ступају у интеракцију са својим неорганским окружењем на Земљи како би формирали синергетски и саморегулишући, комплексни систем, који помаже одржавање и обнављање услова за живот на планети. Лавлок истиче мањкавост претпоставке о једној стабилној зони настањивости – оној која није ни превише врела нити превише хладна – јер се тако превића могућност да планета која садржи живот има тенденцију да модификује своју околину као и климу, на начин који фаворизује живот као што је то случај на Земљи. Геја теорија полази од тога да је од свог настанка живот радио на томе да модификује своје окружење, то је комплексан и мултидимензионални процес који још увек измиче нашем разумевању.

Концепт затвореног хоризонта упућује на постојање једне критичне зоне (Bruno Latour /Latour/), која – за разлику од статичне зоне настањивости, којом се најчешће обухвата читава планета (велика плава лопта) – означава неизванстан статус, нејасни обрис и узнемиравајућу атмосферу. На тај начин се скреће пажња са „територије“, „земље“, „гла“, „до-

мовине“ или „пејзажа“, а пре свега са планете Земље као извора најразличитијих готово неисцрпних ресурса. Критична зона је заправо пачворк, хетерогених и дисконтинуираних не-линеарних догађаја који сачињавају једну комплексну мрежу живота. Ми пребивамо унутар лимитираног простора, танушног био-филма, не већег од неколико километара горе и доле од површине Земље, из којег не можемо побећи. У том смислу критична зона је простор интеракција (хемијских размена, геолошких механизма – геохемијских циклуса, као и социјалних процеса) који нам још увек умногоме остаје непознат. Због тога је критична зона један провизорни модел који нас суочава са феноменом живота као танушним и фрагилним лејером, чистом иманенцијом, мноштвом које није могуће наткодирати неким трансцендентним устројством. На неки начин критична зона недвосмислено потврђује да је живот могућ само унутар одређеног, затвореног хоризонта, чију фрагилност у својој антропоцентричној заслепљености сувише често превићамо.

На другој страни, са отвореним хоризонтом не постоји крајња и свеобухватна перспектива, чак и када би она представљала збир свих могућих перспектива. Тако је за Ничеа, човек једина од свих животиња за коју не постоји никакав вечни хоризонт и вечна перспектива. Тај отворени хоризонт оцртан је у завршним сценама Кјубрикове (Stanley Kubrick) Одисеје 2001, када астронаут Дејвид Боуман прелази „хоризонт догађаја“ и пролазећи кроз просторно-временску црвоточину (wormhole) улази у неку нову димензију. Унутар те димензије простор-време се превија у необичним правцима, а он као у каквом зоолошком врту бива посматран од ентитета налик боговима, створењима од чисте енергије и интелигенције, без облика и форме. Управо овај Боуманов прелазак „хоризонта догађаја“ видљивим чини растакање затвореног хоризонта из кога ће настати потпуно другачији и невероватни склопови. Пре свега то значи напустити критичну зону, онај праисконски медитерански мултиверзум у име једног другачијег мноштва, оног чији је предуслов брисање многих граница, а пре свега оне између човека и машине, како би се створили услови за следећи *flux* интелигенције и свести.

Пропорција

Такође, треба имати у виду и разликовање две врсте хоризонта које прави астрофизичар и уметник, Жан-Пјер Лумине (Jean-Pierre Luminet). На једној страни он разликује релативни хоризонт као што је то случај са земаљским хоризонтом који има своје средиште у посматрачу и креће се заједно с њим. На другој, апсолутни хоризонт, „хоризонт догађаја“ који је независан од сваког посматрача и који догађаје дели у две категорије, видљиве и невидљиве, саопштиве и несаопштиве. На неки начин и у случају затвореног као и код отвореног хоризонта, посматрач се суочава са тим апсолутним, „хоризонтом догађаја“, када постаје свестан унутрашњих граница машина видљивости и режима исказивости унутар историјске формације којој припада.

„La divina proportione“, суочава посматрача са апсолутним хоризонтом, истовремено отварајући пукотину између догађаја, онај међупростор када се ништа не догађа, чиме се стварају услови за сагледавање самог тока времена („long term thinking“) изван убрзаног живота савременог човека („short term thinking“). Тек изван хроноса, изван хронолошког времена, постаје могуће сагледати не-линеарно устројство света као мреже догађаја чије комплексно ткање човек својим активностима у сваком тренутку може повратно да наруши. Утолико је место посматрача маргинално, како би се на тај начин доминантни, давно већ нормализовани антропоцентрични поглед дестабилизовао а хомо сапијенс преиспитао властито место у свету. Увучен у ову инсталацију, посматрач престаје да бива субјект који контемплира бескрај што се отвара са оцртавањем апсолутног хоризонта, већ постаје сингуларност која се суочава са видљивим и невидљивим, саопштивим и несаопштивим. Управо када се ништа не догађа и када се сингуларност измести изван фиксне тачке гледишта она бива у могућности да сагледа свет као комплексну мрежу и сплет безбројних догађаја. Само тако хомо сапијенс престаје да буде субјект као „мерило свих ствари“ и „тачка свих повезивања“ већ постаје сингуларност дакле једно од многих чворишта света као кластера комплексних мрежа догађаја. Попут фракта-

ла уписаног у „божанску пропорцију“ која прожима само устројство света, сингуларност је тек слабашни блесак унутар флуха постајања.

На другој страни, инсталација „La divina proportione“ управо упућује колико догађања остаје невидљиво и несаопштиво, у потпуности изван нашег „хоризонта догађаја“. У том случају хоризонт хомо сапијенса одређен је његовим чулима која представљају филтер који не пропушта ништа што није формирано од самих чула. Овај конструктивистички приступ, према коме нам је свет доступан само као учинак наше интерпретативне делатности, са развојем цивилизације неминовно претпоставља употребу неке *tehne*. Тако да ће оно што се сада чини апстрактно и неприступачно бити декодирано како би се они невидљиви и несаопштиви догађаји учинили видљивим и саопштивим, на неки за нас још увек непознат начин. Утолико инсталација са седам мора – следећи опаску Артура Кларка (Arthur Clarke) да је „сваку довољно напредну технологију немогуће разликовати од магије“ (“any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“) – задржава моменат бајковитог и магијског. Не постоји само једна перспектива, нити само један ограничавајући хоризонт, са којег је могуће сагледати сву комплексност мултиверзума, већ постоји мноштво могућности које, захваљујући некој новој *tehne* припремају ум за радикално другачије перспективе. Можда ћемо тек тада, улазећи у епоху *novascena*, у којој хомо сапијенс гради нове и неочекиване склопове са интелигентним машинама, како то предвиђа Џејмс Лавлок, бити у стању да се приближимо оном божанском. Тек ћемо са настанком тих необичних склопова наслутити сву сложеност „божанске пропорције“ која попут какве мултидимензионалне решетке ствара простор за настајање комплексних интеракција догађаја из чијих преплитања настаје мноштво светова.

СЕДАМ МОРА

Средњовековна европска и арапска књижевност често помињу Седам мора. Она су била оштра фраза у многим древним књижевностима пре него што су је преузели Грци и Римљани; први пут се помиње у преводу једне Енхедуанине химне Инани (Химна 8), написане око 2300. П.н.е. у Сумеру. Број седам је у многим традицијама и сам поседовао својствену древну магију. „Седам“ као неодређен број дуго је био синоним за неколико...

SEVEN SEAS

Medieval European and Arabic literature often mentioned Seven Seas. They were a general phrase in many ancient literatures before being adopted by the Greeks and Romans; it is first mentioned in a translation of one of Enheduana's hymns to Inanna (Hymn 8), written in Sumer around 2300 BC. The number seven itself possessed its own ancient magic in many traditions. "Seven" as an indefinite number was long a synonym for several...

СЕВЕРНО МОРЕ

Волим север, хладноћу и кишу.

(Луис Буњуел, *Мој последњи уздах*,
Институт за филм, 1983, стр.182)

NORTH SEA

I love the north, the cold and the rain.

(Luis Buñuel, *Moj poslednji uzdah* [Luis Buñuel,
My Last Sigh], Institut za film, 1983, p.182)



ЦРНО МОРЕ

Црно море се у античко доба једноставно називало *Pontos* (море). Један од каснијих назива је био *Pontos Aheinos* (Негостољубиво море). Назив *Aheinos* потиче од иранске речи *ahaina* (тамно)...
Веома је богато водоник-сулфидом у својим дубинама тако да сваки предмет који стоји дуго у води покривен је густом црном превлаком...
Такође, на дну има пуно вегетације и црног блат... отуда због одраза гла даје утисак тамне боје која онемогућава да се нешто види на удаљености од око 100 метара...
Могуће је и да порекло назива потиче од означавања страна света бојама у античко доба, где је црна означавала север...

BLACK SEA

The Black Sea was simply called *Pontos* (sea) in ancient times. One of its later names was *Pontos Axeinos* (Inhospitable Sea). The name *Axeinos* comes from the Iranian word *axšaina* (dark coloured)...
It is very rich in hydrogen sulfide in its depths, so that every object that stays in the water for a long time is covered with a thick black coating...
Also, there is a lot of vegetation and black mud at the bottom... and, due to its reflection, it gives the impression of a dark colour, which makes it impossible to see anything at a distance of about 100 meters... The name may have come from associating the cardinal directions with colours in ancient times, where north was associated with black...



ЦРВЕНО МОРЕ

Име вероватно потиче од црвеног пигмента алге *Trichodesmium erythraeum* која живи испод саме површине воде... тако да је повремено боја мора црвена као крв...

По неким теоријама име је добило по смеђим стенама које на преломима имају црвену боју... тако да су изласци и заласци сунца интензивно ватрено обојени због црвенкастих одсјаја...

RED SEA

The name probably comes from the red pigment in *Trichodesmium erythraeum algae*, which live right below the surface of the water... so that occasionally the sea is red as blood...

According to some theories, it is named after the brown rocks that have a red colour at the fractures... so the sunrises and sunsets are intensely fiery due to the reddish reflections...



МРАМОРНО МОРЕ

Мармара Денизи (тур.)

Море је добило име по Мраморним острвима где су богата налазишта мрамора црпена још од античких времена...

SEA OF MARMARA

Marmara Denizi (Turkish)

The sea is named after the Marmara Islands, where rich marble deposits have been exploited since ancient times...



МРТВО МОРЕ

Назива се још и *Море смрти*, *Слано море* и *Ло-џово море*... у њему живот не постоји осим врло отпорних микроорганизама – бактерија...

DEAD SEA

It is also called *Sea of Death*, *Sea of Salt* and *Sea of Lot*... there is no life in it except for some very resistant microorganisms – bacteria...



СРЕДОЗЕМНО МОРЕ

Превод назива Медитеран је изведен из латинске речи *mediterraneus* са значењем „усред земље (копна)“ или „између копна (*medi-*; придев *medius*, -um -a (средина, између) и *terra* ф. (копно, земља)“....

MEDITERRANEAN SEA

The name *Mediterranean* is derived from the Latin word *mediterraneus* – meaning “in the middle of land” or “between lands (*medi-*; the adjective *medius*, -um -a (middle, between) and the noun *terra* (land, earth)”...



САРГАШКО МОРЕ

Јединствено је по томе што нема обала... омеђено је морским струјама... Име је добило по пелагичним алгама рода *Sargassum bacciferum* жућкасте боје које при заласку сунца изгледају златасто због мехурића ваздуха који их одржавају на површини воде... то је најпрозирније море на свету... увек је у стању мировања...(зона морске тишине)... јегуље из свих крајева света путујући по пар година ту долазе и у великим дубинама се мресте и умиру....

SARGASSO SEA

It is unique in that it has no shores.... it is bounded by sea currents... The name comes from the pelagic algae of the genus *Sargassum bacciferum*, yellowish in colour, turning into goldish at sunset due to air bubbles that keep them on the water surface... it is the most transparent sea in the world... it is always dormant... (a zone of calm at sea)... eels from all over the world travel for a couple of years and come here to spawn and die in great depths...



Симона Чупић

СЛОВО С: САРГАШКО МОРЕ¹

Саргашко море налази се у Северном Атлантику. Акваторија му је оивичена Северноатлантском морском струјом на северу, Канарском на истоку, Северноекваторском на југу и Голфском на западу. У овалном простору који обликују формира се једино „море које нема обалу“. Његова површина увек је у стању релативног мировања — „зоне морске тишине“ — а због антициклона који га наткриљује време је махом мирно и суво. Небо без облака чини га изразито светлоплавим, док му провидност досеже највећи степен међу светским морима. Услед одсуства обилних киша, ниво салинитета му је један од највиших у Атлантику, те планктони не могу да се развију у знатнијим количинама. Разнородност риба и других животиња зато је минимализована. И управо те високе температуре и мирноћа, због којих се често назива и „пустињом у океану“, погодују цветању специфичних смеђих *Sargassum* алги које ће му уступити и име.

Иако су наводно Феничани први пловили Саргашким морем — у површном приписивању сваког помена густих морских трава путовању кроз ове воде — прва поуздана дескрипција налази се у бродским дневницима Кристофора Колумба, из 1492. године са његовог првог путовања преко Атлантика. Море покривено зеленим и жутиим алгама навело је тада посаду да поверује да је копно



Sargassum алге © David Doubilet

у близини. У то време још увек се сматрало како се траве срећу само близу обала. Неочекивани, дуготрајни наставак путовања довео је до збуњености и страха. Тајне (и тачне) дупле белешке, које је Колумбо водио истовремено са ‘званичним’ које су умиривале панику, постају тако прве у низу непрецизних истина из којих ће се развијати легенде о овим водама. Поморцима су у прошлости знатне проблеме задавале вртложне струје у том подручју океана, затим алге у које су се једрењаци уплитали, након чега без довољно ветра више нису могли да се извуку. Из трагедија су настајале легенде. Једноставна, логична објашњења ни касније неће у потпуности истиснути саге о бродовима духова, мистерије страдања у Бермудском троуглу или потрагу за изгубљеном Атлантидом. Саргашко море конструисано је на тај начин у мит, исписан преко његовог географског простора.

¹ Монографија *Инвенџарска књижица Марије Драгојловић* писана је 2015. године у форми речника. Међу бројним појмовима које су том приликом изабрали Милета Продановић и Марија Драгојловић помињу се и: „Јадран“, „Море“, „Мраморно море“, „Збирка разгледница са мора — Залазак сунца“. Овај текст замишљен је као додатак на слово С.

Палимпсесту саргашких прича значајно ће допринети и откриће данског океанографа Јоханеса Шмита који током првих деценија 20. века обимним истраживањима кончано успева да објасни (у ненаучној јавности) мистификовани животни циклус јегуља, схвативши да је управо ова морска „биолошка пустиња“ место где се оне мресте и умиру. Задивљујући је процес током кога се мале јегуље излежу док се јајашца дижу према површини, путујући Голфском струјом. На површини се раздвајају у две групе. Прва плива према истоку и три године касније стиже до европских обала. Друга се креће према западу и за нешто краће време стиже до америчких обала. Док путују ка рекама у којима су пребивали њихови родитељи, оне расту. Након што досегну пуну зрелост у слаткој води, отпочињу путовање назад према Саргашком мору, где се у топлој и сланој води мресте и потом умиру. Сећајући се свог путовања до ових вода 1932. године Михаило Петровић Алас назива га пловидбом „до колевке јегуље“. Напомиње и како су сви били узбуђени „сазнањем да су се у тај мах налазили на позорници једног великог и фантастичног научног романа“ док су се дивили проишласцима и истрајности истраживача у склапању свих ових „мистериозних епизода“. Како наглашава, узбуђење је било још веће при помисли да су тек њихови савременици успели да реше „вековни природњачки проблем, који се постављао још од најстаријих времена“.

Моја прва сазнања о Саргашком мору потичу из *Дизнијевој свезнања*, популарне дечје енциклопедије штампане у Југославији почетком седамдесетих година прошлог века. Међу „авантурама на пет континената“, кроз које смо се упознавали са историјом и географијом, као „адмирал великог океана“ представљен је Кристофор Колумбо. У времену које га вредновало као морепловца и истраживача, авантуристу и пуστοлова, поморца који се упустио у „најсмелији подухват у историји човечанства“ сложеност његове биографија (још увек) није била прекопликована за страхопоштовање. Свест о неиспричаним трагедијама на којима је успостављан овај моћни мит, недоречена апотеоза појединца, прагматична и бескомпромисна, дошла је касније, слојевито сведочећи о нестабилној коначности историје. Али то заправо и јесте приповест о Саргашком мору — од Колумба, трагедија и зачудних појава, преко биолошке пустиње, мистификованих животних циклуса и задивљујућих научних открића, до начина на који младеж данас о њему прву пут



Карта света Кристофора Колумба (15. век), репродукована у *Дизнијевој свезнању*

II

чује. Као простору еколошке катастрофе где се у „стајаћој води“ задржава пластика. Еколози свакодневно упозоравају на новостворене површине плутајућег отпада, неуништиво смеће које у „море без обале“ пристиже са обала Атлантског океана, од западне Африке, преко карипског појаса, до источне обале САД. У првим деценијама 21. века оно је поново симбол интересовања и система вредности времена у коме се о њему говори. Саргашко море успешно измиче коначној интерпретацији.

„Сваке вечери смо гледали залазак сунца испод сламнате стрехе, коју је она звала *ајоула*, а ја баштенска кућица. Посматрали смо како горе небо и удаљено море — тај огањ је садржао све боје, а огромни су облаци били оперважени пламеним језицима.“
(Џин Рис, *Широко Саргашко море*)

У свом пионирском тексту о америчком луминизму 1954. године, Џон Баур између осталог говори и о односу ових уметника према природи, наглашавајући како је тај однос важан баш као и онај према светлости. Даље инсистира на идеји о начину изражавања толико субјективном да се уметникова осећања огледају директно у представљеном. Глатке површине, лишене упадљивих потеза четкицом, усмеравају пажњу посматрача искључиво на садржај. Једноставна, скоро апстрактна форма доприноси овом утиску. Наглашена хоризонтална ор-



Мартин Џонсон Хид,
Морски пејзаж: Залазак сунца (1861)
© Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase,
Robert H. Tannahill Foundation Fund

ганизација слике, готово математички уређена, чини пејзаж класичним и изванвременским. Због спиритуалних квалитета ово сликарство често се повезује са учењима америчких трансценденталиста. Показатеље страшне божије моћи и зарањање у сублимно, замењује починак у тишини природе. Ипак, то што се луминисти суздржавају од велике драме, не значи да су мирни, нити спокојни. Нелагода, тишина која сугерише празнину и огољеност, присутни су колико и јединство са природом; осећај алијенације често се појављује у репрезентацији ‘пустих места’.

Морски пејзаж: Залазак сунца (1861) Мартина Џонсона Хида, један је у низу луминистичких обалских погледа у смирај дана. Минималистички, широк и низак. Линија хоризонта наглашава небо. Занимање за топографију је занемарљиво, преовладава интересовање за атмосферу, расположење и ефекте светла. Ствар-

но је и идеално истовремено. Хид је често у животу сликао обалу Атлантика, путовао је у Бразил између 1863. и 1864. године да би радио на серији мањих формата с приказом колибрића. И касније се враћао у тропске крајеве, 1866. путује у Никарагуу, а 1870. у Колумбију, Панаму и Јамајку. У Сент Огастин на Флориди доселио се за стално 1883. године. Његови призори са Јамајке користе се спорадично за илустрације приказа књиге Џин Рис *Широко Сарташко море*.

III

„Док сам клонуло јахао иза ње, помислих како је овде свега превише. Превише плавог, превише скерлетног, превише зеленог. Цвеће је прецрвено, планине превисоке, брда преблизу. А жена ми је тућинка“ (Џин Рис, *Широко Сарташко море*)

Џин Рис је након више од двадесет година стваралачке тишине 1966. године објавила *Широко Сарташко море*. (До)писана као својеврсна предрадња викторијанског класика Шарлоте Бронте *Џејн Ејр* књига се бави животом Антонет Козвеј/Берте Мејсон, маргинализоване, луге, прве супруге господина Рочестера. И како свака интервенција на канонском заправо говори о вредностима времена у коме настаје, а тек потом о оном на коме интервенише, док дестабилизује фигуру „лудаче затворене на тавану“, ауторка не приповеда (само) о спорном деветнаестовековном моделу ућуткивања *слободне жене*, већ сведочи и о ставовима и борбама феминисткиња из педесетих и шездесетих година прошлог века да строги викторијански морал неупитно потисну у окончану прошлост. На истим таласима грађанског активизма, док свет пролази кроз завршну фазу деколонијализације, нимало случајно, радња романа одвија се у британској Западној Индији након ступања на снагу Закона о укидању ропства (1833). О комплексним друштвеним последицама узрокованим овим документом, Џин Рис пише без задршке и пренаглашавања његових врлина. Европоцентрични колонијални модел оголила је у пуној сложености његове бруталности. Све слојевите креолске *друћоси* су ту, неприкиривене. *Широко Сарташко море* постаће класик постколонијалне књижевности.

Неодлучна око наслова Џин Рис се 1958. године обраћа свом пријатељу и колеги Франсису Виндаму:

„Још увек немам наслов. ‘Прва госпођа Рочестер’ није добар. Као ни ‘Креолка’, наравно. То данас има другачије значење. Надам се да ћу неки ускоро имати, наслови ми много значе. Скоро половина битке. Размишљам о ‘Саргашко море’ или ‘Широко Саргашко море’ али нико неће знати на шта мислим.“

Бојазан коју помиње, „да нико неће знати шта мисли“, односи се на једноставан детаљ — у роману се Саргашко море не помиње. По свој прилици не-

сигурна је и спрема очекивања да читалац зна или истражује како је реч о мору без обале, у предворју карипског појаса кроз које пристижу европски бродови. Начин да се то сазна, половином двадесетог века, изискивао је већи труд него данас. У свом писању Џин Рис је перфекционисткиња која ослобађа текст од свега сувишног. Убедљивост постиже једноставношћу. Критичари махом оцењују да тежи савршеном „златном пресеку речи“. Према сопственој тврдњи никада није превазишла жељу „да буде јасна“. Па ипак, неколико година касније коначно ће се одлучити за наслов у који је првобитно сумњала. И као кад луминисти неутралишу свој сликарски поступак, када потез сведу тек на дискретни додир у намери да посматрачу понуде непосредовано кретање кроз садржај, тако ће и Џин Рис оставити читаоца да спознаје без гласног трага.

Друга ауторкина дилема, око креолског, обликована је променљивошћу и друштвеном савитљивошћу језика, која је термин учинила непрецизним и неприхватљивим. У свом изворном значењу он се односио на потомке Европљана рођене у колонијама. Наглашавао је белачку различитост од осталих рођених острвљана. Затим је почео да се користи и за робове и животиње, како би се домицилни разликовали од увезених. Да не би долазило до расних недоумица додан му је придев бео или црн. С временом, креолским је називано све што је преплетено, измешано, европско, афричко и староседелачко у карипском пастишу култура. Џин Рис травестију термина доживљава и лично. Детињство које је провела на Доминики као „бела креолока“, те потоњи одлазак у Британију, учинили су јој блиским искуства оних који више не припадају земљи својих предака, али ни оној у којој су рођени. У њеном роману, британски презриво, Рочестер супругу описује као „Креолку, вероватно чистог европског порекла, али њени нису више били ни Енглези, нити Европљани“. Трагична истрајност у различитостима делила је и заједнице „црних креолаца“, дистанцираних између себе наметнутим разликама европских колонија ‘својим’ острвима али и покушајем чувања припадности земљи предака из које су присилно одведени. Изгубљене и несрећне, Рисова их све види у саргашком лимбу. Људе који немају земљу у мору које нема обалу.

IV

„Али како реке, планине и море могу бити нестварни?“
(Џин Рис, *Широко Сарташко море*)

Идеја о Саргашком мору као симболу који превазилази реалну акваторију између 20° и 35° северне паралеле и 30° и 70° западног меридијана, сасвим је логична ако се има на уму да је свака представа о сваком мору обликована историјским, друштвеним и културним простором у оквиру кога се промишља. Шта је море за географа и биолога а шта за сликара и писца? Шта је представљало ренесансном а шта савременом човеку? Како га је видео утамничени роб а како дана-

шњи туриста? Како га прелазе истраживачи а како мигранти? Да ли воде спајају копна или их раздвајају? Охоли доживљај 'празне' пучине као симбола опасности и алијенације (за кога?), 'ненасељеног' места (премда корисног за експлоатацију и припадање), потпуно је антропоцентричан, баш као и идеја о простору љупког уживања и фриволног задовољства. Микроисторије, постколонијализам, „нова таласологија“ која се фокусира на „културну историју мора“ тек су неки у низу начина промишљања водених површина.

Како Марија Драгојловић 'интервенише' на канонској представи историје уметности као што је слика мора? Шта је тема њених последњих слика? Да ли су то морски пејзажи? На овим великим платнима топографије нема. Без назива се не разазнаје која су то мора, па чак не нужно ни да су представе мора. У неким њеним ранијим циклусима, море је било предмет директне опсервације, субјективни доживљај атмосфере, мирис и шум искуства, детаљ преплетене личне и колективне историје. На Саргашком мору није била. То га чини имагинацијом реалног простора, исечком замишљене стварности. Када објашњава зашто баш ових *седам мора* Марија Драгојловић помиње Северно море као своју велику љубав, као ветар, хладноћу и кишу. Верује да су имена мора сама по себи значајна. Гледајући их, пратећи етимологије назива, нека једноставно види. Друга не види. Црно види црно. Црвено види црвено. Мраморно је мрамор, Истанбул, Константинопол, Византија... Мртво изазива нелагоду при помисли на мртву воду, заустављену. Средоземно море је бескрајно плаво и магличасто од врелине. То је њен „круг кредом“. Код Саргашког јој се још давно допало име. Без објашњења, као слутња о посебности јединог мора које нема обалу. Ту су, наравно, и јегуље, њихова путовања, мрешћење у великим дубинама у којима умиру. Та прича јој звучи као бајка. Потом визуелно, окерасте алге које плутају и при заласку сунца имају златасти одсјај мехурића који их одржавају на површини. Све поменуто је потпуно и дубоко лично, без објашњења. Пита се зашто уопште некога и нешто волимо? Свих седам мора насликано је у једној геометријској, строгој причи — „као да сам себи поставила координате да се не изгубим“.

'Маријина мора' премда нису класична, јесу геометријски контролисана; апстрактне представе неограниченог простора где је хоризонталност изједначена са узвишеношћу. Код Хида, и других луминиста, срећемо припадајући дух времена, „идеализацију природе истовремену са индустријализацијом; веру у неизбежност будућности и селективно сећање на прошлост“. Шта код Марије Драгојловић означава контролисана извесност златног пресека, у времену еколошких катастрофа, мегаломанских пројеката и будућности чију је неизбежност сменила неизвесност? И на овим сликама, као и раније, она гледа. Помно посматра. Овог пута, међутим, предмет тог поглед нису сурогати човековог присуства. Инверзија

се уочава и у приступу нарацији. Ако су претходно *мале* ствари монументализоване, сада се *велике* преводе у интимно. Раније су предмети увеличавани, док су мора сада 'умањена'. За координатама је посегла „да се не изгуби“, трагајући за „линијом златног пресека и божанском пропорцијом“. А где би другде могло — пита се — бити исходиште тог пута осим у небу и води, искону и прапочетку свега, савршенству односа, погледу који је увек прикован за хоризонт.



Марија Драгојловић, *Саргашко море* (детал са маџим репом), јун 2021. © СЧ

Начин на који се савременост увлачи у дело често је не-свестан. У времену нових 'крупних' питања, где екологија постаје нова идеологија, док се свака 'свест' условљава бучним активизмом, Марија Драгојловић нам враћа деликатни простор 'тихих' наратива. Лишено прегласних, 'великих идеја' или оних које верују да то јесу, ово сликарство се дискретно наслања на све помињане саргашке разноликости, док посматрачу препушта спознају последње у низу тренутних коначности. Поглед је тај који означава. Не треба превидети ни да, иако оивичено јаким струјама, Саргашко море јесте „зона морске тишине“.

Литература:

- Francine Jacobs, *The Sargasso Sea. An Ocean Desert*, William Morrow and Company, New York 1975.
Михаило Петровић Алас, *Кроз њоларну обласћ — У царсџуу Ђусара*, Талија издаваштво, Ниш 2018 (ориг. 1933).
Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience*, Oxford University Press, New York 2007.
Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press, New York 2007.
Džin Ris, *Široko Sargaško more*, Agora, Zrenjanin 2006 (ориг. 1966).
Judith L. Raiss (ed.), *Wide Sargasso Sea: backgrounds, criticism*, W. W. Norton & Company, New York 1999.
Tricia Cusack (ed.), *Framing the Ocean, 1700 to the Present. Envisaging the Sea as Social Space*, Routledge, New York 2016.
Mileta Prodanović, *Inventarska kutija Marije Dragoljović*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2016.



Jovan Čekić

THE HORIZON OF THE MULTITUDE

Mediterranean

The Mediterranean – whose very name, derived from the Latin (*medius + terra*) ‘in the middle of land’, ‘surrounded by land’ – speaks of a sea that separates and unites. A plural universe is created there that does not erase differences but enables the coexistence of multiplicity, evading any fundamentalism. For French historian Fernand Braudel (1902–1985), the Mediterranean was a thousand things at once, not one landscape but countless landscapes, not one sea but a sequence of seas, not one civilization but civilizations that pile up. It is exactly this space of difference, the irreducible pluralism, peoples, languages, cultures that Europe was born from. As a multiverse, almost constantly on the brink of chaos, the Mediterranean is the cradle of Europe and Western civilization. There is no single Mediterranean culture because the Mediterranean is a polychrome and polyform whole, which has always eluded reduction to one, *reductio ad unum*.

Different cultures and peoples open to the Mediterranean, located between Europe, Asia (Middle East) and Africa, and share this space that unites and separates them. This sea is the centre of world history, with Greece, a bright spot in history; then Jerusalem, the centre of Judaism and Christianity; to the southeast there are Mecca and Medina, the home of Muslim faith; to the west are Delphi and Athens; farther to the west is Rome; Alexandria and Carthage are also on the Mediterranean. As the heart of the Ancient History, the Mediterranean is, for Hegel, the beginning and the end of world history, its rise and decline!

The Mediterranean, which refers to the internal identity of the world and chaos, *chaosmos*, to use Deleuze’s term borrowed from Joyce, is a constant mixing, the creation of a multitude that takes on different shapes in different epochs. Exactly because it is not a monolithic identity but a multiverse, the Mediterranean, as Franco Cassano points out, prepares the mind for the complexity of the world, hybridity, crossbreeding, an identity that does not strive for purity and purification, but has long mastered these elusive mixtures. The experience of the

Mediterranean multiverse can certainly become a model of a new global configuration of the world, but also a matrix for all future mixtures of heterogeneous entities.

Therefore it should come as no surprise that the horizon of the Mediterranean Sea in *La divina proportione* stands out from other ones; that there is no clear line connecting the sea and the sky but there is some haze, something that makes it blurred, vague, elusive, without sharp outlines. Finally, only in that painting you can see clouds (the figurative in which it is possible to draw the most various figures) while all other horizons come close to abstraction that goes beyond sight, where the sea and the sky refract into one another. Thus, the Mediterranean horizon points to a zone that often remains elusive, a zone of uncertainty that can any moment collapse into chaosmos – that cosmos emerges from. There is not one dominant thread that connects everything into an organized hierarchical structure, but a multiverse of various combinations that arise on the edges of civilizations and continents. It is the horizon of the multitude, closed and open at the same time, which points to the necessity of internal boundaries as a condition for survival, but also to the necessity of overcoming any closing, to an openness to the unknown and yet unexplored.

Installation

Marija Dragojlović's installation *La divina proportione* consists of one drawing and seven paintings. The reduced, almost minimal installation, emphatically repeats a situation in which the viewer is confronted with different horizons. These horizons arise from the junction of seven seas (Black, Red, Marmara, Dead, Sargasso, North and Mediterranean) and the sky, which takes on different characteristics depending on the sea it borders with. The horizon is determined "mathematically" because it is based on the golden ratio, where the drawing of Fibonacci's "golden spiral" defines the position of the horizon in each of the paintings. The "divine proportion" permeates the entire structure of the world, creating the condition for a multiverse, the first outlines of which could be seen in the

Mediterranean through intertwining of different civilizations. But other horizons, too, cold and inaccessible to some people, have their multiverses and hidden multitudes, and it is necessary to truly love, like Buñuel, the cold, the North and the rains to make them visible and communicable. With a precise repetition of the horizon, this installation seems to warn that in the age of the Anthropocene, perhaps more than ever in history, mankind needs to reconsider its own horizons. With the Anthropocene, man becomes a geological force whose uncontrolled activity – the basic pattern of entrepreneurial capitalism and the ideology of unrestrained growth – can disrupt the functioning of the complex system of the earth.

Horizon

Although the etymology of the term horizon is related to "setting a boundary, limiting, separating", and the metaphor of the horizon is most often used as a reflection upon human boundaries: of power, knowledge, understanding, expectations, etc., the notion of the horizon has systemically acquired a dual role. It is a concept that implies duality: of opening and limiting, of the internal and the external, inclusion and exclusion, immanence and transcendence, definiteness and indefiniteness, the intimate and the distant, the surveyable and the imperceptible, completeness and incompleteness, continuity and discontinuity, etc. Therefore, the horizon metaphor is used to represent the openness or closedness of perspectives. This metaphor presupposes an absolute horizon, which forces us to think about the "event horizon" when an observer is confronted with the visible or invisible, the communicative or incommunicable.

With the modern idea of progress understood as exceeding the limit, with new technologies and the delimitation of space and time brought by globalization, the dynamic horizon of technical civilization dominates, which paradoxically leads to an implosion of the horizon. In the 21st century, when the idea of progress is equated with unlimited innovation, transgression becomes permanent, which has not only changed the character of the limit and the horizon, but also led to its final abolition. The aesthetics of modernity outlines a new reality,

and that is life in a world without a horizon. Simultaneously with the unstoppable development of new technologies (info, nano, bio, neuro... techne), there is a need for a different way of thinking about the open and closed horizon, in order to outline a profound change not only in our relationship with the world but also the world itself.

On the one hand, the closed horizon can be understood as the interdependence of planetary boundaries that guarantee the functioning of the Earth's systems, and thus the survival of life on Earth. In this case, the horizon of closedness suggests that if there is a serious violation of these boundaries, life on Earth may be irreversibly endangered. With the development of the Gaia theory, formulated by chemist James Lovelock together with microbiologist Lynn Margulis in the 1970s, the closed horizon took on a different meaning. The Gaia hypothesis proposes that living organisms interact with their inorganic surroundings on Earth to form a synergistic and self-regulating, complex system, which helps to maintain and perpetuate the conditions for life on the planet. Lovelock points out the deficiency of the assumption of a stable habitable zone – neither too hot nor too cold – because it overlooks the possibility that a life-containing planet tends to modify its environment as well as climate, in a way that favours life, as it is the case on Earth. The Gaia theory is based on the fact that since it began, life has worked to modify its environment, a complex and multidimensional process that still eludes our understanding.

The concept of a closed horizon points to the existence of the critical zone (Bruno Latour), which – unlike the static habitability zone, which most often encompasses the entire planet (big blue ball) – means an uncertain status, unclear outline and disturbing atmosphere. In this way, attention is diverted away from “territory”, “land”, “soil”, “homeland” or “landscape”, and above all from the planet Earth as a source of various almost inexhaustible resources. A critical zone is actually a patchwork of heterogeneous and discontinuous non-linear events that make up a complex network of life. We reside within a limited space, a thin biofilm, no more than a few kilometres above and below the Earth's surface, from which

we cannot escape. In that sense, the critical zone is the space of interactions (chemical exchanges, geological mechanisms – geochemical cycles, as well as social processes), which is still largely unknown to us. Therefore, the critical zone is a provisional model that confronts us with the phenomenon of life as a thin and fragile layer, pure immanence, a multitude that cannot be overcoded by a transcendent structure. In a way, the critical zone unequivocally confirms that life is possible only within a defined, closed horizon, whose fragility we too often overlook due to our anthropocentric self-deception.

On the other hand, with an open horizon, there is no ultimate and comprehensive perspective, even if it is the sum of all possible perspectives. So, for Nietzsche, for humans alone among the animals there are no eternal horizons and perspectives. This open horizon is outlined in the final scenes of Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*, when astronaut David Bowman crosses the “event horizon” and, through a space-time wormhole, enters a new dimension. In that dimension, space-time bends in unusual directions, and he, as if in some kind of a zoo, is observed by god-like entities, creatures of pure energy and intelligence, with no shape or form. It is this Bowman's crossing the “event horizon” that makes the erosion of the closed horizon visible, from which completely different and incredible combinations will emerge. First of all, it means leaving the critical zone, that primordial Mediterranean multiverse on the account of a different multitude, the one whose precondition is the erasure of many boundaries, primarily the one between man and machine, in order to create conditions for the next flux of intelligence and consciousness.

Proportion

Furthermore, one should keep in mind the distinction between two types of horizons that astrophysicist and artist Jean-Pierre Luminet makes. He differentiates a relative horizon, such as the earth horizon, having an observer at its centre and moving along with it and an absolute horizon, an “event horizon”, independent of any observer and dividing events into two categories – visible and invisible, communicable and incommuni-

cable. In a way, in the case of a closed horizon, as well as with an open horizon, the observer is confronted with this absolute, “event horizon”, when they become aware of the inner limits of the machines of visibility and the mode of communicability within the historical formation to which they belong.

La divina proportione, confronts the viewer with the absolute horizon, at the same time opening a gap between events, this interspace when nothing happens, which creates conditions for perceiving the very march of time (“long term thinking”) beyond the accelerated life of modern man (“short term thinking”). Only beyond the *chronos*, beyond the chronological time, it becomes possible to see the non-linear structure of the world as a network of events whose complex weaving man can irreversibly disrupt at any time with their activities. So the place of the viewer is marginal – to destabilize the dominant, long-normalized anthropocentric view and make *Homo sapiens* re-examine their own place in the world. Involved in this installation, the viewer ceases to be a subject who contemplates infinity, which opens with the delineation of the absolute horizon, and becomes a singularity that confronts the visible and the invisible, the communicable and the incommunicable. It is when nothing happens and when a singularity is moved beyond a fixed point of view that it becomes able to perceive the world as a complex network and a web of countless events. Only in this way does *Homo sapiens* cease to be a subject as the “measure of all things” and the “point of all connections” and becomes a singularity, namely, one of the many hubs of the world as a cluster of complex networks of events. Like a fractal inscribed in the “divine proportion” that permeates the very structure of the world, a singularity is only a faint flash within the flux of becoming.

On the other hand, the installation *La divina proportione* shows exactly how many events remain invisible and incommunicable, completely outside our “event horizon”. In that case, the horizon of *Homo sapiens* is determined by their senses, which are a filter that does not allow anything not formed by the senses themselves to pass through. This constructivist approach, according to which the world is available to us only

as an effect of our interpretative activity, with the development of civilization, necessarily presupposes the use of some kind of *techne*. So, what now seems abstract and inaccessible will be decoded in order to make the invisible and incommunicable events visible and communicable, in a way still unknown to us. So much so that the installation with seven seas – following Arthur Clarke’s remark that “any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic” – retains a moment of the fairytale and magical. There is not just one perspective, or just one limiting horizon from which it is possible to see all the complexity of the multiverse, but there are many possibilities that, thanks to a new *techne*, prepare the mind for radically different perspectives. Perhaps only then, entering the Novacene Age, in which *Homo sapiens* builds new and unexpected fusions with intelligent machines, as predicted by James Lovelock, will we be able to approach the divine. Only with the emergence of these unusual fusions will we sense all the complexity of the “divine proportion” which, like a multi-dimensional lattice, creates a space for the emergence of complex interactions of events from the intertwining of which a multitude of worlds arises.

Simona Čupić LETTER S: SARGASSO SEA¹

The Sargasso Sea lies in the North Atlantic. Its waters are bounded by the North Atlantic Drift on the north, the Canary Current on the east, the North Equator Current on the south and the Gulf Stream on the west. In the elliptical space they create, the only “sea that has no shore” is formed. Its surface is always in a relatively dormant state – “a zone of calm at sea” – and due to the anticyclone that covers it, the weather is mostly calm and dry. The cloudless sky makes it strikingly light blue, and it has the highest degree of transparency among the world’s seas. Due to the absence of heavy rains, its level of salinity is one of the highest in the Atlantic, and plankton cannot develop in significant quantities. The diversity of fish and other animals is therefore minimized. And it is precisely these high temperatures and calmness, due to which it is often called the “desert in the ocean”, that help the flowering of specific brown Sargassum algae that give the sea its name.

Although the Phoenicians were reportedly the first to sail the Sargasso Sea – as, superficially, any mention of dense seaweed was attributed to sailing through these waters – the first reliable description is found in Christopher Columbus’ logs from his first voyage across the Atlantic in 1492. The sea covered with green and yellow algae made the crew believe that the land was nearby. At that time, it was still considered that weeds were found only near the shores. The unexpected, protracted continuation of the journey caused confusion and fear. The secret (and accurate) double notes, which Columbus kept simultaneously with the “official” ones that calmed the panic, thus became the first in a series of imprecise truths from which the legends about these waters would develop. In the past, sailors were faced with serious problems caused by eddy currents in that area of the ocean and with algae in which sailboats became entangled and could not get out without enough wind. Tragedies gave birth to legends. Simple, logical explanations have not completely ousted the sagas about ghost ships, the Bermuda Triangle mysteries of disappearing or the search for the lost Atlantis. In this way, the Sargasso Sea was constructed into a myth, written over its geographic area.

In the first decades of the 20th century, the palimpsest of Sargasso stories was significantly contributed by a discovery of the Danish biologist Johannes Schmidt, who, after substantial research, finally managed to explain (in the unscientific public) the mystified life cycle of eels when he realized that this marine “biological desert” was their place of spawning and dying. It is an amazing process during which small eels hatch as the eggs rise to the surface, traveling along the Gulf Stream. On the surface, they divide into two groups. The first swim to the east and three years later

¹ The monograph *The Inventory Box of Marija Dragojlović* was written in 2015 in the form of a dictionary. Among the numerous terms chosen then by Mileta Prodanović and Marija Dragojlović there are: “The Adriatic”, “Sea”, “The Sea of Marmara”, “The Collection of postcards from the seaside – Sunset”. This text is intended as an additional entry under the letter S.

reaches the European shores. The other group moves west and in a short time reaches the American coast. As they travel towards the rivers where their parents lived, they grow. On reaching full maturity in fresh water, they begin their journey back to the Sargasso Sea, where they spawn in warm and salty water and then die. Remembering his journey to these waters in 1932, Mihailo Petrović Alas called it a sailing “to the cradle of the eel”. He also noted how excited everyone was “having realized that they found themselves on the stage of a great and fantastic science novel” while admiring the observant mind and perseverance of the researchers in putting together all these “mysterious episodes”. As he pointed out, the excitement was even greater at the thought that only their contemporaries managed to solve “the centuries-old naturalist problem from ancient times”.

My first knowledge of the Sargasso Sea comes from *Diznijevo sveznanje*, a popular children’s encyclopaedia published in Yugoslavia in the early 1970s. In the “adventures on five continents”, through which we learned about history and geography, Christopher Columbus was presented as the “Admiral of the Great Ocean”. In the time that valued him as a seafarer and explorer, an adventurer and a daredevil, a sailor who embarked on “the boldest endeavour in the history of mankind”, his complex biography was (still) not too complicated to inspire. The awareness of the untold tragedies on which this powerful myth was founded, the unspoken apotheosis of an individual, pragmatic and uncompromising, came later as a multi-layered testimony of the unstable finality of history. But, in fact, it is a story about the Sargasso Sea – from Columbus, tragedies and strange phenomena, through the biological desert, mystified life cycles and amazing scientific discoveries, to the way young people today hear about it for the first time: as an area of environmental disaster where plastic is retained in “stagnant water”. Every day environmentalists warn about the newly created areas of floating waste, indestructible garbage that arrives in the “shoreless sea” from the shores of the Atlantic Ocean, from West Africa, through the Caribbean belt to the east coast of the United States. In the first decades of the 21st century, it is again a symbol of interest and the value system of the time in which it is discussed. The Sargasso Sea successfully eludes the final interpretation.

II Every evening we saw the sun go down from the thatched shelter she called the *ajoupa*, I the summer house. We watched the sky and the distant sea on fire – all colours were in that fire and the huge clouds fringed and shot with flame.”
(Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*)

In his pioneering text on American luminism in 1954, John I. H. Baur talks, among other things, about the attitude of these artists to nature, emphasizing that it is as important as the attitude to light. He further insists on the idea that their way

of expression is so subjective that the artist’s feelings are reflected directly in what is presented. Smooth surfaces, devoid of clearly visible brush strokes, direct the viewer’s attention exclusively to the content. The simple, almost abstract form contributes to this impression. The pronounced horizontal organization of the painting, almost mathematically arranged, makes the landscape classic and timeless. Because of its spiritual qualities, their painting is often associated with the teachings of American transcendentalists. Indicators of the terrible power of God and the immersion in the sublime are replaced by repose in the silence of nature. Yet, the fact that luminists refrain from great drama does not mean that they are calm or serene. Discomfort, silence that suggests emptiness and denudation, are present as much as unity with nature; a feeling of alienation often appears in the representation of “barren places”.

Seascape: Sunset (1861) by Martin Johnson Heade is one in a series of luminist coastal views at the end of the day. Minimalist, wide and low. The line of the horizon emphasizes the sky. The artist’s interest in topography is negligible – the focus is on the atmosphere, mood and light effects. It is real and ideal at the same time. During his life, Heade often painted the Atlantic coast; he travelled to Brazil between 1863 and 1864 to work on a series of smaller formats depicting hummingbirds. Later he returned to the tropics; in 1866 he travelled to Nicaragua and in 1870 to Colombia, Panama and Jamaica. In 1883 he moved to St. Augustine, Florida, to stay. His scenes from Jamaica are used sporadically to illustrate the presentation of Jean Rhys’ book *Wide Sargasso Sea*.

III “Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger”
(Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*)

In 1966, after more than twenty years of creative silence, Jean Rhys published *Wide Sargasso Sea*. Written as a sort of prequel to the Victorian classic, *Jane Eyre* by Charlotte Bronte, the book deals with the life of Antoinette Cosway / Bertha Mason, the marginalized, *mad*, first wife of Mr Rochester. And since any intervention in the canonical primarily speaks about the values of the time in which it occurs, and only then about the time in which the intervention is performed, when she destabilizes the figure of the “madwoman locked in the attic”, the author does not talk (only) about the controversial nineteenth-century model of silencing a *free* woman but testifies about the attitudes of feminists in the 1950s and 1960s and their struggle to unhesitatingly push strict Victorian morality into the finished past. In the same wave of civic activism, as the world went through the final phase of decolonization, it is no coincidence that the novel is set in the British West Indies after the entry into force of the Slavery Abolition Act (1833). Rhys writes about the complex social consequences caused by this document impartially and without overemphasizing its virtues. She

exposed the Eurocentric colonial model in the full complexity of its brutality. All the layers of Creole *otherness* are there, unconcealed. *Wide Sargasso Sea* has become a classic of postcolonial literature.

In 1958, hesitant about the title, Rhys addressed her friend and colleague Francis Wyndham:

“I have no title yet. ‘The First Mrs Rochester’ is not right. Nor, of course is ‘Creole’. That has a different meaning now. I hope I’ll get one soon, for titles mean a lot to me. Almost half the battle. I thought of ‘Sargasso Sea’ or ‘Wide Sargasso Sea’ but nobody knew what I meant.”

The fear she mentioned “that no one would know what she meant”, refers to a simple detail – the Sargasso Sea is not mentioned in the novel. Apparently, she was also not sure whether to expect the reader to know or find out that it was about the sea with no coast, in the lobby of the Caribbean belt through which European ships arrived. It required a lot more effort to learn that in the middle of the twentieth century than it does today. In her writing, Jean Rhys is a perfectionist who frees the text from everything superfluous. She achieves persuasiveness through simplicity. Most critics believe that she seeks the perfect “golden ratio of words”. She herself claimed that she had never overcome the desire to “be clear”. However, a few years later, she finally decided on the title she originally had doubts about. And just like when luminists neutralize their painting process, when they reduce the stroke only to a discreet touch in order to offer the viewer direct movement through the content, Rhys leaves the reader to learn without a loud trail.

The author’s other dilemma, about “Creole”, was shaped by the changeability and social flexibility of language that made the term imprecise and unacceptable. In its original meaning, it referred to the descendants of the Europeans born in the colonies. It emphasized the difference of the white from other native islanders. Then it began to be used for slaves and animals to distinguish the indigenous from the imported ones. To avoid any racial doubts, the adjective white or black was added to it. In time, everything that was intertwined, mixed, European, African and indigenous in the Caribbean pastiche of cultures was called Creole. Jean Rhys experienced the travesty of the term personally, too. Due to her childhood in Dominica as a “white Creole”, and later her departure for Britain, the experience of those who no longer belong to the country of their ancestors, but neither to the country in which they were born was familiar to her. In her novel, with British contempt, Rochester describes his wife, “a Creole of pure European descent she may be, but they are not English or European either.” The tragic persistence in differences divided the communities of “black Creoles”, too, distanced from each other by the imposed differences of the European colonies to

“their” islands, but also by the attempt to keep their belonging to the ancestral country from which they were forcibly taken. Rhys sees them all, lost and unhappy, in the Sargasso limbo. People who have no land in the sea that has no coast.

IV

“But how can rivers and mountains and the sea be unreal?”
(Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*)

The idea of the Sargasso Sea as a symbol which transcends the actual waters between 20th and 35th parallel north and 30th and 70th meridian west is quite logical if we keep in mind that every idea of every sea is shaped by historical, social and cultural space within which it is thought about. What does the sea mean for a geographer and biologist and what does it mean for a painter and writer? What did it represent to the Renaissance man and what is it for the modern man? How did the imprisoned slave see it and how does today’s tourist see it? How do researchers cross it and how do emigrants cross it? Do the waters connect the lands or separate them? The arrogant perception of the “empty” open sea as a symbol of danger and alienation (for whom?), as an “uninhabited” place (although useful for exploitation and belonging) is completely anthropocentric, just like the idea of the sea as a space of lovely enjoyment and frivolous pleasure. Microhistories, postcolonialism, “new thalassology”, that focuses on the “cultural history of the sea”, are just some of a number of ways of thinking about water surfaces.

How does Marija Dragojlović “intervene” in the canonical representation of art history, such as a painting of the sea? What is the theme of her latest paintings? Are they seascapes? There is no topography in these large canvases. Without a title, it is not possible to distinguish which are these seas or even whether they are representations of the sea at all. In some of her earlier cycles, the sea was the subject of direct observation, a subjective experience of the atmosphere, a smell and noise of an experience, a detail of intertwined personal and collective history... She has never been on the Sargasso Sea. This makes it an imagination of the real space, a snippet of the imagined reality. When she explains why these *seven seas*, Marija Dragojlović mentions the North Sea as her great love, as wind, cold and rain. She believes that the names of the seas are significant per se. Looking at them, following the etymologies of the names, she simply sees some of them. And some she does not. She sees the Black Sea black. The Red Sea red. The Sea of Marmara is marble, Istanbul, Constantinople, Byzantium... The Dead Sea causes discomfort at the thought of dead water, halted. The Mediterranean Sea is infinitely blue and hazy from the heat. It is her “chalk circle”. She became fond of the Sargasso Sea a long time ago. Without explanation, as a premonition of the uniqueness of the only sea with no shore. There are, of course, eels, their travels, spawning in the great depths in which they die. That story sounds like a fairy tale to her. Then visually, the ochre algae that float and, at sunset, have a golden glow of bubbles that keep them afloat. All of the mentioned is completely and deeply

personal, without explanation. She wonders why we love someone and something at all. All seven seas are painted in one geometric, strict story – “as if I set the coordinates so as not to get lost”.

‘Marija’s seas’, although not classical, are geometrically controlled; abstract representations of an unlimited space where horizontality is equated with sublimity. In Heade and other luminists, we find the belonging spirit of the time, “the idealization of nature simultaneous with industrialization; faith in the inevitability of the future and selective remembrance of the past.” What does the controlled certainty of the golden ratio mean for Marija Dragojlović in the time of environmental disasters, megalomaniac projects and a future whose *inevitability* has been replaced by *uncertainty*? In these paintings, as before, she looks. She watches attentively. This time, however, the subject of that gaze is not the surrogates of human presence. Inversion is also noticed in the approach to narration. If previously *small* things were monumentalized, now *big* ones are translated into intimate. Before, objects were enlarged, while the seas are now “reduced”. She has reached for the coordinates “not to get lost”, searching for the “line of the golden ratio and the divine proportion”. And, she wonders, where else could the starting point of that path be if not in the sky and water, the origin and the beginning of everything, the perfection of relationships, a look that is always fixed on the horizon

The way in which contemporaneity is drawn into a work of art is often unconscious. In the time of new “big” questions, when ecology is becoming a new ideology, while every “awareness” is conditioned by noisy activism, Marija Dragojlović gives us back the delicate space of “silent” narratives. Deprived of too loud, “great ideas” or those that believe they are great, this painting discreetly leans on all the mentioned Sargasso diversity, while letting the viewer comprehend the last in a series of current finalities. It is a look that signifies. Also not to be overlooked is that the Sargasso Sea, although bounded by strong currents, is “a zone of calm at sea”.

References:

Francine Jacobs, *The Sargasso Sea An Ocean Desert*, William Morrow and Company, New York 1975

Mihailo Petrović Alas, *Kroz polarnu oblast — U carstvu gusara*, Talija izdavaštvo, Niš 2018 (orig. 1933).

Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century Realism, Idealism, and the American Experience*, Oxford University Press, New York 2007

Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press, New York 2007

Džin Ris, *Široko Sargaško more*, Agora, Zrenjanin 2006 (orig. 1966).

Judith L. Raisk (ed.), *Wide Sargasso Sea: backgrounds, criticism*, W. W. Norton & Company, New York 1999

Tricia Cusack (ed.), *Framing the Ocean, 1700 to the Present. Envisaging the Sea as Social Space*, Routledge, New York 2016

Mileta Prodanović, *Inventarska kutija Marije Dragojlović*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2016



Marija Dragojlović, Bea i Jovan Čekić; Foto/ Photo: Vesna Čekić, 2021.

Све слике су настале током 2020 и 2021. године и рађене су акрилом и уљем на платну, димензија 220x136cm.

All the paintings are made during 2020 and 2021 in acrylic and oil on canvas, dimensions 220x136cm

Марија Драгојловић (1950, Југославија) је дипломира-ла и магистрала 1977. године на Факултету ликовних уметности у Београду где живи и ради. Имала је више самосталних изложби, а излагала је на бројним групним изложбама у земљи и иностранству.

Добитница је више награда, међу којима су награде за сликарство Октобарског салона 1984. и Меморијала Надежде Петровић 1984, награда из Фонда „Иван Табаковић“ 2007, „Политикина“ награда из Фонда „Владислав Рибни-кар“ 2010. и награда „Сава Шумановић“ 2016. године.

Дела јој се налазе у МСУ у Београду, Народном музеју, Музеју града Београда и Музеју Цептер, МСУВ у Новом Саду, МСУРС у Вања Луци, Народном музеју у Сомбору, Народном музеју у Крушевцу, Галерији „Надежда Петровић“ у Чачку, Галерији савремене уметности у Нишу, Галерија савремене уметности у Зењанину, Народном музеју у Врању, Савременој галерији у Аранђеловцу као и у приватним колекцијама.

Marija Dragojlović (1950, Yugoslavia) graduated and obtained a master's degree from the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 1977; based in Belgrade. She has had several solo exhibitions and participated in numerous group exhibitions in the country and abroad.

The awards she has won include the awards for painting at the October Salon in 1984 and the Nadežda Petrović Memorial in 1984, the award from the Ivan Tabaković Fund in 2007, the Politika Award from the Vladislav Ribnikar Fund in 2010 and the Sava Šumanović Award in 2016.

Her works are part of the collections of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, National Museum, Belgrade City Museum, the Zepter Museum in Belgrade, Museum of Contemporary Art in Novi Sad, Museum of Contemporary Art in Banja Luka, National Museum in Sombor, National Museum in Kruševac, Nadežda Petrović Gallery in Čačak, Gallery of Contemporary Art in Niš, National Museum in Vranje, Contemporary Art Gallery in Zrenjanin, Gallery of Contemporary Art in Arandjelovac and some private collections.

Издавач / Publisher
Културни центар Београда / Cultural Centre of Belgrade

За издавача / On behalf of the publisher
Александар Илић / Aleksandar Ilić
в.д.директор / director

МАРИЈА ДРАГОЈЛОВИЋ / MARIJA DRAGOJLOVIĆ
LA DIVINA PROPORZIONE
9. 9 – 7. 10. 2021.

Ликовна галерија / Art Gallery
Кнез Михаилова 6, Београд / Knez Mihailova 6, Belgrade
Издање / Edition
Савремена кретања / Contemporary Art Trends Series
volume LXI /3
Савет галерије / Gallery Council
Данијела Пурешевић, Маида Груден, Гордана Добрић
Danijela Purešević, Maida Gruden, Gordana Dobrić

Кустос Галерије / Curator
Светлана Петровић / Svetlana Petrović

Текстови / Texts
Зоран Лучић / Zoran Lučić
Јован Чекић / Jovan Ćekić
Симона Чупић / Simona Ćurčić

Превод / Translation
Весна Стрика / Vesna Strika (engleski / English)

Лектура / Prooreading
Марија Лазовић / Marija Lazović

Фотографија / Photographes
Владимир Поповић / Vladimir Popović

Дизајн и прелом / Design and layout
Бојана Алексијевић / Bojana Aleksijević

Штампа / Printed by
Alta nova, Beograd
Тираж / Print run
300

Поставка / Exhibition installation
Inovatic Wolf

Насловна страна / Cover
ЗЛАТНА СПИРАЛА, 2020-2021. године,
цртеж на папиру / графит, златни листићи, 226x141цм

GOLDEN SPIRAL, 2020-2021,
drawing on paper / graphite, gold leaves, 226x141cm

Изложбу подржали / Supported by



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Драгојловић М.(083.824)
75(497.11)*2021*(083.824)

ДРАГОЈЛОВИЋ, Марија, 1950-
Marija Dragojlović = [Марија Драгојловић] : La
divina proportione : [Ликовна галерија Београд 9.9 -
7.10.2021.] = [Art Gallery Belgrade 9.9 - 7.10. 2021.] /
[текстови Зоран Лучић, Јован Чекић, Симона Чупић]
= [texts Zoran Lučić, Jovan Ćekić, Simona Ćurčić] ;
[фотографије Владимир Поповић] = [photographs
Vladimir Popović] ; [превод Весна Стрика] = [translation
Vesna Strika]. - Београд : Културни центар Београда
= Belgrade : Cultural Centre of Belgrade, 2021 (Beograd
: Alta nova). - 55 стр. : илустр. ; 24 см. - (Савремена
кретања = Contemporary trends series ; vol. 61, 3)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. -
Марија Драгојловић: стр. 55.

ISBN 978-86-7996-262-1

а) Драгојловић, Марија (1950-) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 45192457

КУЛТУРНИ
ЦЕНТАР
БЕОГРАДА

LA DIVINA PROPORZIONE
МАРИЈА ДРАГОЈЛОВИЋ
Ликовна галерија
Кнез Михаилова 6, Београд
9. 9 – 7. 10. 2021.

LA DIVINA PROPORZIONE
MARIJA DRAGOJLOVIĆ
The Art Gallery
Knez Mihailova 6, Belgrade
9. 9 – 7. 10. 2021.

www.kcb.org.rs