

ПОЈАВНИ ОБЛИЦИ МЕТАУНИВЕРЗУМА СЛИКАРКЕ ЕМИЛИ ЊВАРЕЈ (1910–1996) ИЗ УТОПИЈЕ И ЊИХОВА ЗНАЧЕЊА

Апстракт: У овом раду разматра се начин на који се неки од појмова савремене евроцентричне филозофије појављују у савременом ликовном предању неевропске културе аустралијских Аборицина. Овде је суштински конструкт појам метауниверзума, универзума са оне стране емпиријског универзума. У раду се овим појмом именује целокупни свет аборицинских култура који обухвата физичке и духовне просторе. Такав поглед на свет се традиционално преноси у оквиру заједнице и путем ликовног изражавања, чиме се бави овај рад. Међу појмовима које користимо су и појмови антропоцентричности и екологије који се користе у изворним значењима тих речи и који најпре служе за то да означе однос између човека и природе. Тај однос је централно место аустралијских аборицинских култура и њиховог традиционалног ликовног изражавања. Метауниверзум који се приказује у ликовном стваралаштву аборицинских заједница изражен је на симболички начин и путем приказивања апстракције. У овом раду појам (ликовне) апстракције користи се такође у изворном значењу речи која означава нефигуративно ликовно приказивање, или приказивање нефизичког и неопипљивог али искуственог као што је то мисао, осећање или осећај. О апстрактном квалитету, у том значењу речи, неких аспеката аустралијског аборицинског сликарства постоји већ установљена научна и стручна литература. У овом раду указује се на филозофски и комуникациони значај сликарства уметнице Емили Њвареј, које се овде посматра као вид пикторалног писма, па и пикторалних стенографских бележака, у преношењу неких од познатих значења појавних облика метауниверзума сликаркине аборицинске заједнице. Ова анализа показује да многа трансхуманистичка и постхуманистичка глобална питања постоје као вечни појмови велике старине у духовности и етици аустралијских аборицинских заједница.

Кључне речи: Емили Њвареј, Утопија, сликарство, ликовне уметности, аустралијски Аборицини.

Сликарка Емили Њвареј (Emily Kame/Kam Kngwarray/Ngwarrray, 1910–1996) из места Утопија у пустињским областима Северне Територије Аустралије своју уметничку славу стекла је у позним годинама живота. Њена сликарска каријера почела је 1988. и трајала је свега осам година, али је њен опус а такође и њена укупна културна и ликовна заоставштина сврставају у сам врх аустралијске уметничке и ликовне праксе.

1 * ZojaBojic@hotmail.com

Готово истовремено када и сликари (у евроцентричном смислу те речи) из других аборицинских заједница Аустралије, и Емили Њвареј је кроз своја сликана дела члановима своје заједнице и својој широј аустралијској и глобалној публици преносила древни и текући метауниверзум духовности, филозофије, астрономије, географије и топографије насељен свеприсутним духовима предака и заштитницима људи и људског, појавног и материјалног света. Као одабрани представник своје заједнице, она је имала право и обавезу да у својим сликама тај метауниверзум који у себе укључује и порекло човека и његове земне активности преточи у мање или више разумљив појавни облик.

Тим метауниверзумом, према веровањима аустралијских аборицинских заједница, управља највиша сила која се оличава као снага која у непрестаном гибању обухвата, обгрљује и садржи укупни свет физичког и метафизичког постојања. У таквом систему, духови предака, заштитници људског, људи, животиње и биљке имају, у одређеним условима, способности метаморфозе у појавном свету. Један од задатака одабраног сликара аборицинске заједнице јесте да пикторалним језиком својој заједници прича и тумачи сталне интеракције између појавног и непојавног света које се одигравају од памтивека, данас и заувек.

У својој утицајној књизи о дефиницији појма постхуманизма савремени аутор Кери Вулф (Wolfe 2009) указује на антропоцентричност као кључни појам хуманизма (и сходно томе и постхуманизма, односно и трансхуманизма). Тај појам он даље интерпретира као оно што ограничава наше разумевање свеобухватног постхуманизма. Према мишљењу тог аутора, постхуманизам укључује премису једнакости свих бића и самим тим се протеже кроз домен екологије.

Овде морамо да прибегнемо нешто детаљнијем дефинисању појма антропоцентризма, који је такође кључни појам различитих савремених теорија о постхуманизму, трансхуманизму и критичком постхуманизму. Дакле, антропоцентризам, мисао о човеку као центру (мери) свега, јесте специфично европска тековина изграђена на темељима неких аспеката филозофске мисли грчко-римског света. Савремено разумевање тог појма подразумева свест о постојању бројних каснијих инкарнација ове тековине кроз историју европске мисли. Због тога тај појам у смислу у ком се овде користи треба да назовемо евроантропоцентризмом. Не улазећи овде у тековине других култура омеђених другим географијама као што је то афрички континент, разнолике традиције Азије или традиције јужноамеричког континента, размотрићемо овај суштински евроцентрични антропоцентрични појам у односу на заједничке особине култура аустралијских Аборицина како се исказују у многим аспектима

сликарства. На тај начин ћемо указати на чињеницу да овај појам и на њему засноване дефиниције постхуманизма нису директно применљиви на предмет нашег истраживања, те да, дакле, ни у том смислу није универзалан већ је ограничен. Истовремено, суочићемо се са ликовним и културним тековинама аустралијских Аборицина које бележе постојање метауниверзума и интеракција различитих бића, укључујући и људска, унутар и ван њега. Те тековине су старе више хиљада година и не претпостављају виртуелне манипулације стварношћу путем стварних или замишљених (нових) технологија. Такође ћемо указати и на чињеницу да неки други релевантни евроцентрични појмови као што је то утопија носе савршено различито значење у овој култури „других”.

Кључни тренутак укрштања евроантропоцентричне културе и мета(уни)верзумске мисли у ликовном стваралаштву XX века догодио се 1989. изложбом савремене уметности *Magiciens de la Terre* (Чаробњаци Земље) у Центру Жорж Помпиду и у Гранд ал де ла вилет у Паризу, која је трајала једва једно лето, од 18. маја до 14. августа. Првобитни смисао, циљ и стандарди ове значајне изложбе вишеструко су надмашени последичним дешавањима у светској ликовној и изложбеној пракси следећих деценија. Ту изложбу овде препознајемо као тренутак сусрета евроантропоцентричности и метаверзума у (европском или ваневропском) ликовном стваралаштву. Међу одабраним и изложеним радовима из многих крајева света била су ликовна дела различитих аустралијских аборицинских уметника (*Magiciens de la Terre, web*). Један од њих је био Џон Морнђул (John Mawurndjul) који слика земљаним бојама и урезује на кори дрвета према ликовним традицијама Аборицина из предела Арнам ленд аустралијске Северне Територије.² Репродукцију једног од његових радова доносимо овде (сл. 1).

2 Недавна детаљна научна студија о овом сликарству је докторска дисертација Мари Гејслер, Geissler, Marie, *Arnhem Land Bark Painting: The Western Reception 1850–1990*, Doctor of Philosophy thesis, School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, 2017. <https://ro.uow.edu.au/theses1/399>



Џон Морнђул (John Mawurndjul), Дугина змија (Rainbow Serpent), 1991, слика земљаним бојама на кори дрвета, Музе ди ке Бренли, Париз

Важно је напоменути да се тај репродуковани рад данас налази у збирци својевремено колонијалног (а данас постколонијалног?) париског музеја под садашњим називом Ке Бренли Жак Ширак, чија је сакупљачка политика током његове историје била снажно обележена (политички корисним) идејама антропологије а не историје уметности (Музеј Ке Бренли Жак Ширак).

То дело сликара Џона Морнђула (John Mawurndjul) *Дугина змија* (*Rainbow Serpent*) из 1991, сликано земљаним бојама на кори дрвета, приказује честу тему овог уметника и укупног аустралијског абориџинског сликарства различитих заједница, Дугину змију (*Rainbow Serpent*), биће метауниверзума (како бисмо окарактерисали појам Сањања, *Dreaming*). Током протекла два века колонизације Аустралије, многи антрополози који су на терену и теоријски разматрали обичаје разноврсних абориџинских племена тог континента установили су данас прихваћену

номенклатуру на енглеском језику митологије и религиозних уверења тих заједница. Та номенклатура, која често подлеже научном оспоравању, поред појма Сањања, *Dreaming* (о коме ће бити више речи ускоро), укључује и појам Дугине змије као бића које је изронило испод заспале земље и почело да се креће по њој остављајући за собом трагове и које се вратило на тачку поласка, где се и данас налази као господар воде испод земље и изнад ње. Њени трагови по земљи затим су се напунили водом и тако су настале реке и језера и са њима су се пробудила сва бића флоре и фауне. Дугина змија је затим одредила законе којих мора да се придржава сва природа. Она бића која нису поштовала те законе претворена су у заувек непокретне планине и стене, док су она која су их пажљиво поштовала претворена у увек покретљиве људе. Дугина змија је свакој групи тако створених људи доделила тотем који та група мора да поштује, а који је представа оног бића од ког је та група људи потекла. О старини овог животодавног бића у веровањима аустралијских Аборицина сведоче дела њиховог пећинског сликарства стара више хиљада година, а неколико стотина назива за ово биће у различитим аборицинским језицима сведочи о распрострањености овог веровања. Дугина змија, међутим, иако представља сталну и неисцрпну животодавну енергију, само је један део аборицинског знања о постанку света.

На помињаној париској изложби била су изложена и дела других аустралијских аборицинских сликара, међу којима је био и Џек Вана-ван (*Jack Wunuwun* 1930–1991), који је такође махом сликао земљаним бојама на кори дрвета, и дела групе уметника под именом Аборицинска заједница Јундама (*Aboriginal community of Yuendumu*), која је изложила радове на папиру и платну сликане акрилом. Та група првобитно се окупила почетком осамдесетих година XX века са намером да школској деци свог племена сликом прикаже традиционалне и митолошке приче ове заједнице. Тако су осликали дванаест школских врата која се данас као уметничка дела чувају у Музеју Јужне Аустралије. Више од деценију раније, на зиду школе у месту Папања Тула група аборицинских становника насликала је мурал са идејом да сликом пренесу традиционалне аборицинске приче на млађе поколење. Раније би чланови аборицинске заједнице те традиционалне приче сликали песком по песку или земљаним пигментом по земљи. Прве слике које су аборицински уметници израдили савременим сликарским техникама као што су уље или акрил на платну са намером да пренесу своје традиције следећим поколењима, јесу те слике из Папања Туле, места које је затим постало средиште аборицинског сликарства током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века (*Parunya Tula Artists*, web). Велики успех који је

аборицинско сликарство из Папања Туле касније постигло приликом излагања прво у иностранству а затим у Аустралији охрабрило је припаднике других аборицинских заједница да стварају сопствена ликовна дела истом или сличном техником. Ове слике које приказују пустињски пејзаж из птичје перспективе представљају мапу одређеног предела на којој су уцртани не само оријентир и корисне успутне станице већ и симболи културног, ритуалног и духовног живота, Сањања, Dreaming читавог племена. Овакво насликано приповедање аборицинских митова у области Папања Тула изводили су само мушкарци који познају ритуалне и церемонијалне традиције своје заједнице и који могу да имају дозволу своје заједнице да би их насликали (Johnson 2007). Пејзаж приказан као топографија постаје истовремено и велики и целовити аутопортрет једне заједнице. Палета ових уметника је била ограничена окер бојама пустињске земље, настављајући и у новим техникама већ помињану веома стару традицију сликања песком и ситно измрвљеним окером по површини тла, и такође, надовезујући се на традицију ритуалног украшавања тела учесника у религиозном ритуалу аборицинске заједнице.

Један од елемената традиционалних аборицинских музичко-сценских ритуала јесте фарбање тела извођача природном, земљаном бојом, што додатно наглашава повезаност те заједнице и сваког њеног члана са њиховом земљом. Одређени мотиви и шаре имају симболичко и ритуално значење специфично за појединачне заједнице и често означавају повезаност те заједнице са духовима предака, оличених у одређеној животињи, биљци или природној појави.

Ова традиција, која је укључена у многа дела савременог аборицинског сликарства, пренела се и на савремене професионалне позоришне трупе као што је Бангара (Bangarra Dance Company).

Несумњиви преокрет у доживљавању и разумевању традиционалне аборицинске уметности изражене савременом техником донела је почетком деведесетих година XX века појава групе жена уметница из области Утопије.

У релативној близини Папања Туле налази се станиште пет аборицинских заједница под заједничким називом Утопија. Традиционално и нама савремено становништво ове области у сопственој култури не препознаје европски културни појам утопије. Тај, чини се иронични назив, ова област од око пет хиљада квадратних километара стекла је током двадесетих година прошлог века када су немачки досељеници део бескрајне црвене пешчане пустиње арбитарно назвали идеалним делом („Utopia”, *web*). Документа из 2011. године показују да ту област

насељава 1.200 људи који живе у мањим заједницама на њеном ободу. Национални музеј Аустралије у Канбери броји преко сто двадесет абориџинских уметника чија дела сачињавају уметност Утопије.

Док је уметност Папања Туле почела, и затим дуго трајала, као уметност коју су стварали мушкарци, рану уметност Утопије представљају жене сликарке. У овој заједници жене су те које стичу право да традиционалне приче заједнице савременицима и следећим поколењима пренесу кроз слике. Религиозну и ритуалну суштину овог сликарства можда најбоље илуструје фотографија уметнице Квини Лајон (Queenie Lion) из Утопије (сл. 2), која је своје тело осликала на такав начин да оно израђа из зидне слике коју је насликала.



Уметница Квини Лајон (Queenie Lion) из Утопије осликана као интегрални део њене слике, Alyawarr племе из области Atnwengerrr

Ова осликана жена показује да је једно са својим ликовним делом, чија је тема одређени пејзаж у ком обитава њена заједница, приказан из птичје перспективе. Људска јединка је само интегрални део природе у којој живи и на себи, као и природа, носи симболе, топографске ознаке и трагове својих предака, историје њене заједнице и укупне историје природе.

Забележен је тачан датум настанка овог сликарства у европском смислу речи – крајем 1988. године представници Централног аустралијског удружења медија донели су акрил и платна у Утопију. Прво излагање ликовних дела ових жена рађених акрилом на платну и намењених

не за потребе саме заједнице већ за комуникацију са широм публиком изнедрило је ликовну уметницу Емили Кејм Њвареј (око 1910 – 1996).

У овој области жене су од касних седамдесетих година XX века батик техником већ стварале ликовна дела која су користиле у женским ритуалним церемонијама својих заједница. Само одређеним припадницима старешине те заједнице дозвољавају да испричају заједничку причу, Сањање, *Dreaming*, ликовним језиком који је у потпуности разумљив само члановима те заједнице. Сањање неке аборицинске племенске заједнице приказује њен религиозни, ритуални, духовни, културни и друштвени живот и укључује њеног претка и заштитника, што је обично нека животиња или биљка. Ова реч *Dreaming* у савременој номенклатури на енглеском језику често се замењује кованицом *everywhen*, која означава идеју да у размишљању аустралијских Аборицина време представља нелинеарни бескрајни ток где нешто што је било значи и нешто што је сада, односно нешто што ће бити. Положај људске јединке у том времену је такође вечан, али такав да представља само један његов мали елемент. У том смислу Сањање је на другом, супротном крају спектра европске антропоцентричне мисли. Као скуп митова и сторија појединачних аборицинских заједница Сањање укључује вечне, трајне историје моћних и често херојских духова предака који се материјализују у стварном свету у облику биљке, животиње или човека, па и у облику камена, стене или планине. Ова бића живе са својом заједницом која их препознаје у свом окружењу, чије трагове прати, и која их поштује. Сањање једне заједнице преноси се свим њеним члановима путем ритуалне игре, музике, приповедања и путем слике. Сваки њен члан у себи носи део заједничког Сањања своје заједнице, односно земље коју та заједница настањује и по којој се креће.³

Заједница и земља су једна јединствена целина, али појам земље у аборицинском размишљању укључује и појам воде (реке, језера, мора са сопственом флором и фауном) као и појам неба изнад ње које је такође, као и све што је на Земљи, насељено оним што је живо. Тако уз појам *country* у номенклатури аборицинске филозофије на енглеском језику постоје равноправни појмови *seacountry* и *skycountry* или *skyworld*.⁴

3 Велики број монографија и студија о значењу Сањања у аборицинским заједницама Аустралије који су објављени до 1991. сакупљено је у Organ, Michael K., *Australian Aboriginal Dreaming Stories: A Chronological Bibliography of Published Works 1789–1991*, University of Wollongong, <https://ro.uow.edu.au/asdpapers/51>, 1994. Током последњих 30 година настављено је изучавање овог појма.

4 *Skyworld* је назив који користе поједини аутори, међу њима и антрополог Филип Кларк, Philip A. Clarke, „An Overview of Australian Aboriginal

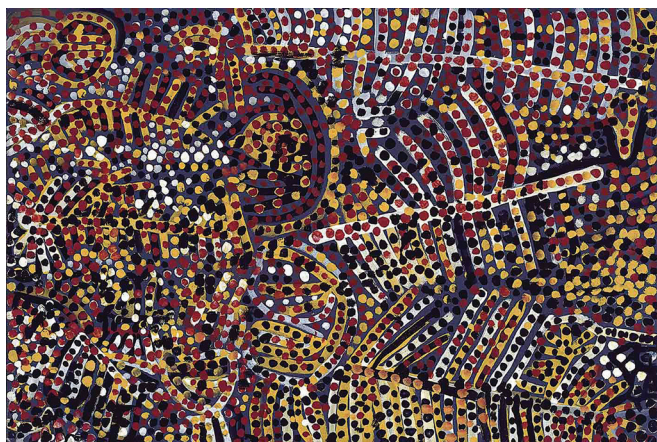
Духови предака које је још Дугина змија пробудила и који су створили свако по неку појаву или ствар, стално се крећу по земљи и испод ње, по водама и испод њих и по небу (Rose 1996: 8). „Не само што је живот поштован већ се такође поштује и системски квалитет живота. У оквиру оваквог холистичког система знања свака жива ствар је учесник живог система.” Антрополог Дебора Берд Роуз овако је описала „живе ствари”: „Све живе ствари имају право на сопствени закон и обичаје, на сопствена света места и ритуале.” (Rose 1996: 12) Живе ствари које прослављају живот, а који су флора и фауна земље, воде и неба, подразумевају и живе духове предака који, у вечном покрету, настављају оне пределе у којима живи њихова заједница. „Прослављање живота је прослављање међусобних повезаности живота на неком одређеном месту, што такође укључује и људску расу која прославља.” (Rose 1996: 11) Свет је створен не само за човека, човек је његов мајушни део. Овим ставом аборицинска филозофија негира идеју антропоцентризма, али истовремено не негира појам хуманизма. Људима је дато да брину о својој земљи, својој религији (филозофији) и свом друштву. Та три поља о којима се они старају међусобно су повезана на такав начин да људска заједница може да опстане само када су она у хармонији. Ова три појма схваћена су на идеалан а не на материјалан начин. У том смислу аборицинске заједнице које у неком тренутку на сва три поља успоставе апсолутну хармонију, постојање себе и света разумевају као идеално стање, као остварење оног идеала који би се у европској историји културе назвао утопијом.

Дакле, у насељу које је можда иронично али заправо тачно названо Утопијом стварала је Емили Њвареј. Ова сликарка је започела муњевиту аустралијску и међународну уметничку каријеру негде око свог 80. рођендана⁵ када су, почетком деведесетих година XX века, њена дела била сукцесивно излагана на самосталним и групним изложбама у Перту, Сиднеју, Бризбејну и Мелбурну, и затим када је 1996. њено значајно дело, заједно са делима још две аборицинске уметнице, једне традиционалне – Ивон Кулматри, и једне урбане – Џуди Вотсон, представљало Аустралију у павиљону те земље на Венецијанском бијеналу (Бојић, 2004: 89–93). Велика ретроспектива њеног опуса *Utopia: The Genius of Emily Kate Kngwarreye* одржана је у Националном музеју Аустралије у Канбери 2008. године, и у Јапану (*Utopia, web*). Њена појединачна дела сукцесивно су затим излагана на великим светским ликовним смотрама

Ethnoastronomy”, *Archaeoastronomy*, vol. XXI 2007–2008, the University of Texas Press, Austin, стр. 39–59.

5 Овде може да се направи паралела с једном другом аустралијском сликарком, европског порекла, Розали Гаскоањ (1917–1999), чија је уметничка каријера почела у време када је уметница зашла у седму деценију живота.

и током њеног живота и постхумно. Опус ове сликарке, иако је настао у кратком временском распону од свега осам година, и то у њеном позном животном добу, показује је као самосталну уметницу са сопственим и самосвојним потпуно изграђеним ликовним језиком којим кроз апстраховане форме аустралијског пустињског пејзажа преноси културни и духовни наратив своје заједнице најширој публици (Бојић 2021). Већ њени рани радови у новој техници уља или акрила на платну разликују је од тада већ познатог ликовног стваралаштва мушкараца из Папања Туле. Сликаство Папања Туле, једнако као и сликарство Утопије, приказује свет абориџинске заједнице. Ова дела уметници углавном стварају седећи на земљи по којој је распрострањено платно, обично великих димензија. Уметник и буквално ствара из птичје перспективе, а тако ова дела могу и да се посматрају, дакле не само на зиду него са сваке стране и одозго. Уметник који ствара слику може да има и помоћнике којима дозвољава да заједно с њим кроз слику прича целовиту или делимичну *Dreaming* причу своје заједнице. Одређене тачке на површини слике означавају одређена места од значаја за ту заједницу, а облик у који су тачке груписане такође носи сопствено значење које може да буде представа групе људи или групе жена на скупу или религиозној церемонији. Безброј тачака означава безброј других живих ствари међу којима су стварне и физичке флора и фауна, као и метафизичка бића. Једна таква слика Емили Њвареј из 1988–1989, названа је *Жена ему* (*Emu woman*) (сл. 3) и већ својим називом указује на намеру уметнице да исприча причу, да објасни присуство и кретање једног од метафизичких бића своје заједнице.



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), *Жена ему* (*Emu woman*), 1988-1989, акрил на платну, 92.0 x 61.0 cm, The Holmes a Court Collection, Heytesbury, Australia

Како смо већ помињали, метафизичка бића заједнице могу да буду оличена и у флори предела који та заједница настањује. Већ називи дела *Пустинска трава* (сл. 4) и *Сањање нтанга (семе трава)* (сл. 5) Емили Њвареј, оба из 1989. године, преносе присуство метафизичког бића из окружења ове уметнице.



Емили Њвареј (Emily Kame Ngwarreye) Пустинска трава (Endunga), 1989, акрил на платну, 148.0 x 117.5 cm, D'Lan Davidson collection, Australia



Емилу Кејм Њвареј (Emily Kame Ngwarreye), Сањање нтанга (семе трава), Ntange (the seed of the native grasses) Dreaming, 1989, акрил на платну, 135 x 122cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

Та метафизичка бића постоје као нетелесне апстракције које припадају свим члановима одређене аборицинске заједнице. Из евроцентричне перспективе овакво сликарство с пуним правом мора да се посматра као апстрактно.

Историја евроцентричне уметности обилује делима која називамо апстрактним сликарством, појмом који обухвата нефигуративну уметност која може али и не мора да физичким особинама једне слике приказује неку мисао, осећање или расположење. У том смислу је индикативно да се направи кратко поређење неких од ових радова Емили Њвареј с једним од радова америчког апстрактног сликара Џексона Полока. Полоково дело великих димензија, такође акрил на платну, *Плави стубови* из 1952. (сл. 6) налази се у Националној галерији Аустралије у Канбери.



Џексон Полок, Плави стубови, (Blue Poles), 1952, емајл, алуминијумска боја и стакло на платну, 212.1 × 488.9 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

То платно, према замисли уметника, не приказује ништа, настало је у наводно френетичним часовима уметниковог живота случајним капањем боја по платну које је искристалисало случајне облике које је уметник накнадно препознао и по којима је слику и назвао. Већ сама идеја да једна физичка жива ствар може да представља ништа у потпуној је супротности с традиционалном аборицинском филозофијом. Уосталом, у супротности је и с неким од постулата старе, грчке, Парменидове, евроцентричне филозофије. Насупрот томе, апстрактни квалитети аборицинског сликарства, првенствено због додира култура, у хармонији су с многим аспектима укупне ликовне апстракције аустралијског сликарства (Бојић 2021).

Овде је важно да издвојимо неколико дела која је уметница Емили Њвареј створила 1990. и која се одликују одређеним формама које обликују групе тачака на површини слике. Као представника таквих дела у њеном стваралаштву наводимо дело *Без назива* из 1990 (сл. 7).



Емили Њвареј, (Emily Kame Kngwarreye), Без назива, (Untitled), 1990,
Национална галерија Аустралије, Канбера

Чињеница да је ово дело без назива не значи да је сликарка насликала „ништа”. Напротив, овај наслов у контексту сликарства ове уметнице и сликарства традиционалних аборицинских уметника указује на то да уметница није желела да својој широј, неаборицинској, публици у потпуности предочи одређено Сањање које је насликала. Такође, овај наслов не спречава чланове сликаркине заједнице да разумеју ово дело, да прочитају причу коју је само за њих исприповедала пикторалним језиком. Оно што и ликовно и по значењу издваја ово дело јесу линије на површини слике које су се створиле скупинама тачака. Те линије се разумеју као *songlines*. *Songlines* је још један од израза у номенклатури аборицинских култура на енглеском језику и означава стихове песама које познају сви чланови одређене аборицинске заједнице. Слично као и ликовна дела, и стихови, на свим разнородним језицима аустралијских Аборицина, који се певају у разноврсним приликама, имају за циљ да подсети певача на одређену причу његовог Сањања и да отелотворе, то јест да му физички приближе, метафизичка бића његовог окружења. Како су *songlines* специфичне за сваку појединачну заједницу, оне такође на изванредан начин означавају и демаркацију територије која припада тој заједници, односно представљају невидљиве културне границе. *Songlines* такође означавају и трасе којима се, својим разним пословима, крећу

појединачна метафизичка бића у оквиру територије своје заједнице.

Овде је веома важно напоменути да су антрополози пре више деценија идентификовали умреженост ових прича причаних кроз ликовно стваралаштво, песму, усмено приповедање или ритуал као значајно средство подизања свести аборицинских заједница о метауниверзуму. У делу књиге о умрежености знања различитих аборицинских заједница антрополог Дебора Берд Роуз у својој књизи објављеној 1996. пише:

Везе које међусобно повезују земље прате трагове Сањања, трговинске руте и умреженост људи путем брачних веза. Читав континентални део Аустралије био је део једног пространог система трговине и знања, и умреженост информација је очигледно стара више хиљада година. Сањања путника и Сањања одређених места се сусрећу и прожимају и у регионима се међусобно повезују и стварају ритуалне заједнице које такође укључују људе који изводе свете прославе живота. Региони су повезани, као што су и земље повезане, и информације путују овим „аутострадама културних утицаја“. (Rose 1996: 44)⁶

То знање, како смо помињали, укључује знање физичког и метафизичког света на земљи и води, испод њих и изнад њих. Сликар, певач и извођач ритуалних церемонија су они који поседују то знање и који имају обавезу да га чувају, богате и преносе својим сународницима. У својим делима прве половине деведесетих година XX века као што су *Сањање дивљег цвета* из 1992. (сл. 8), *Пустинска зима* из 1994. (сл. 9), *Црвени кромпир, батат* из 1995. (сл. 10) и *Моја земља* из 1995. (сл. 11) сликарка прича своје Сањање линијом а не само тачкама.

6 Израз „аутостраде културних утицаја“ та ауторка је преузела из једног ранијег текста (в. W. Stanner. 'Ceremonial Economics of the Mulluk Mulluk and Madngella Tribes of the Daly River, North Australia. A Preliminary Paper', *Oceania* (1933) IV, 1, 156–175, стр. 172.



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Сањање дивљег цвета (Wildflower dreaming), 1992, Национална галерија Аустралије, Канбера



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Пустинска зима (Desert Winter), 1994, акрил на платну, 125.0 x 397.0 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Црвени кромпир, батат (Arlatyeeye, pencil yam), 1995, акрил на платну, 91 x 121 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера



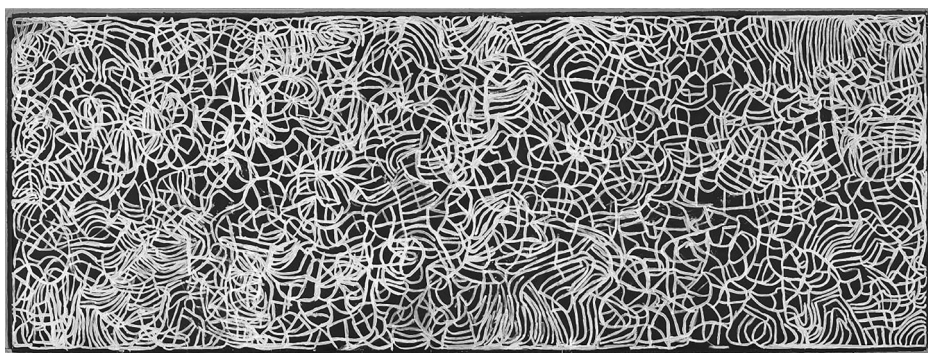
Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Моја земља (My Country), 1995, Национална галерија Аустралије, Канбера

О томе да је читаву слику извела линијом а не спајањем тачака сведочи и фотографија уметнице док слика (сл. 12).



Уметница Емили Њвареј (Emily Kngwarreye) фотографисана док слика

Иако је заједничка особина ових њених набројаних дела и вибрантна, пулсирајућа црвена боја у својим безбројним нијансама, њено сликарство у истом периоду садржи и монохромна и црно-бела дела као што је то *Сањање великој батата* из 1995. (сл. 13), слика која је настала истовремено са, чини се, животодавном сликом *Црпеж јема, батата* (*Yam awely*) (сл. 14).



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), *Сањање великог батата* (Anwerlarr angapenty, Big yam Dreaming,) 1995, Национална галерија Викторије, Мелбурн



Емилу Њвареј (Emily Kngwarreye), Цртеж јема, батата (Yam awely), акрил на платну, 1995, 152 x 490 x 4cm

Ова сликарка је у својој заједници позната по још једном имену, Кејм (Kame), а то је реч која означава семе, полен црвеног кромпира, батата. У ликовном смислу, њена дела о Сањању ове биљке, осим што представљају портрет њене заједнице, представљају и њен лични ауто-портрет. У ширем смислу, да би се постигло здравље и благодатање појединачних животиња и биљака, заједница треба да према одређеном календару изведе ритуалне церемоније (Rose 1996: 57). Како је сликање вид такве церемоније која укључује стицање и преношење знања, овим чином сликања Сањања батата Емили Њвареј доприноси здрављу и добростању како ове биљке тако и њене заједнице која припада тој биљци.

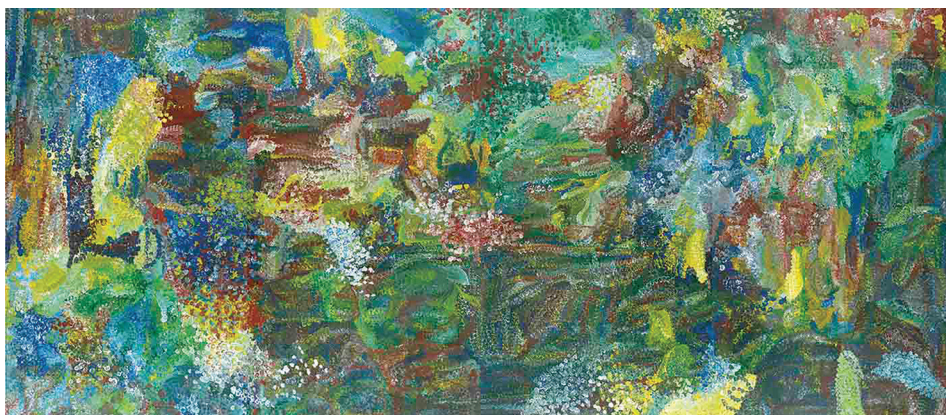
Док је Сањање батата у делима Емили Њвареј представљено као колоплет, Сањање њене земље, вода и неба, то јест територије на којој се налази њена заједница, у њеном сликарству истог периода често је представљено линијама које теку и које се међусобно надовезују као у делу *Моја земља* (My Country) из 1995. (сл. 15), једном од три групе дела изложбе *Fluent*, која је представљала Аустралију у Павиљону Аустралије на Бијеналу у Венецији 1997. године (Бојић 2004: 88–89)



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Моја земља (My Country) из 1996, једна од три групе дела изложбе *Fluent* која је представљала Аустралију у Павиљону Аустралије на Бијеналу у Венецији 1997

Чини се да је овде излишно и помињати питање човеког односа с природом и појам екологије у његовом савременом значењу као важно питање неких аспеката савремене глобалне ликовне праксе.

Емили Њвареј је рекла да она слика: „*Whole lot, that's whole lot*”. То „све” које подразумева физички и метафизички увек живи свет оличава се у свим њеним делима али посебно снажно у оном под називом *Стварање света* (*Earth's Creation*) из 1995. (сл. 16), веома великих димензија (270 cm · 630 cm), које је по позиву приређивача, Нигеријца Оквуа Енвезора, била изложена на Бијеналу у Венецији 2015.



Емили Њвареј (Emily Kngwarreye), Стварање света (*Earth's Creation*), 1995, акрил на платну, 270 x 630 cm (четири спојена панела)

Претходна историја излагања овог дела укључује рекордно посећену изложбу *Utopia: The Genius of Emily Kame Kngwarreye* 2007. у Јапану и 2008. у Канбери. Сликаркин стваралачки процес забележен је фотографијом (сл. 17).



Фотографија Емили Њвареј како слика своје дело Стварање света (*Earth's creation*) 1994.

На слици *Стварање светла* уметница је насликала не само своју земљу и своје небо већ и, у свом виђењу, планету Земљу, као и читав космос. Посебно због значаја посматрања звезда у оријентисању у пустињским пределима (Duane), у аборицинским заједницама „астрономија се сматра једном од примарних грана образовања” (Clarke: 39) и сликарка Емили Њвареј као носилац знања свог Сањања и она која има дужност да саобраћа са физичким и метафизичким живим светом планете и космоса да би га пренела даље, на овој слици приказује „све”. То холистичко „све”, међутим, није статичко и завршено већ је у сталном стању стварања, све што је створено изнова се ствара у сваком тренутку, свет, планета и космос заувек су и стално живи и пулсирају у својој енергији.

Док метауниверзум у савременом разумевању овог појма постоји као пренос информација и знања путем умрежености, како смо то видели, овај изум или ово стање ствари представља интегрални део аборицинске филозофије. Док постхуманизам за своје постојање захтева појам евроантропоцентричности, филозофија аустралијских Аборицина је суштински супротна тако одређеној антропоцентричности. Ако пак сматрамо да хуманизам по себи не мора да подразумева евроантропоцентричност, један другачији хуманизам у коме човек, људска раса, има задатак да брине о својој земљи, филозофији и друштву представља стожер аборицинске хуманистичке филозофије. Појам трансхуманизма захтева постојање продужења човекових способности или трансформације човека којим приликама он постаје другачије биће. Аборицинска филозофија познаје постојање сваког појединца и читаве заједнице као бића која имају своје заједничке аватаре што бивствују у живом и сталном метафизичком свету нераздвојивом од физичког света. О томе сведоче појавни облици метауниверзума сликарке Емили Њвареј (1910–1996) из Утопије.

Литература

- Bangarra Dance Company <https://www.bangarra.com.au/>. Приступљено 2. маја 2018.
- Clarke, Philip A. „An Overview of Australian Aboriginal Ethnoastronomy”, *Archaeoastronomy*, vol. XXI (2007–2008). Austin: The University of Texas Press: 39–59.
- Бојић, Зоја. *Време, простор, мисао, аборицинско сликарство и ликовна ајстирација у уметности Аустралије*. Београд: Досије студио, 2021.
- Бојић, Зоја, *Сунце јужног неба, поглед на уметност у Аустралији данас*. Рума: Српска књига, 2004.

- Duane, Willis Hamacher II, *On the Astronomical Knowledge and Traditions of Aboriginal Australians*, a thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Sydney: Macquarie University, 2011.
- Geissler, Marie. *Arnhem Land Bark Painting: The Western Reception 1850–1990*, Doctor of Philosophy thesis. Wollongong: School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, 2017. <https://ro.uow.edu.au/theses1/399>
- Johnson, Vivien (ed.). *Papunya Painting: Out of the Desert*. Canberra: The National Museum of Australia, 2007.
- Monoskop https://monoskop.org/images/4/4e/Magiciens_de_la_Terre_1989.pdf. Приступљено 15. септембра 2022.
- National Museum of Australia. *Utopia* http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/home Приступљено 2. маја 2018.
- National Museum of Australia. *Papunya*. <http://www.nma.gov.au/collections/highlights/papunya-collection>. Приступљено 2. маја 2018.
- Музеј Ке Бренли Жак Ширак, *musée du quai Branly - Jacques Chirac - History of the Collections*. Приступљено 10. септембра 2022.
- Organ, Michael K. *Australian Aboriginal Dreaming Stories: A Chronological Bibliography of Published Works 1789–1991*. Wollongong: University of Wollongong, 1994. <https://ro.uow.edu.au/asdpapers/51>
- Rose, Deborah Bird. *Nourishing terrains: Australian Aboriginal views of landscape and wilderness*. Canberra: Australian Heritage Commission, 1996.
- Stanner, W. „Ceremonial Economics of the Mulluk Mulluk and Madngella Tribes of the Daly River, North Australia. A Preliminary Paper”. *Oceania*, IV: 1 (1933): 156–175.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Papunya Tula Art, <http://papunyatula.com.au>. Приступљено 2. маја 2018.

Zoja Bojić

EMBODIMENTS OF THE METAUNIVERSE AND THEIR MEANINGS IN THE OEUVRE OF THE PAINTER EMILY KNGWARRAY (1910-1996) FROM UTOPIA

Summary

The painter Emily Kame/Kam Ngwarray/ Ngwarray (1910-1996) from the town of Utopia in the desert areas of Australia's Northern Territory obtained recognition as an artist late in her life. Her painting career began in 1988 and lasted only eight years, but her body of work, as well as her overall cultural and artistic legacy, ranks her at the very top of Australian visual arts practice.

Through her art Ngwarray, simultaneously as the painters (in the Eurocentric sense of the word) from other Australian Aboriginal communities, conveyed to members of her community and to her wider Australian and global audiences an ancient and ongoing metauniverse of spirituality, philosophy, astronomy, geography and topography, populated by omnipresent spirits of ancestors and protectors of people and the human, material world. As a painter chosen by her community to transcribe that metauniverse, which includes the origin of man and his earthly activities, into a more or less comprehensible form, Ngwarray used a pictorial language to articulate the perennial and constant interactions between the visible and invisible worlds. This invisible metauniverse, according to the beliefs of Australian Aboriginal communities, is governed by a supreme power, a force in constant motion that embraces and contains the totality of physical and metaphysical existence. In such a system, ancestral spirits, protectors of human beings, humans, animals and plants, have the ability, under certain conditions, to metamorphose and appear in the material world.

This paper examines the philosophical and communicative importance of Ngwarray's oeuvre in conveying some of the known meanings of her Aboriginal community's metauniverse. In doing so, it points out the antiquity of a number of current global transhumanist and posthumanist constructs within eternal spirituality of Australian Aboriginal communities.

Keywords: Emily Ngwarray, Utopia, visual arts, Australian Aboriginal art.