

Универзитет уметности у Београду



Факултет примењених уметности

Тијана Којић

***Скенса* – цртеж, слика и отисак
у доба екрана и етра**

Докторски уметнички пројекат

Ментор:
мр Десимир Денић, редовни професор

Београд, децембар 2021.

University of Arts in Belgrade



Faculty of Applied Arts

Tijana Kojić

***Skepsis* – Drawing, Painting, and Print
in the Age of the Screen and Mass Dissemination**

Doctoral art project

**Mentor:
M.A. Desimir Denić, full professor**

Belgrade, December 2021.

Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Десимир Денић, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Чланови Комисије:

Горан Чпајак, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

др Владислав Шћепановић, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Слободан Кајтез, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

др ум. Зоран Граовац, редовни професор, Факултет ликовних уметности у Београду

Датум одбране:

Садржај

Апстракт	5
Summary.....	7
Увод	9
Контекст кризе	20
Франкфуртска школа и значај појма <i>ауре уметничког дела</i>	25
Етар.....	34
<i>Механичко око</i> – утицаји технолошке репродуцибилности на перцепцију сликарског дела.....	34
Екран	41
Два лица нарцизма	45
Могућности субверзије	49
<i>Репрезентација и симулација</i>	55
Од дела до сировине – од <i>кино-ока</i> до <i>кино-четке</i>	56
Дигнитет учествовања у савремености – цртеж, сликарско дело и графички отисак у <i>доба екрана</i> и <i>етра</i>	58
Уметнички пројекат <i>Скепса</i>	61
<i>Круг</i> као „мапа без територије“ – <i>Симулација и симулакрум</i> као део сликарског дела	62
Слика и амбијент – од ентоптичког феномена до „најличнијих“ слика	70
Виртуелно и стварно као субекуменска подручја	73
Конформизам, оргијастичка искуства и стваралаштво	76
Однос и прожетост теоријско-уметничких и идејно-поетских поставки уметничког пројекта	79
Ликовни прилози	87
Изложбена поставка <i>Круг</i> , Галерија УЛУС-а, Београд, 2013.....	87
Амбијентална поставка <i>(Суб)екумена</i> , Галерија СКЦ-а, Београд, 2015.....	89
Идејне скице за уметнички пројекат <i>Скепса/Skepsis</i>	92
Амбијентална поставка <i>Скепса/Skepsis</i> , Галерија УЛУС-а, Београд, 2017.....	95
<i>Увежбавање нестајања</i> , Октобарски салон, Музеј града Београда, 2018.	105
Закључак	108
Литература и извори	118
Изјава захвалности	122
Биографија аутора	124

Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра* настао је са намером да се размотре на који се начин различите школе мишљења, теоријског промишљања и светоназора који обликују доминантна упоришта у дугом току историје западноевропске културе, додирују на невидљивој граници са тешко објашњивим бићем уметности. Значај карактера и концепције међусобних односа ових појава, оправданост и целисходност у разматрању њиховог међусобног прожимања, на посебан начин се открива, када се у обзир узму неки од настаријих медија ликовног изражавања – цртеж, отисак и сликарско дело. На примеру дуге традиције стваралаштва израженог кроз ове медије, може се сагледати променљивост позиције коју су ови медији поседовали у сусрету са променама културолошких и друштвених околности, и њихова повратна спрега са појавама, појмовима и околностима које су уоквиравале простор у којем се овакво стваралаштво обзнањује – са друштвом, са друштвеном свешћу, са актуелним ликом савремене индивидуе, са доминантним филозофским системом, са системским последицама које уметност и њени медији својим дејством на свет производе, трасирајући даљи ток сопствених трансформација.

У том смислу, докторски уметнички пројекат *Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра* у својој концепцији носи садржај у којем се теоријска потка разматрања позиције ових медија дубоко преплиће са идејно-поетском потком дела. У разматрању позиција које поменути медији завређују у различитим епохама у дугој историји свог постојања, циклично се изражава сумња у њихову достатност и виталност у променљивим друштвеним околностима, и снаге ових медија редовно се одмеравају са могућностима новијих медија. Сумња, као доминантно осећање, присутна је и у разматрању друштвене стварности и њених унутрашњих чинилаца, који се, пратећи промену епохе, мењају, некада и до непрепознатљивости. Са жељом да се сумња, као појам, означи као симптом и амбијент ових процеса, уметнички пројекат *Скепса* актуализован је као амбијентална поставка у којој се дело монументалног формата контрапунктира са радовима малог формата, задржавајући унутрашњу кохезију ликовног језика аутора, али и истичући разлике у појавности и дејству на крајњег реципијента – уживаоца дела. У писаној дисертацији, разматране су специфичности изабраних медија изражавања уграђених у амбијенталну поставку

(цртачких, сликарских и графичких поступака) у савременом контексту. Поред тога, сагледани су и контексти кризе статуса ових медија у сусрету са стално променљивим тежиштима дејствовања историјски значајних и актуелних школа филозофско-теоријских мишљења (у којима се истичу теоретичари попут: Т. Адорна, Х. Маркузеа, В. Бењамина, Ж. Лакана, Г. Дебора, Ж. Бодријара, Л. Мановича, О. Грауа и други), усмерених директно на уметност, или на захтеве који су јој постављани спрам затеченог устројства друштвених појава.

Кључне речи: традиционални медији, етар, екран, слика, сликарско дело, отисак, цртеж, репродуцибилност, амбијентална поставка

Уметничка област: Примењене уметности и дизајн

Ужа уметничка област: Примењено сликарство

Summary

The doctoral art project entitled *Skepsis – Drawing, Painting, and Print in the Age of the Screen and Mass Dissemination* was created with the intention of examining how different schools of thought, theories, and worldviews, which have shaped the dominant views throughout the long course of history of Western European culture, and the abstruse substance of art meet at an invisible border. The importance of the nature and the conception of the relationship of these concepts, as well as the justification and the appropriateness of the examination of the way they interpermeate, reveal themselves when some of the oldest media of artistic expression – drawing, print, and painting – are considered. The example of the long creative tradition expressed through these media can illustrate the transience of the status of these media, at times when they faced the changes of cultural and social circumstances, and their response to the phenomena, concepts, and circumstances that shaped the space wherein this kind of creativity was divulged. These phenomena, concepts, and circumstances include society, social consciousness, the character of the contemporary individual, the dominant philosophical system, the systemic consequences art and its media produce through their effect on the world, at the same time paving the way of their own transformations.

In this respect, the doctoral art project entitled *Skepsis – Drawing, Painting, and Print in the Age of the Screen and Mass Dissemination*, in its essence, intertwines the theoretical basis of the status of these media with the conceptual and poetic basis of the project. In the examination of the positions that they merit in different eras throughout their long history of existence, doubt about their adequacy and vitality in the fluctuating social circumstances is recurrently expressed. Similarly, the capacities of these media are repeatedly compared to the possibilities of the new media. Doubt, as the dominant attitude, is also present in the examination of social reality and its inner factors, which transform with each new era, sometimes even beyond recognition. With the intention of acknowledging doubt, conceptually, as a symptom and the setting of these processes, the art project *Skepsis* was realized as a site-specific exhibition where the monumental and small-scale pieces are in counterpoint, yet retaining the inner cohesion of the author's signature artistic expression, but also distinguishing between the manifestation of the piece and the effect it has on the final recipient – the spectator. The dissertation examines the characteristics of the chosen media of expression (drawing, painting, and print) which were integrated in the site-specific exhibition,

as well as their status in the contemporary context. Additionally, the dissertation examines the context of the crisis of the status of these media when faced with the everchanging ambitions of the historically significant, as well as the currently prominent schools of philosophical and theoretical thought (with their main representatives being T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamin, J. Lacan, G. Debord, J. Baudrillard, L. Manovich, O. Grau, and others), focused directly on art or the challenges it faces in relation to the existing system of social phenomena.

Key words: traditional media, mass dissemination, screen, image, painting, print, drawing, site-specific exhibition, reproducibility

Artistic field: Applied arts and design

Specialised artistic field: Applied painting

Увод

Уметност, својим истрајавањем у јединственој и самосвојној форми у којој је саздана, израз је, пре свега, свагдашње људске потребе за вечним трајањем.

Структура уметности подразумева два конститутивна елемента – физички објект или физичка манифестација, и духовна обрада тог објекта или те манифестације. Самој уметности се, сходно владајућим преференцијама епохе (духовно над физичким, субјекат над објектом и обратно), прилазило с обзиром на полазну стратегију устројства доминантног филозофског система. Бивајући у тој позицији, уметност, као и њене специфичне форме изражавања, доживљавле су бројне ревизије; у њима се, као један од водећих атрибута, увек разматрало питање аутономије естетске форме. Овај идеал, који би, једном досегнут и препознат, учинио да уметничко дело траје без обзира на медиј и доба у којем је настало, испоставио се тешко ухватљивим, као што је тешко ухватљиво и тешко објашњиво и само биће уметности.

У складу са тиме да ли је у изразу доминирао физички или духовни слој, и уметност је добила своје класификације. Уметничке форме (каква је, рецимо, поезија, која је афирмисала и испољавала духовну потенцију) називане су *слободним уметностима (liberales)*. Уметничке форме у којима је претежно заступљена материјална супстанца, и које сходно томе, захтевају физички рад у обликовању материјала, називане су *простим (vulgares)*. Вештина, као и неопходна употреба алата за израду дела, допринели су томе да ове уметничке форме изражавања добију и донекле пежоративни назив *механичке уметности*. Тиме је имплицирано да се у овим видовима стваралаштва не могу у пуној мери испољити слобода и стваралачки потенцијал појединца. Овакав став, пре свега, заузимали су поборници слободних уметности. Тако су, на пример, код Платона, сликарство и вајарство сматрани као занатске, просте вештине, које би се могле изједначити са занатским постигнућем било ког занатлије, те су тога сматране мање вредним у односу на поезију и музику, кроз које се, наводно, непосредно изражава снага духа.¹

Неопходно је указати на то да спрега уметности са појмом *мимезис*, обележава дуг период уметничког стваралаштва, а закључује са појавом модерне. Појам

¹ Више о томе у: Platon, *Država*, prev. Allgin Vilhar, Branko Pavlović, Beograd, BIGZ, 2002; Platon, *Zakoni*, preveo A. Vilhar, BIGZ, 1990.

подражавања доживео је своје значајне теоријске трансформације, од естетско, идеолошки комплексних, преко високих идеала сазнавања природе, до пуког подражавања. У антици, а посебно кроз филозофска разматрања Платона, овај појам је добио вишевалентну вредност. Исходи подражавања зависили су од модела подражавања, те су самим тиме, они могли бити морално уздижући или морално деградирајући. Другим речима, посредно и непосредно се признаје снага уметности да досегне до темеља друштвеног ткива.

Мимезис има значење основе моћи опчињавања, очаравања, заробљавања и потчињавања другоме, кроз коју се мора проћи како би се постало или херојем или злочинцем (код Платона), верником или развратником (код Паскала), или аутономним егом (код Алтисера). Обе стране – естетска и политичка – здружују се и суделују, те се везују у један чудан чвор. Отуда и Платонов поход против опасности уметности. Никада у историји нико није одао толику почаст сили уметности као Платон, управо тиме што ју је видео као дубоко субверзивну, као толику политичку претњу да би је требало протерати из државе – али не због тога да би се протерала уметност као таква, него да би се подстицао онај прави вид уметност као прави вид политике. Отуда и предлог да би сама држава требало да се претвори у једно уметничко дело, узвишено уметничко дело наспрам којег би се сва остала дела чинила излишним.²

Доба модерне донело је радикалне сукобе са традицијом мимезиса. У том смислу, бројни су примери начина на које је модерна покушала да га се ослободи, потискујући и традиционалну уметност у прошлост, управо зато што је била обележена мимезисом и представљањем. Повод овог интелектуалног бунта је отпор против клишеа, култа ауторитета и правила, против академске традиције. Модернизам, као нова научна мисао, нова економска и политичка парадигма, афирмише авангарду, промену, напуштање дотадашњих школа и стилова. У својим далекосежним раскидима са традицијом, модернизам улази и у домете радикалне сумње: доводи у питање и своје

² Mladen Dolar, Mimesis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje, *Filozofija i društvo* XXVI (1), 2015, 170–171.

иновативне праксе, а бави се чак и питањем оповргавања могућности опстанка саме уметности.

Историју западноевропске уметности и њених бројних дихотомија (лепо – узвишено, субјективно – објективно, рационално – чулно, рационално – ирационално, реалистичко – алегоријско итд) прати мноштво школа мишљења, мноштво историјских и филозофских идеја, естетичких и теоријских програма. Развијање самосвести о неком пољу делања и његовим плодовима, те формирање науке која ће промишљати ту делатност и плодове, доводи у питање виталност тих и таквих појава. Примера ради, митологија као теорија о миту, успоставља се када се виталност мита завршава, и када замире значај култа или веровања. Слично томе, установљивање естетике као теоријске дисциплине донело је мноштво питања која су се тичала виталности уметности. У значајним делима Баумгартена (A. G. Baumgarten), Шелинга (F. W. J. Schelling) и Хегела (G. W. F. Hegel) наилазимо на отворену слутњу да је сам предмет изучавања естетике – уметност – у своје замирању.³

Сличну судбину писања „превремене смртовнице“ посебно су претрпели многи традиционални медији уметничког изражавања – посебно сликарски медиј, а у нешто другачијем смислу и цртеж и традиционални графички отисак. У својој књизи „Савремено сликарство“ историчарка уметности Сузан Хадсон (Suzanne Hudson) указује на два догађаја која су довела у питање виталност сликарства као медија.⁴ Проналазак фотографије 1830-их (донекле наивно) навела је академског сликара Пола Делароша (Paul Delaroche) да закључи „Од данас је слика мртва“, када је први пут видео дагеротип. Од тада је сликарство заузело позицију дијалога са фотографским записом. Тај дијалог се испољавао у два правца: одбацивањем фотографског реализма (постимпресионизам, фовизам) или у знаку „равноправности саговорника“ (од ситоштампе Ендија Ворхола/Andy Warhol, преко значајних представника хиперреализма, до сликарских дела која јасно одају свој фотографски предлојак, као у уметности Герхарда Рихтера/Gerhard Richter).

Након фотографије, други удар на примат и легитимност сликарства дошао је 1910-их, када је Марсел Дишан (Marcel Duchamp) „уздигао“ точак за бицикл и

³ Више о томе видети у: Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beograd, BIGZ, 1985; Alexandr Gottlieb Baumgarten, Prelegomena to Aestheticat in: *Art in Theory: 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, Wiley-Blackwell; 2000, 489–491; Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Filozofija umetnosti – Opšti deo*, Beograd, Nolit, 1984; Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, Београд, Култура, 1970. и у Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010.

⁴ Suzanne Hudson, *Contemporary Painting*, UK, Thames and Hudson, 2021.

обрнути писоар у статус уметничког дела, али и имплицитним питањем које ови поступци носе – на који начин и у којој мери институционализација уметничког поступка утиче на перцепцију дефиниције уметничког стваралаштва. Дајући предност идеји над визуелним, *реди-мејд* је ударио у срж самооправдања постојања сликарства, између осталог, јер је Дишанов поступак уклонио техничку вештину као сликарску (и уопште, стваралачку) врлину и вредност. Дишан је изнова успоставио оквире успеха уметничког стваралаштва и елиминисао потребу за уметниковом руком, на другачији начин у односу на оно како је то учинила фотографија.

Почетак кризе статуса сликарског дела коинцидира са отварањем питања *о крају* или *смрти уметности*, односно, када почиње да се преиспитује статус аутономног постојања уметности у односу на филозофију уметности, тј. естетику. Ова питања отварају се Хегеловим дискурсом о односу уметности и естетике, при чему се инсистира на супериорности појма над чулним представљањем, те се, следствено томе, од будуће уметности очекује да буде форма отелотворења естетичке мисли, о чему ће више бити речено у наредим поглављима. У том смислу, Артур Данто (Arthur C. Danto) образлаже своје становиште о идеји *краја уметности* следећим речима:

Желим да узмем у обзир Хегела сасвим озбиљно и да скицирам модел историје у коме нешто слично томе (мисли се на крај уметности, напомена М.Ш.) може имати смисла.⁵

У својој књизи „Дискурзивна анализа“, Мишко Шуваковић излаже сиже Дантових мисли које се тичу тока процеса који воде ка „крају уметности“, у којем је значајно запазити да ће за пример процеса замирања уметности узети позицију ликовних уметности, и то пре свега сликарства, као показни пример. Као кључне идеје и разлоге, Данто наводи да је, проналаском фотографије, решен и превазиђен сваки технички и медијски проблем приказивања, те да је тиме сликарство изгубило своју функцију, након чега прибегава стремљењу новим циљевима, као што је примера ради, развијање у смеру израза или експресије.⁶

⁵ Arthur C. Danto, *The End of art in: The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, 85. цитирано према: Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 2006, 174.

⁶ Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 2006, 174.

Што је двадесети век више одмицао дела су постајала све више зависна од интерпретације. Настајали су манифести (прогласи) стејтменти (изјаве, *statements*) и теоријски списи уметника. А у једном тренутку, око 1970. године, уметници су почели да излажу или показују теоријска дела из филозофије и науке. Уметност сликарства је у том тренутку постала теорија или, метафорично, по Хегеловим речима, *сам дух*. Тиме је уметност сликарства дошла до *историјског краја*. Овако замишљени *наратив* је прича из три дела. У првом делу, који се односи на период од око две хиљаде година европске уметности, уметност сликарства се развијала сагласно усавршавању техника приказивања видљивог света и сагласно развијању људске спознаје и техникама приказивања (поетика *мимезиса*). *Идеологија мимезиса* је означавала артикулацију (и) перцептивног директног предочавања, (ии) реторичког или културом вођеног обликовања које чини могућим навике, уговоре и функције предочавања по узору на видљиву природу, и (иии) техника предочавања. Затим, у другом делу ове приче, у тренутку када су пронађени нови медији (фотографија и филм) уметност сликарства доведена је до историјског преображаја који је водио *крају*. *Крај* није предочен као тренутак, већ као период од седамдесет или осамдесет година у коме је дошло до обрта од визуелног приказивања у теоријско (текстуално, рефлексивно, мисаоно, епистемолошко, дискурзивно) посредовање:

[...]

Уметност се завршава достизањем сопствене филозофије.

Коначно, у трећем делу приче, наступа постисторијски период. По Дантоу, то је време *после краја уметности*. Тада уметничка дела још настају, али не постоји смисаони историјски разлог њиховог настајања, развоја и класификовања: то је време између краја уметности једног историјског циклуса и настанка новог историјског циклуса, тј. смисаоно усмереног напредовања уметности.⁷

⁷ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, 174–175.

Вредно је помена да је основне замерке сликарству Данто упутио на основу идеје да се у сагледавање уметности унесе идеја прогреса, којом би се мерио успех уметничких творевина, па и саме уметности. У случају сликарства, он издваја идеологију мимезиса коју сматра контекстом у којем је прогрес присутан, а касније, мимезис губи свој значај, појавом „савршенијих“ медија, који, у техничком смислу, решавају проблем визуелног представљања. Када сликарство прави отклон од потребе да представљање буде његов крајњи и једини домет, Дантова следећа замерка усмерена је ка томе да је сликарство, тада, у себе апсорбовало питања израза или експресије као доминантне тежње, те да је тиме на историјску сцену занчајно иступило питање интерпретације уметничког дела.

У сагледавању ових разматрања, неопходно је истаћи да уметност не може у себе преузети идеју прогреса, директно и буквално, онакву какав би појам прогреса имао у научном стваралаштву, те се овај критеријум не може узети као најбитнији показатељ успеха уметничког стваралаштва. Истовремено, мера успеха било ког медија не огледа се у техничкој савршености представљања, већ у непрегледним могућностима (свих) медија да, у спрези са садржајем, творе целину уметничког дела.

Различито од дисциплине сликарства, цртеж и графичка уметност уживају другачији статус и третман кроз дугу историју сопственог трајања. Цртеж представља медиј који као облик комуникације претходи писању, а кроз њега, човек је одувек уобличио значајне идеје – од концепције до завршетка, цртежи су основа свих ствари које је човек креирао, изражавајући кроз њега своју уметничку и научну стваралачку мисао. Из ових разлога, чини се да цртеж заузима престижну позицију међу свим медијима визуелног изражавања. Цртеж је резултат деловања на површину (носилац) путем линија и површина, уз уважавање значаја цртачке подлоге. Нетакнута површина учествује у естетском доживљају дела, она је директно и индиректно артикулисана поступцима цртања. Празнина сама по себи може постати доминантна – што упућује на то да је она, поред освојене форме, равноправан учесник у цртачком делу; односно, значај материјалом третиране површине и њен контрапростор су једнаки. Укратко, цртеж је крајњи производ узастопних интервенција цртача директно примењених и видљивих на крајњој подлози. Почивајући на овим концептима, цртеж је форма уметничког стваралаштва, али и медиј погодан за визуелну концептуализацију (научни дијаграми, попут нпр. модела атома или модела сунчевог система). У том смислу, цртеж је контемплаивно-сазнајни алат, једнако заступљен у уметничком и у научном промишљању.

Овладавање цртања подразумева вежбање перцепције, тачног посматрања и тачног представљања не само спољашњег изгледа објекта, већ његових конструктивних елемената, његових законитих сила и напона, које се могу открити у одређеним објектима и логичким структурама у циљу јасног посматрања и јасног приказивања контекста, при чему су површински феномени уводни корак ка тродимензионалности.

Анри Матис⁸

Током ренесансе, израз *disegno* подразумевао је цртање и као процес, али и интелектуални капацитет и креативну идеју који се уграђују у концептуализују дела, а обзнајују се кроз цртеж. Тиме, форма цртежа најчешће представља прву инстанцу визуализације идеје, и у конвергентном и у дивергентном мишљењу. Ова чињеница упућује на то да артикулисан цртеж представља значајно ментално постигнуће. У аналитичком цртежу (а и у цртежу уопште), посебно значајан градивни елемент је линија, која у суштини није материјално присутна у природи; она је апстраховани знак границе између две површине. Способност да се визуелни садржаји опаженог света редукују на линије подразумева поседовање и развијање дара за апстраховање, самим тиме, и за човеку својствено апстрактно мишљење. Препознавање аналитички интерпретираних мотива на цртежу од стране посматрача, такође, представља високо ментално постигнуће, без обзира на то што ту способност поседују готово сва људска бића. У прилог значају цртежа, важно је поменути да је он и индикатор и катализатор развоја когнитивних способности, посебно код деце. У тим чињеницама лежи неоспорна виталност цртежа – оно је средство широке примене, интегрално присутно у различитим стваралачким процесима.

Цртежом је човек проширио своју способност
да види и разуме оно што види.

Пол Кле⁹

⁸ Преузето са: Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-drawing/>, приступљено 25. 09. 2021. у 16:45h. Слободан превод.

⁹ Преузето са: Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-drawing/>, приступљено 25. 09. 2021. у 16:50h. Слободан превод.

Цртеж је, без сумње, основа свих визуелних уметности. Кроз дугу историју уметничког стваралаштва, цртеж је дуго служио као предлошак и почетна скица за, примера ради, сликарско, вајарско или архитектонско дело. Јасан пример овакве примене цртежа је његова употреба у монументалном зидном, односно, фреско сликарству. Цртеж, односно синопија¹⁰, примењен је као техничка припрема за израду фреске, на слоју малтера који се налази испод сликаног слоја. Процесом сликања, цртеж бива у потпуности покривен, самим тим и невидљив, све до појаве савремених метода инфрацрвене спектроскопије. Посебно интересантна појава која се на овај начин може изучавати је пентименто¹¹, који у сликарству представља присуство ранијих цртачких предложака и елемената слике, који су промењени и надсликани, одражавајући уметничко одметање од почетног цртачког предлошка или сликарског третмана. Различито од слике, цртеж одликује другачија врста слојевитости – његови слојеви су симултано видљиви у финалном делу, у њему су видљиви и трагови процеса цртања – од почетних констатација, преко трагова истраживања, до финалног заокруживања целине дела.

Цртеж заузима позицију независног уметничког дела тек током 15. века, односно, престаје да бива искључиво форма која је материјално и концептуално подређена другим уметничким формама, тиме цртеж постаје сам по себи циљ уметничког настојања. Разматрање цртежа као самосталног уметничког дела указује на блискост између цртежа и сликарства, пре свега у уобличавању односа садржаја и форме, у свом заједничком стилистичком карактеру – оба медија истражују површину, форму, ознаку, композицију (у складу са статичким редом, симетријом, равнотежом маса или у складу са динамичним контрастима, итд) и скале вредности примењених ликовних средстава.

Због свог непосредног карактера извођења и због спонтаног тока потеза или „рукописа“ уметника, цртеж се сматра *најличнијом* и најнепосреднијом од свих уметничких форми. Савремени уметници настављају истраживања цртежа као аутономне уметничке форме и његове специфичне разлике у односу на друге медијуме визуелног изражавања.

Однос између цртежа и графичке уметности је очигледан, јер су уметничка средства којима отисак располаже сродна средствима у цртежу – монохроматска

¹⁰ Реч синопија има двоструко значење: означава и прелиминарну скицу и минерални црвени пигмент.

¹¹ Појам потиче из италијанског језика и изворно значи „покајати се“.

линеарност, растер, тонско третирање повшина, а у посебним случајевима, увођење и колористичких третмана.

За разлику од цртежа, који представља јединствено и уникатно уметничко дело, уметничка форма графике подразумева стварање истоветних мултиоригинала различитим техникама умножавања. Уметник је аутор ликовног предлошка на основу ког се израђује клише који ће послужити за умножавање. Умножавање и израду клишеа врши директно уметник, или се изводи под надзором уметника.

Између својих давних историјских почетака, које је чињенички немогуће прецизно утврдити у само једном одређеном датуму, и садашњег стадијума графике у времену медијске експанзије, она је спорије или убрзаније мењала сопствене оперативне феноменологије задржавајући притом једну константу. Наиме, уместо уникатности (непоновљивости, једнократности), као својства сликарства и цртежа, графика је по дефиницији обавезно умножени уметнички продукт који као такав рачуна на појачану социјалну дифузију, дакле на повећани број стварних или потенцијалних корисника и поседника.¹²

Претпоставља се да графичко умножавање почиње да се практикује у 1. веку нове ере за време кинеске династије Хан, након појаве првих папирних носилаца 105. године нове ере. Прва умножавања вршена су са камених матрица и пре свега су се односила на умножавање списа и светих слика. Први аутентификовани отисци јављају се у Јапану средином 8. века. У Европи, процеси штампања практикују се од 6. века, пре свега на текстилу. Европске радионице овладавају техникама производње папира у 12. веку, од када могућност умножавања текстуалних и ликовних предлогака доживљава значајну експанзију, развијајући се и у уметничку форму и у средство масовне дисеминације садржаја. У том смислу, развој графичке уметности, због техничких и технолошких иновација које доноси, представља агенс значајних промена које су сеизмички утицале на уметничку продукцију. Могућност умножавања уметничког дела, односно, могућност стварања оригиналних копија дела, представља претходницу фазе у којој сва уметничка дела постају репродуцибилна. Појава

¹² Јеша Денегри, *Један век графике – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, 11.

литографије допушта графичкој уметности и њеним поступцима приказивање садржаја у дневној штампи. Појавом фотографије, и на графичку уметност се рефлектују последице промена којих је она сама била претеча.

Данас је, у епохи постмодерне, сваки уметнички поступак у начелу подједнако могућ, иновација није привилеговани критеријум вредновања уметничког резултата, сходно томе, савремена графика, у распонима свих својих техничких поступака остварује пуно право постојања, наравно у коегзистенцији са свим осталим начинима обављања савремених уметничких пракси. Графика као уметничка дисциплина поседује давну историјску прошлост, али као таква мора да се суочи са крајње динамичном уметничком садашњошћу.¹³

*

Уметност савремених технологија по дефиницији је уметност која рачуна на појачану интерактивну комуникацију, на обавезну повратну спрегу у релацији ауторпрималац – аутор, она је апел уметника упућен другоме и реакција другог на тај апел, то је уметност произведена за дифузију и дистрибуцију у каналима масовних медија, што графички мултиоригинал у свом досадашњем статусу изложбеног уметничког дела, ограничене умноживости, више не може оптимално да обави.¹⁴

*

Нова активистичка уметност, на крају 20. и почетком 21. века, подразумева не само промењену праксу произвођења уметности него и промењену политику излагања, носи у себи тежњу ка појачаној комуникативности садржаја који се готово са дословном читљивошћу односе на конкретну социјалну и политичку стварност, као и на свакодневни живот савремених друштава, од најразвијенијих до транзицијских и најсиромашнијих, заплићући се и сама у све бројније конфликте и контроверзе положаја културе и уметности у тим савременим друштвима.¹⁵

¹³ Јеша Денегри, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, (ур. Љиљана Ћинкул, прев. Срђан Ракоњац), Београд, Галерија Графички Колектив, 2010, 26.

¹⁴ Јеша Денегри, *Ка уметности неограниченог умножавања, Један век графике – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, 24.

¹⁵ Исто, 24.

У овом раду, биће речи о томе који су разлози због којих је традиционалним медијима (посебно попут сликарства, цртежа и отиска) преурањено (а могуће, и наивно) одрицан дигнитет равноправног учествовања у савремености (у односу на друге медије), али и о томе како су својим иманентним квалитетима ови медији тај дигнитет ипак поново освајали и одржавали. Први део рада обухвата теоријско-аналитички оквир у којем се разматра питање кризе и односа савремености и традиције, а са намером да се укаже на једностране увиде и неоправдане позиције сврставања сликарства, цртежа и отиска у не-савремене, отуђене медије. У другом делу рада, биће разматрани и модуси у којим ови медији учествују у савремености, као и на који начин учествују у њеном обликовању. Трећи, завршни део рада обухвата разматрање изложбене поставке *Скепса*, са намером да се прикаже на који начин су ови медији примењени у изведби пројекта, као и у ком односу и у каквој међусобној прожетости стоје теоријска разматрања позиције ових медија са идејно-поетском потком пројекта. Важно је напоменути да назив уметничког пројекта *Скепса –цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра*¹⁶ изабран са намером да се истакне ова међусобна прожетост. Сумња која је исказивана према позицији ових медија у контексту савремености (о чему ће бити речи у првој целини рада), утицаће на ауторово опредељење да за поетски оквир свога рада узме тему сумње, коју примећује као доминантно осећање садашњице, а које се прелива на све делатности и појмове са којима се суочава савремена индивидуа. У том смислу, скепса је тематски, а не методолошки оквир овог рада.

¹⁶ У даљем тексту, ради јасног распознавања имена уметничког пројекта у контексту анализе његовог садржаја, и уместо коришћења пуног назива због јаснијег праћења тока излагања, биће коришћен назив пројекта у преводу на енглески језик: *Skepsis*

Контекст кризе

Схватање појма уметности изузетно је разуђено. Богатство уметничких творевина сведочи о томе како је фина, неухватљива и тешко појмљива грађа уметности саздана од мисаоног, али и од ирационалног ткива. У њој се прожимају и сажимају духовне, чулне, па и афективне супстанце човековог искуства. Сложено биће уметности, које човек реципира интегралношћу свог бића, а не само својим рефлексивним могућностима, говори о томе како ју је немогуће редуковати само на појмове и објективизације, те је потом прагматично тумачити, усмеравати и (зло)употребљавати у било ком смислу. Ипак, примера ради, треба имати у виду да су представници немачког идеализма уметност сагледавали као рационалистички конструкт, те тиме идеју о уметности објективизовали.

За Имануела Канта (Immanuel Kant) је „занатство неугодно, уметност угодна, природно лепо је лепа ствар, а уметнички лепо је лепа представа неке ствари“.¹⁷

С обзиром на то да се, као арбитарни модел, не устоличује некаква наука о лепом, већ да је лепо (у уметности) могуће разматрати само кроз критику лепог, те се тако и сама уметност може посматрати као механичка (произвођење предмета), или као естетска; која у свом крајњем исходишту изазива утисак задовољства или незадовољства. Естетска уметност, у том смислу, и без сврховите интенције, може да утиче на напредовање „културе друштвених моћи ради културног општења“.¹⁸ За Канта, појам природно лепог и уметнички лепог, као и *о лепоти као симболу моралности* (§59.),¹⁹ спрежу се у мисли: „*Лепа уметност је утолико уметност уколико изгледа да је у исто време природа* (§45.), што подсећа да је сврховитост у суду укуса била представљена управо тиме што је природа „била лепа када је у исто време изгледала као уметност“.²⁰

Сусрећући се са непремостивом немогућношћу да се појам лепоте обухвати и прикаже објективно, да се потпуно приведе законима ума, немачки идеалисти су се

¹⁷ Д. Грлић, *Естетика*, III том, Загреб, Напријед, 1983, 27.

¹⁸ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 79. упоредити са: И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд, Дерета, 2004, 146.

¹⁹ И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд, Дерета, 2004, 232.

²⁰ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 79. упоредити са: И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд, Дерета, 2004, 146.

суочавали са сличним проблемима када су у разматрање узимали проблем уметности. Покушаји да се појам лепоте докучи, апстраховањем из разумевања природе њеног чулног поимања или да се до ње дедукцијом дође логичким и разумским путем, били су неуспешни, јер њена суштина измиче домету појмовног уоквиравања и објективизацијама. На трагу ових увида, Фридрих Шилер (Friedrich Schiller) примећује да задатак уметности – да се издигне изнад стварности, али и да остане у чулним границама – носи у себи обавезну неравнотежу ове две тенденције. Овај дисбаланс, естетику, чији је крајњи предмет уметност, доводи у опасност да се у бављењу својим предметом нађе у једној од две неповољне позиције – да се бави *претераним фантазирањем*, или *претераном вулгарношћу*.²¹ Посебна разматрања ове естетичке мисли односиће се и на позицију уметника. Према Шилеру, уметник је припадник властитог времена. Он мора да буде „син свога доба, али зло по њега ако је истовремено и његов васпитаник или чак миљеник“.²² Неопходно је да из споја нужно и могућег створи идеал који ће изразити кроз игру своје маште и својих дела.²³

Касније, у традицији надолазећих епоха, испоставиће се да уметник, посматран у ретроспекцији кроз своје дело и наступ, може заузети позицију миљеника свога времена, али и позицију бунта, из које, кроз сопствено дело, изражава незадовољство тековинама времена којем припада. Обе позиције, свакако, нису саме по себи преферабилне, а посебно нису неутралне, односно, подразумевају своје идеолошке импликације.

Значајан представник немачког идеализма, Хегел, је, кроз развој своје филозофске мисли, развијао и мењао своје становиште према уметности. Његово виђење уметности кретало се од тога да уметност сагледава као посебну форму религије (*Kunstreligion*, у *Феноменологији духа*), а у каснијим делима позиционира је поред религије и филозофије.²⁴ Хегелова исцрпна и целовита систематизација појма уметности обзнањује се кроз став да је садржина уметности идеја, а да форма уметности подразумева чулан, сликовит облик.²⁵

²¹ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 101.

²² Ф. Шилер, Писма о естетском васпитању човека у: *О лепом*, Београд, Book&Marso, 2007, 132.

²³ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 102.

²⁴ Д. М. Јеремић, Предговор стр. XVI, цитирано према Марица, Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 278.

²⁵ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 280.

Закон и садржај уметности је истина, тврди Хегел, додајући да је то уједно и духовна истина, али истовремено за непосредни опажај она јесте и чулно пријемчива.²⁶

*

Уметничка дела настају из духа и припадају духу, иако њихово приказивање мора да прође кроз привид чулности.²⁷

Суштински задатак уметности је такав, како напомиње (позни) Хегел, да она не треба да буде усмерена ка томе да њена основна амбиција прикаже представне облике, него да представи објективна схватања или опште мисли.²⁸

Другим речима: дух није толико немоћан да није у стању да схвати оно различито од себе, које ипак има исту духовну основу. Због тога уметничко дело припада појмовном духу, иако његова форма није у потпуности духовна, а Хегел додаје да дух у овом подручју може бити задовољан тек када све своје производе подвргне појмовној рефлексiji. Укратко: уметност „тек у науци задобија своје право осведочење“!²⁹

Хегел сматра да уметност има једну, једину дужност³⁰: да истину, онакву каква је у духу, изнесе пред наше чулно опажање, и то у њеном тоталитету: измирену са објективношћу и чулношћу.³¹

Хегел, различито од Шелинга, инсистира на супериорности појма, а то што уметности нису прожете појмом, сматра њиховим недостатком.³²

Хегеловим критичким мишљењем неминовно се отвара питање будућности уметности, односно, у посебан однос се доводи значај естетичке мисли спрам

²⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969., 135. цитирано према Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 280.

²⁷ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 284.

²⁸ Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, III том, Београд, Култура, 1970, 33–34. цитирано према Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 281.

²⁹ Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, II том, Београд, Култура, 1970, 204. цитирано према Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 284.

³⁰ Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, III том, Београд, Култура, 1970, 17.

³¹ Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 290.

³² Н. Хартман, *Естетика*, Београд, Дерета, 2004, 61. цитирано према: Марица Рајковић, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016, 305.

уметности, тј. имплицира се однос у којем је естетичка мисао надређена категорија у релацији са уметношћу; а само уметничко стваралаштво, представља посебан пример отелотворења експерименталне естетике,³³ где се истиче да, у савременом добу, уметност више не задовољава потребе човека. Сама ова чињеница, индиректно, производи велику полемику о потреби за науком о уметности, која ће установити даљи оквир и ток тренутних, а и будућих уметничких испољавања, и тиме дати нов смисао и сврсисходност уметности, наткриљујући је као њен посебан (а наметнути) надређени појам.

Филозофскотеоријски, естетика је у немачком идеализму протумачена као сазнајни еквивалент објективно постојеће естетске реалности, укључујући ту и саму уметност. Но, тиме је већ имплициран одговор на питање шта је уметност? А ова, сходно томе, није ништа друго до објективација филозофске идеје о њој! И ту се круг затвара. Био је то резултат теоријског сагледавања уметности, очекивани исход рационалистичког конструкта.³⁴

С тим у вези, потребно је указати на опасност појмовне инструментализације уметности. Кроз дугу историју западноевропске уметности, сведочимо да је поступак свођења уметности на лексикон појмова кроз који ће се исказати нова школа мишљења, нова епоха, нови *изам* (који ће се, по својој концепцији, углавном дихотомски контрапунктирати са претходим), ограничавајући за пуно испољавање стваралачке потенције појединаца, те да су изазови који су наметани уметности да пре свега осликава дух времена и филозофских светоназора често водили у програмски конципиране, па и идеолошки настројене инструментализације. У том смислу, неопходно је опшртати контекст у којем се уметност (која је директо претходила или директно припада уметности садашњице) суочавала са различитим захтевима (вероватно непримереним) – да уметност постане агенс друштвених промена, да у себе прихвати идеју прогреса као свој најзначајнији погон и критеријум, да искључиво тежи (рационалној) спознаји. При том, уметности су се наметали захтеви који потичу из различитих углова њеног тумачења. Овакви приступи уметности су плодови и појмови надошли из области социологије уметности, психологије уметности, теорија друштва,

³³ Д. М. Јеремић, Предговор, у: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, I том, Београд, Култура, 1970, XXVI.

³⁴ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 61.

теорија уметности, па и из саме филозофије уметности, естетике. Ипак, ни један од ових аспеката не може се инаугурисати у аспект који треба да суверено превлада, јер ни једно гледиште, самостално, није у могућности да сагледа сложено биће уметности.

У настојањима да формирају нову концепцију уметности, теоретичари друштва поставили су питање могућности уметности да доживи преображај; разматрали су да ли уметност може достојно стати уз носеће стубове новог друштва – науке, технике и политике, те самим тиме постати снажан агенс друштвених промена. У том смислу, Хегел сопштава:

Уметност данас не може задовољити највише потребе духа, те у погледу своје највише намене уметност јесте и остаје за нас нешто што припада прошлости.³⁵

Нове форме уметности су се савременом друштву, по мишљењу бројних филозофа и теоретичара, могле приближити само тежњом ка сазнајном, кроз настојање да буде рефлективна, да буде склона јасном оперисању појмовима који се ка њој преливају из друштва, као и појмовној критичности. Неки критичари су ипак одрицали и ову могућност рационализације, узимајући за последицу почетак краја легитимности постојања уметности. Тако је, на пример, Виктор Обортен (Victor Auburtin), у својој књизи „Уметност умире“, указао да у 20. веку, „веку рационалног искоришћавања рада, уметност мора да умре“.³⁶

У даљем разматрању критичке мисли о уметности, намеће се чињеница да је неопходно осврнути се на школе мишљења изнедрене на учењима Карла Маркса и Фридриха Енгелса. У том смислу, потребно је узети у обзир темељне ставове марксиста, на основу којих је првенствени циљ мењање света и настојање да и уметност служи том циљу, као и да се у том контексту рашчитава и суштинска улога уметности: мењање и хуманизовање света, где је уметност агенс промена. За сам концепт и појам уметности Маркс и Енгелс нису написали ни једно дело посвећено искључиво проблемима естетике, али су их посредно решавали, разматрајући проблеме политике, филозофије и економије.

³⁵ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 37.

³⁶ Victor Auburtin, *Die Kunstt stribt*, München, 1911, 7–8 и даље, преузето из Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 44.

У Марксовој „логици капитала“ наилазимо и на песимистичне оцене да се капиталистичка производња непријатељски односи према извесним гранама духовне производње као што су уметност и поезија.

Полазна је његова позиција је да се у „грађанском друштву разменска вредност мора схватити као владајућа форма, код које је нестао сваки непосредни однос произвођача према властитим производима као према употребним вредностима“.

Нада да се некаквом социјалном револуцијом може направити преокрет у којем би се реафирмисала употребна вредност, у крајњем исходу и повратак хуманистичким вредностима, афирмацији личности и индивидуалности, показао се илузорним.³⁷

Виђење уметности које су понудили Маркс и Енгелс подразумевало је да уметност треба да оствари тесну везу са друштвом, односно, да постане социолошка категорија са економском премисом. Овим становиштем, у однос се доводе и питање класно подељеног друштва са статусом културе и уметности, чиме се у дискурс уводе појмови елитне и масовне културе/уметности. Радикалним променама које доноси потрошачко друштво, у спреси са дифузијом информација путем масовних медија, мења се схватање статуса уметности, у смислу да се посредно и непосредно расправља и о њеним употребним вредностима. Овакво поимање односа уметности и потрошачког друштва имплицитно отвара питање (и упитност) аутономије уметности, које ће будући теоретичари (који су се бавили критичким теоријама друштва и уметности) даље развијати.

Франкфуртска школа и значај појма *ауре уметничког дела*

У наставку рада, фокус разматрања помера се ка Франкфуртској школи критичког мишљења. У схватању критичке мисли садашњице, неопходно је приметити да ова школа доживљава ренесансу на Западу, а посебно у САД. Не постоји јединствена доктрина која је заједничка свим члановима Франкфуртске школе, међутим, за многе од њих је карактеристично упориште у неомарксистичкој критичкој теорији друштва, која сматра да је главни циљ филозофије да схвати друштвене

³⁷ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 38.

структуре које доминирају људима и угњетавају их. Задатак теорије је да помогне да се те структуре превазиђу. Посебан допринос дали су писањем о новим медијима, масовној култури и о производима културних индустрија. Наглашавали су да је масовна култура коју ове индустрије производе хомогена, стандардизована и предвидљива. Узимајући у обзир стање и развој критичког мишљења, сматрали су да је за масовно друштво оваква стандардизована култура прихватљива, управо зато што не доприноси његовом развоју, већ напротив, успорава га и умртвљује.

Ова школа критичке мисли посебно је значајна, као што је речено, због наклоњености ових мислилаца према новим техникама и методама уметничког стваралаштва и промишљања њихових могућности. Овде је, ипак, потребно поменути и другу страну ових промишљања, која су се односила и на редувантност *старих* медија, као и богатих тековина уметности минулих времена. У вези с тим, неопходно је осврнути се на кључна промишљања теоретичара попут Теодора Адорна (Theodor W. Adorno), Херберта Маркузеа (Herbert Marcuse) и Валтера Бенјамина (Walter Benjamin). Тако на пример, Теодор Адорно заступа ставове по којима је одметање уметности од публике нужно за њен опстанак, а сама потреба за уметношћу је у ширем смислу идеологија; негирање привида и игре је неопходно, једнако колико и тендирање спознаји, а индиферентност спрема друштва може представљати децидни став контра друштвених кретања савремености. Уживање и игра, по мишљењу Адорна, представљају склоност конформизму.

Теодор Адорно је сматрао да затупљујући рад индустријског капитализма захтева исте такве умове. Стимулисање умног напора радника, чак и изван њиховог радног места, подрива овај захтев. Популарна забава мора да буде исто толико успављујућа, у духовном смислу, колико и свакодневни рад. Последица је да популарне уметности делују „умртвљујуће“, тако да радници не могу да схвате колико су духовно успавани, те настављају да раде исто дан за даном. Адорно такође тврди да је сврха ове масовне културе контрола и прилагођавање – сама испразност и баналност културе роба заваравала радника да пасивно прихвати свет. То показује да Адорно, попут других марксистичких писаца делује дијалектички. Економска база одређује надградњу, тако да обездуховљена уметност одражава исти такав рад.

Аутентична уметност би, с друге стране, изоштрила критичке способности народа, али радници не траже такву уметност, јер су превише изнурени својим радом да би могли да уложе духовни напор који је потребан за њено разумевање, и тако се круг наставља.³⁸

Адорно заступа мишљење да *аутономна уметност* има способност да предочи контрадикције односа успостављених у савременом друштву, те на тај начин, аутентичном уметничком делу приписује појам *вредносне истине*. Вреди поменути да Адорно афирмише идеју прогреса уметности, у смислу да истиче становиште по којем напредовање естетичке мисли директно утиче и на темпо развоја самог свог предмета разматрања, односно – уметности. Индиректно, на ову тврдњу се надовезује и његова чувена мисао: „чак и значајна дела исијавају увек нове слојеве, затим старе, хладе се, умиру“.³⁹

У духу ових размишљања, Х. Маркузе се бави и питањем привида слобода, као и питањем стварања лажних потреба код потрошача. Намиривањем лажних потреба, културне индустрије постижу резултат који подразумева да се радницима замагли увид о њиховим стварним потребама. Тиме, „духовно умртвљени“, радници се привољавају на пасивно прихватање капитализма.⁴⁰

Такође, Маркузе додаје како уживање и игра доприносе одржавању *statusa quo* и воде ка друштвено деангажованој уметности. Где има уживања, нема сазнања, а то значи одсуство критичке позиције.⁴¹

Разматрајући наведене филозофске позиције, у својој књизи *За аутономију уметности*, Сретен Петровић опомиње: *Да ли је и сама естетика као естетика могућа ако се из уметности искључи естетско као њен фундамент? Да ли се и у овом случају, можда, не ради, такође, о идеолошком упрезању уметности ради постигнућа социјалних циљева?*⁴²

Уоквиравање контекста кризе, или боље речено, контекста у којем су одређени правци мишљења доводили у питање виталност и легитимитет уметности у савремености, употпуњује и критички осврт Костаса Акселоса (Kostas Axelos/Κώστας

³⁸ Katarina Antonić, Marksističko shvatanje umetnosti, *Princip info*, 30. 05. 2018, приступљено на <https://princip.info/2018/05/30/katarina-antonic-marksisticko-shvatanje-umetnosti/>, 20. 08. 2021, 13:50h.

³⁹ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979, 14.

⁴⁰ Више о томе у: Herbert Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, (prev. Branka Brujić), drugo izdanje, Sarajevo, Svjetlost, 1989.

⁴¹ Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, 68–69.

⁴² Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 149.

Αξελός), „сродника“ Франкфуртске школе мишљења. Акселос побраја *велике моћи*, међу којима су митови и религија, поезија и уметност, политика, наука, техника, итд, које стоје у служби елементарних сила (језик, љубав и смрт, борба и моћ и игра). По његовом мишљењу, може се сматрати да су се различите епохе људске историје разликовале по превази неке од *великих моћи*: антиком су управљали митови и поезија, средњи век је био обележен преимућством религије, а са појавом ренесансе, наука узима превласт у поретку *Светског духа*. Акселосове речи посредоване у тексту и коментарима Сретена Петровића, откривају контекст у којем су се развиле идеје и о самој недостатности уметности, а индиректно, и сликарства и других традиционалних медија:

Свето тројство: Наука, Техника и Политика – као владајуће форме, тотоалитализују целокупан духовни и друштвени живот данас, то ће рећи, у времену у коме, додуше, има места и за *уметност*, под условом да свесно пристане на *самозаборав* Бића и Супстанције као циља, а у име *уцелињења* у неко друго Биће, које јој је Страно и непримерено. Ако већ сама није у *стању* да својом аутентичном формом уђе у предворје служења Техници, *уметности* се пружа још једна шанса, још једна могућност, да истој Техници и Политици испоручи онај сегмент својега сопства који јој је ионако постао несврхисходан, а то је *чулност*, односно уживајући *хоризонт* - како га је Маркузе одредио. Реч је о епохи у којој ће нови систем културних вредности у потрошчком, масовном друштву бити заснован на доколици и разоноди, и тако добити пун замах. Спенсер вели: *естетски лепо је оно што пружа највећи подстицај уз најмањи замор или утрошак снаге, уз најмање расипање*. Тако је водећа идеја, лајтмотив масовне културе, постала следећа мисао: *Максимум узбуђења уз минимум духовних напора!*⁴³

Значајан представник Франкфуртске школе, посебно у домену визуелних уметности, био је Валтер Бенјамин, који је разматрао питање друштвеног вредновања уметничког дела, тј. друштвеног значаја оригинала и репродукције уметничког дела. Бенјамин је заступао став да већу друштвену вредност поседује фотографска

⁴³ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 47.

репродукција дела од оригиналног дела, јер репродукција омогућава приступ делу од стране љубитеља уметности у складу са местом и временом које им је доступно и којим располажу. Ово становиште имало је велики утицај и одјекнуло је у бројним уметничким покретима 20. и 21. века (поп арт, концептуална уметност, феминистичка уметност, уметност присвајања, и др).

Значајан појам који Бенјамин дефинише у свом делу „Уметничко дело у доба механичке репродукције“ је *аура уметничког дела*.⁴⁴ Аура је особина уметничког дела јединствено присутног у времену и простору, директно повезана са идејом аутентичности. Аура укључује чулно искуство и дистанцу између реципијента и уметничког дела. Тражећи сталну доступност садржаја и близину ствари и појава, у смислу да буду доступне његовом уживању, масовно друштво доприноси губљењу појма *ауре*. Механичка репродукција нуди сталну и тренутну доступност, чиме се укида јединственост. Уметничко дело поседује своју историју, свој првобитан положај и место, отелотворено је као јединствено, а све ове своје значајне аспекте губи када је репродуковано. С обзиром на то да је *аура* нестала када је уметност постала репродуцибилна, Бенјамин сугерише да је можда постала и сувишна као конститутивни елемент уметничког дела, као и да је механичка репродукција унела потпуно нову и револуционарну промену у доживљају уметничког дела. У даљем разматрању, Бенјамин прави јасну разлику између ликовних уметности, попут сликарства, и уметности филма или фотографије. У свом, такође значајном есеју, „Мала историја фотографије“⁴⁵, Бенјамин ће изнети став о томе да су виолиниста, клавириста и сликар ствараоци који су у битној мери ослоњени на технику, па и потчињени њој.

А ипак, оно што остаје као пресудно у фотографији увек је однос фотографа према његовој техници. Камиј Рехт је то назначио лепом сликом: „Виолиниста“, каже он, „мора прво да створи тон, мора да га тражи, да га муњевито нађе, док клавириста удари дирку – тон зазвучи. Сликару је, као и фотографу, инструмент на располагању. Код сликара цртање и бојење одговарају виолинистином обликовању тона; фотограф

⁴⁴ Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 121.

⁴⁵ Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti* (prevod sa nemačkog Jovica Aćin), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2006, 13–28.

дели са пијанистом механичку страну која је потчињена ограничавајућим законитостима чијој принуди виолина измиче.⁴⁶

Даље, Бенјамин сликара упоређује са мађионичарем, а сниматеља са хирургом, тако да хирург (односно сниматељ) продире у свој субјект (предмет сопственог посматрања), док је мађионичар (односно сликар) природно удаљен од стварности свог предмета. Сниматељ/фотограф продире дубоко у његову структуру, док сликар стварајући своје дело одржава удаљеност од предмета посматрања. Мађионичар лечи болесну особу полагањем руку, а за разлику од њега, хирург дисецира тело пацијента. Постоји огромна разлика у резултатима, односно, у приказима које добију. Бенјамин сматра да је за савременог човека приказ стварности путем филма или фотографије неупоредиво значајнији од сликаревог, будући да управо због свеобухватног прожимања предмета посматрања механичком опремом нуди аспект представљања стварности који се чини ослобођеним сваке опреме, односно, у којем коришћење опреме постаје невидљиво, неприметно. Тиме се успоставља дихотомија између аутентичних уметничких дела (попут слика) и механички репродукованих дела (фотографија и филма). Механички репродуцибилна уметност не ослања се на аутентичну *ауру* свог оригиналног садржаја, а *аура* оригиналног дела се губи, када се оно репродукује.

Бенјамин је стога веровао да је ауторитет објекта нарушен, јер се његов ауторитет ослања на историјско сведочанство о уметничком делу које се тиче његовог аутентичног, јединственог постојања и традиције.⁴⁷

Потребно је узети у обзир да могућност репродуковања дела није пракса која се искључиво везује за појаву фотографског медија, али се са Бенјаминовим увидима, пракса репродуковања први пут устоличује као појам који је важан за разумевање питања значаја оригиналног дела. Историја репродуцибилности уметничких дела дуга је колико и сама историја уметности. Реплике су биле део традиције уметничких радионица. У односу на ову појаву, механичка репродукција се појављује знатно касније. Процесом ливења или ковања могли су се умножити различити артефакти

⁴⁶ Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti* (prevod sa nemačkog Jovica Aćin), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2006, 21.

⁴⁷ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 46.

попут новчића, посуда и статуа. Појавом графичке уметности, могућност умножавања постиже се првобитно техникама високе штампе. Развијање штампарства донело је револуционарне промене, посебно значајне за књижевност. Током средњег века, графичка уметност се развија ка техникама дубоке штампе, да би се почетком деветнаестог века овим системима штампе прикључила и техника равне штампе – литографија. Са литографијом, техника репродукције је достигла суштински нову фазу, допуштајући графичкој уметности и њеним поступцима да изнедре и производе који су могли осликавати и дневно променљиве садржаје. Неколико деценија након што је ступила на историјску сцену, литографија бива надмашена и замењена фотографијом, као доминантним медијем који ће још брже ићи у стопу са темпом промене садржаја. У процесу сликовне репродукције више није било неопходно да се у стварању визуелног прилога ангажује уметник који располаже специфичном, мануелном вештином. Процес сликовне репродукције био је у великој мери убрзан, јер техничке могућности фотографије омогућавају тренутно бележење призора. Може се рећи да је литографија имплицирала могућност постојања илустрованих новина, а фотографија, као новији медиј, најавила појаву покретних слика, па и звучног филма, у којем се сцена снима брзином једнаком брзини говора, односно, да су се, са појавом нових медија, јавиле могућности да се садржаји бележе симултано темпу којим се одвија актуелна стварност.

Техничка репродукција је већ почетком 20. века достигла стандард на основу ког је била у могућности да репродукује дела, али је и заузела своје место међу уметничким процесима. Репродуковање уметничких дела и стварање нових медија значајно су утицали на поимање уметности у њеном традиционалном облику, што је, као што је већ речено, у својој теоријској мисли Валтер Бенјамин дефинисао кроз објашњавање појма *ауратског* у уметности.

Разматрајући Бенјаминове доприносе постављању темеља за развој поља културних студија, али и импликацијама тих доприноса, Сретен Петровић указује на последице тумачења овог чувеног појма:

Ипак, овде је неопходно заузети критички став према Бенјаминовој осуди наводно погрешног става филозофа према хоризонту ауратског. Супротно Бенјамину, држим да уметности као такве нема без у њој постојања метафизичког момента, макар се он звао и ауратски. Бенјамин је, свакако, у праву када приговара естетичарима који

суштину уметничког виде једино у димензији ауратског, независно и без примеса техничких средстава. Но, Бенјамин грешни што сада сваку загонетност и вео тајне што се надвија над уметничким делом проглашава за прошло и недостатно, дакле, као декадентно и безвредно. Он тиме још не спасава фотографију, као ни њено изопштење из пантеона уметности. Напротив, чинећи одлучну дистинкцију између традиционалне и модерне уметности, одричући старој уметности карактер аутентичности, Бенјамин не прориче неку изгледнију будућност ни овој савременој – на датом степену високог технолошког напретка – изнедреној уметности, будући да ће и ову, овде и сада створену уметност, у будућности већ сменити надолазеће твораштво, а то ће исходити из те нове прилике незамисливо изгледнијег техничкога савршенства.

Речју, није проблем у средству већ у субјекту стварања. Са тзв. Укидањем ауре у уметности, сама уметност се принципијелно своди на идеју прогреса, према томе, сагледава и као пуки епифеномен тренутнога догађања, без изгледа да је у њој трајније положена естетска вредност. Трајање уметности и њена вредност постају тако једнократни, што је са гледишта естетике и историје уметности чиста бесмислица.

Дакле, није проблем у критици ауратичнога елемента, већ у томе да се у Уметности у целини, према томе, и у фотографији, сагледа та неопходна субјективна стваралачка присутност Уметника, која се по себи исказује у бројним модалитетима израћања оног тајновитог [...]

То тајновито, неизрециво или ауратско уистину је трансцендентни хоризонт уметности. То онда значи: и када би уметничко дело по свом настанку и средству постало типичан израз свога времена – као што је то случај са фотографијом, која се појавила као последица техничког усавршавања – оно би морало имати и слободу да се стави против тог властитог времена које га је изнедрило!⁴⁸

⁴⁸ Сретен Петровић, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010, 326–327.

Претходна разматрања о дометима и могућностима филозофије у вредновању културних феномена могла би се закључити речима немачког филозофа Ернста Тугенхата (Ernst Tugendhat):

Један плес може, додуше, постати несувремен, али при том он не постаје погрешан.⁴⁹

За потребе овог рада, неопходно је да посматрања односа појмова оригинала, *ауре* и репродуцибилности конвергирају ка конкретним примерима импликација репродуцибилности на један од традиционалних медија, што ће, у овом случају, бити сликарско дело. Ако се пође од тврдње да сликарско дело јесте прастари, али никада и превазиђени, петрификовани медиј, мора се размотрити какав однос оно, као медиј, успоставља према садашњости. У том разматрању посебно се треба ослонити на питање његове данашње репродуцибилности и на који начин, након што бива репродуковано, оно битише у другим медијима (који су му по својој концепцији деловања некада сасвим супротни). Такође, битно је издвојити једну посебну форму, кроз коју се слика данас веома често посматра и разматра, а то је форма у којој учествују покретне слике (*динамични екран*, видео-записи, телевизијске документарне емисије). Другим речима, поставља се питање на који начин свет покретних слика може обликовати (па и первертирати) наша очекивања од сликарског дела.

⁴⁹ Ernst Tugendhat, *Jezičkoanalitička filozofija* (prev. Mira Đorđević, Slobodan Novakov), Sarajevo, Veselin Masleša, 1990, 10.

Етар

За пуно разумевање дејства медија, поред сагледавања садржаја, потребно је обратити пажњу и на разлике у утицају који медији изазивају већ самим својим карактеристикама. Игнорисање технолошких особености и фасцинација садржајем би знатно ограничили увид у све димензије утицаја електронских медија. Претеча *доба и друштва екрана*⁵⁰, у смислу актуелности, било би раздобље у развоју и експанзији масовних медија, које бисмо могли назвати *ером етра*. Етар, по својој физичкој дефиницији, представља простор у коме се распростиру електромагнетни таласи, пре свега, носачи електронских медија (радио, телевизија). У преносном значењу, *етар* представља уређен начин дисеминације садржаја и информација, управо у форматима као што су радио и телевизија, у чему је, за разматрање поља визуелног стваралаштва, посебно значајна телевизија.

Механичко око – утицаји технолошке репродукцибилности на перцепцију сликарског дела

Развој телевизије омогућио је већу доступност медијског садржаја, која не зависи од социјалног статуса публике; напротив, телевизија уобличава садржаје на начин који је приступачан широком опсегу профила публике, те тиме формира ново социјално окружење: „Телевизија креира јединствену публику стапањем различитих сегмената популације“.⁵¹

У теорији медија полемисало се о идејама о технолошкој неутралности; указивало се на то да су могућности медијске употребе технолошки одређене, као и код свих других „предмета“: „Продукти модерне науке нису по себи ни добри ни лоши; начин на који се користе детерминише њихову вредност. То је глас савременог месечара. Замислите да кажемо: *Пита од јабука није по себи ни добра ни лоша; начин на који се користи одређује њену вредност... Или: Оружје није по себи ни добро ни*

⁵⁰ Више о томе у: Žil Lipovecki, Žan Seroa, *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013. и Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001. и у наставку текста.

⁵¹ D. Crane (1992), преузето из рада проф. др Сњежане Миливојевић, Информационо друштво и медијска култура, *Годишњак Факултета политичких наука*, 2, Београд, Факултет политичких наука, 2008, 268.

лоше; начин на који се користи одређује његову вредност. Односно, ако меци стигну праве људе онда је добро. Уколико ТВ цев испали праву муницију на праве људе, онда је добра“.⁵²

Човек је у посматрању у великој мери спутан навикама и споља наметнутим конвенцијама. Ова чињеница се намеће и у промишљању утицаја електронских медија и њихових конвенција, али је питање утицаја на квалитет човекове перцепције присутан и у тековинама традиционалних медија, пре свега, у периоду од 16. века до почетка 20. века. Људско око је, кроз правила организовања простора слике, било центар у који конвергира слика видљивог света. Слика је пројектована за замишљеног киклопа⁵³, пре него ли за људско биће са могућношћу стерео вида, повинујући се математичком схватању простора, у славу домета хуманистичког духа, окренутог моћи човековог рација. Наравно, касније сликарство доноси и друге начине интерпретирања света (и оног спољашњег и унутрашњег). Синусоида могућности креће се од хегемоније рационалног до дубина ирационалног; од геометријски пројектованих светова, од еуклидских простора (нпр. ренесанса), преко мултифокалних простора (нпр. кубизам), до експресивних дисторзија и трансценденције деловања боје и материје на посматрача (нпр. модерна). Приступи организовања елемената су толико разноврсни да обухватају огроман број појавних облика: од жеље да се свету приђе као целини, али и да се приђе свим његовим појединостима (антика, ренесанса), до призматичног виђења света у виду одметања од тековина мимезиса (авангарда).

Ипак, поред турбулентних трансформација садржаја, фундаментална карактеристика сликарског дела јесте да је оно непокретно. Материја на носиоцу је инертна, а често је и њено физичко тело, чак и када је конципирано као портативно, тешко преносиво. Многа сликарска дела управо су била намењена да учествују у специфичним амбијентима и ситуацијама, као интегрални део грађевине или као неопходни део ритуала. Амбијент и контекст у тим случајевима консолидују њихово значење. У ретроспективном проматрању, њихово значење се консолидује и у односу на оквире духа времена, као и у односу на значајне школе мишљења, које им неретко постављају озбиљне изазове, посебно по питању опстанка старих медија у односу на нове медије. На перцепцију појма сликарског дела посебно је утицало доба технолошке

⁵² М. McLuhan (1964), преузето из рада проф. др Снјежане Миливојевић, Информационо друштво и медијска култура, *Годишњак Факултета политичких наука*, 2, Београд, Факултет политичких наука, 2008, 268.

⁵³ Лев Манович ће ову појаву назвати *првом екранском машином*, о чему ће више бити речено у наредним поглављима

репродукције и, пре свега, појава ока камере, ослобођеног људске имобилности. Могућност маневара хаотичних покрета коју камера пружа јесте ново виђење света, тачке гледишта недоступне просечном посматрачу, и неслућене могућности – прилажење до макроплана и поглед са неслућених висина и даљина, константни покрет, узлетање и стрмоглаво обрушавање, болна или магична успореност. Сем тога, камера се кроз могућност репродукције, супротставља простору, чинећи далеке просторе, појаве и предмете блиским и доступним.

Ја сам око. Механичко око. Ја, машина, показујем ти један свет на начин на који га само ја видим. Ослобађам се људске непокретности за данас и заувек. У сталном сам покрету. Приближавам се и удаљавам од предмета. Увлачим се под њих. Крећем се поред уста коња у трку. Уздижем се и падам са телима која се уздижу и падају. То сам ја, машина, маневришем у хаотичним покретима, бележим покрет за покретом у најкомплекснијим комбинацијама. Ослобођен од граница времена и простора, координирам све и било које тачке универзума, где год их пожелим. Мој пут води ка стварању нове перцепције света. Стога ти на нови начин објашњавам теби непознати свет.⁵⁴

Дани неопходности „ходочашћа“ су део прошлости, слике прилазе својим реципијентима, позване или непозване, очекивано или неочекивано: „Као што нам вода, гас и електрична струја издалека, на скоро неприметан покрет наше руке, долазе у станове да би нам служили, тако ћемо бити снабдевени сликама или низом тонова који ће се на наш слаб покрет, скоро на знак, јављати и исто тако нас опет напуштати“.⁵⁵ Кроз могућности камере, а потом и репродукције, слике су постале информације које је могуће трансмитовати.

Неретко, у име културе и цивилизације, уметничко дело, због тога што је одолело времену (и сачувано у свом оригиналном облику, приде обележено замашном монетарном вредношћу) бива мистификовано, али ова мистификација само је субституција за оно што је дело изгубило када га је око камере учинило репродуцибилним. Репродукција, која је дело превела у преносиву информацију, у

⁵⁴ Dziga Vertov, *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov* (ed. Annette Michelson), Berkeley, Univ. of California Pr., 1984.

⁵⁵ Пол Валери (Paul Valéry), преузето из текста Valter Benjamin, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, *Студије културе: зборник*, ур. Јелена Ђорђевић, Београд, Службени гласник, 2008, 100–123.

трансмедиијски феномен, умножила је могућа занчења самог дела и уништила његово јединствено првобитно значење. Кроз овај процес, уметничка дела, а међу њима, наравно, и сликарска дела, су и на губитку и на добитку. Она су, кроз своје репродукције, сем свог изворног станишта, добиле ново поље постојања и дејства– технологију и индустрију.

Значај дела често се мери управо количином његових репродукција, што је у сагласности са принципом да данас, бити репродукован, и кроз ту репродукцију бити присутан у виртуелним творевинама кроз конструисане, поливалентне идентитете, заправо значи постојати и бити легитимни учесник савремености.

А сама реалност производи се репродукцијом; тек у множини, тек као серија постаје 'биће'. – И обрнуто: Једном, као ниједном; оно што је једнократно не постоји; једнина спада у не биће... „Бити“ значи, дакле: бити бивши, бити репродукован и бити слика и бити власништво.⁵⁶

Важно је имати у виду да је медиј сликарског дела такав да је безвучан, такорећи нем, и да је његова површина непокретна, мирна. Непокретност сликарског дела тешко је сачувати у репродукцији, јер странице књиге никада нису идеално статичне, нити су линије или пикселизована површина екрана савршено мирни, док се немост сликарског дела може, у извесном смислу, мада уз одређена ограничења, пренети. Тишина и непокретност – мир сликарског дела, могу бити запањујуће упечатљиви. Ипак, такав изворни, неометани мир који слика нуди може се искусити само пред оригиналом. То је део његове ауре. Овде, ауру треба схватити као тајновити, неизрециви и трансцендентни део уметничког дела којим се успостаља његова јединственост.

С обзиром на то да је две темељне одлике – тишину и непокретност – тешко или немогуће сачувати у репродукцији, сликарска дела, када кроз репродуковање постану информације, постају и материјал/сировина у оквиру којих су могуће манипулације. Најочигледнији начини којима се може манипулисати сликарским делима јесте кроз покрет и звук. Око камере прилази оригиналу и кида детаљ од целине. Отргнути детаљ мења значење – алегоријска фигура своди се на портрет као ликовну тему, сакрална слика постаје пејзаж, небо бојена површина, ритам беспредметне композиције се мења, потез постаје гребен или котлина. Сликарско дело, ма колико фрагментовано

⁵⁶ Ginter Anders, *Svet kao fantom i matrica* (prev. Borivoj Kačura), Novi sad, Prometej, 1996, 107.

изгледало, тражи да се сви његови делови симултано перципирају, односно, да се сви његови делови заједно обухвате у посматрању. Ово може бити дезоријентишући, чак хипнотишући, наизглед преобимни захтев за посматача, али можда управо ту лежи могућност трансценденције коју дело нуди. Чула и рацио примају прекомерну дозу информација, те нису у могућности да их у потпуности савладају. Ово закочење, у извесном смислу, делује имобилишуће, а заправо, мобилише механизме подсвести у доживљавању дела. Због тога, приликом посматрања дела, може се наслутити да постоје елементи унутрашњег доживљаја које је тешко или немогуће вербализовати. Када се, при сусрету са репродукцијом, разматрају фрагменти или детаљи дела, доживљај дела разбија се у лако сварљиве порције, ускраћујући посматрачу искуство „заглушујућег“, „опхрвавајућег“, „бруталног“ надирања целовитости дела у многе стратуме човековог бића.

Ипак, треба имати у виду да уживљавање у детаље може бити корисно, али под условом да не искључује уживљавање у целину. Целина, ипак, због ограничености најчешћих формата у којима нам је репродукција доступна, бива поражена од стране детаља. Детаљ се може претворити у пространство без краја и конца, а комплетна површина слике у скупину минускулних површина.

Као што је већ речено, на човекову перцепцију сликарског дела може се, пре свега, утицати увођењем покрета и звука, као и увођењем сликарског дела у одређени контекст. Најчешћи формат у којем се ови чиниоци срећу заједно јесу документарне емисије о уметности. Ако говоримо о племенитим амбицијама и високим критеријумима темељне замисли оваквих пројеката, говоримо о жељи стручне јавности да кроз популаран медиј афирмише значај уметничког блага националне или светске баштине, да га учини доступнијим, ближим и разумљивијим гледалишту. На нивоу праксе, овакви подухвати отварају многа питања, између осталих – коме су заправо овакви програми намењени и какву форму и садржај треба да имају? Као што су слике кроз средства репродуковања постале информације и, уз то, постале материјал којим се може манипулисати, тако се и високе аспирације зачетника оваквих програма могу, па и ненамерно, избличити.

У уметности, као области дивергентног мишљења, где једно полазиште може довести до много могућих исходишта, битно је и оно што се дешава у бићу посматрача. Једна од значајних одлика врхунских уметничких дела јесте могућност да човек кроз њих задовољи једну од својих фундаменталних потреба, а то је потреба за

креативношћу. Посматрач, био лаик или познавалац, бива и довршилац дела, читавајући своје доживљаје у драгоцену места неодређености, у „тишине“ дела.

Дакле, у овом царству дивергенције, програми документарног карактера о уметности чине поље могућих учитаних садржаја знатно оскуднијим. Треба имати у виду да ови програми имају образовну улогу, а утицањем на јединствену публику насталу стапањем различитих сегмената популације, они утичу на формирање новог погледа на значај историје и теорије уметности, афирмишући њихову конвенцијалну страну, тражећи у уметности потврду легитимности постојања затеченог друштвеног система вредности.⁵⁷

У жељи да се уприличи складан спој комерцијалног аспекта документарног формата и адекватан однос према овим захтевним садржајима, долази се до упрошћених или незграпних решења. Неретко се дешава и изван парадокс – дело, на основу могућности репродукције, постаје доступније, али га пратећи текст поново мистификује; хладни и узвишени експертски ауторитет (кроз глас наратора) намеће један кључ читања дела. Приликом процеса спровођења племенитих стремљења да се висока култура учини доступном широком аудиторијуму, сем упросечавања и симплификавања схватања домета уметности као најраскошнијег плода те културе, избегавајући елитизам, садржај подлеже прилагођавању популистичким тенденцијама. Тако се, опет, разноврсни политеизам могућих значења преводи у појаву која конвергира у једно могуће читање, постаје мање валентан, лишава се могућности да делује као опозиција или потпора систему доминантних вредности. Садржај емисије, уместо да буде стимулативан за гледаоца у смислу инспирисања за даље истраживање и образовање, својим једностраним тумачењем продубљује лењост и инертност гледаоца. Илузија квалитета који потиче од променљивог, али углавном интензивног протока информација заправо ошамућује и затупљује критичку свест гледаоца, што доприноси продужетку *statusa quo*. Линеарним казивањем садржаја текста, без претераних и компликованих дигресија, уз све вештију и динамичнију монтажу и пратећу музику, документарна емисија у великој мери излази у сусрет захтевима пасивно примљене, комерцијалне телевизијске забаве. Терет свакодневице и њених баналности, које промичу брзо и сустижу једна другу у напорним, дугим низовима, тера нас да волимо сажетке, кратке прегледе, брзе прелете, колаже од вести и

⁵⁷ Аналогни проблеми се могу уочити и у другим форматима представљања садржаја, као што су различите публикације чији је предмет анализа, тумачење или интерпретација уметничког стваралаштва.

каледиоскопе утисака. Фрагменти проживљеног све се више уситњавају, мешају и губе, те поново слажу у несталном сећању.

Екран

Даљим сезањем у контекст савремености, наилазимо и на друге одреднице доба којем сведочимо. Имајући у виду да је доживљај света и његових садржаја, те тако и уметничких садржаја, обликовала потреба масовног друштва за сталном доступношћу садржаја и близину ствари и појава, у смислу да буду доступне његовом уживању, потребно је усредсредити се на појам *екрана*. У свом делу „Глобални екран“, Жил Липовецки и Жан Сероа говоре о свеприсутности екрана у свим аспектима живота данас, чиме савременост дефинишу као *доба екранске глобализације*. Њихов појмовни апарат сеже уназад до биоскопског платна, преко телевизије, па до интернета.

Ера екрана доживела је три сукцесивне фазе, чије правце прати *Глоблни екран*. Архетип сваког екрана – биоскоп – био је први који је променио имагинацију људи те њихов однос спрема света и који је ову промену наметнуо продирући у све друге екране током читавог XX века. Телевизија, која је уследила, отворила је ново доба пружајући моћ да се свет доведе у дом и да се посматра из себе. Садашњи и наступајући преокрет је преокрет изазван екраном трећег типа – интернетом.⁵⁸

У свом делу „Метамедији“, Лев Манович даје појашњење „генеалогije“ појма *екрана*, који, у односу на дефиницију Липовецког и Сероа, има шири захват, апстрахујући и објашњавајући *екран* као појаву која својим границама одваја два некохерентна света.

Визуелну културу модерног доба, од сликарства до филма, карактерише интригантан феномен: постојање другог виртуелног простора, другог тродимензионалног света затвореног оквиром и смештеног у нормалан простор. Оквир одваја два потпуно различита простора који некако

⁵⁸ Žil Lipovecki, Žan Seroa, *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 20.

коегзистирају. Овај феномен је оно што дефинише екран у најопштијем смислу или, како ћу га ја звати, „класичан екран“.⁵⁹

Објашњавајући својства *класичног екрана*, Манович истиче да је у питању равна, правоугаона површина која је позиционирана тако да стоји у простору посматрача; намењен је томе да га посматрач гледа фронтално, а делује као прозор у други простор. Манович указује на то да овакав екран представља простор *репрезентације* и да се овако дефинисане карактеристике екрана могу применити и на опис ренесансног сликарства, једнако колико и на опис компјутерског *дисплеја*. Други, новији тип екрана, Манович назива *динамичним екраном*. Овај тип екрана поседује све карактеристике *класичног екрана*, али са битном разликом: он може да прикаже слику која се временом мења, а медији у којима се препознаје концепција *динамичног екрана* су видео, филм, телевизија. Манович износи тврдњу да појава *динамичног екрана* подразумева одређени однос слике и њеног реципијента.

Екранска слика стреми потпуној илузији и визуелној пуноћи, док је гледалац замољен да одбаци неверицу и да се идентификује са сликом. Иако је екран у стварности само прозор ограничених димензија, постављен унутар физичког простора гледаоца, овај (гледалац) би требало да се у потпуности концентрише на оно што се види кроз прозор, фокусирајући пажњу на репрезентацију и не обазирати се на физички простор изван екрана. Било да се ради о сликарству, биоскопском платну или телевизијском екрану, режим гледања могуће је успоставити захваљујући чињеници да једна јединствена слика у потпуности испуњава екран.⁶⁰

Липовецки, Сероа и Манович, поред разлике у захвату дефинисања појма, слажу се у једном: њихова мишљења срећу се у тачки коју Манович назива *друштвом екрана*. Липовецки и Сероа ову мисао сумирају у поглављу које знаковито и сликовито називају „Екран-свет“:

⁵⁹ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 12.

⁶⁰ Исто, 13.

Хипермодерна епоха је савременица истинске инфлације екрана. Човек никада раније није располагао са толико екрана, не само за посматрање света, већ и за једноставно живљење свог сопственог живота. А све указује на то да ће се овај феномен, ношен успесима хај-тек технологије, још више ширити и убрзавати.

Шта је то што умиче или шта ће умаћи неконтролисаном екранском ширењу? Присуствујемо једној пролиферацији екрана, чудесном универзуму који стално и све више помера своје границе. Екрани који већ постоје, екрани који су међусобно повезани, екрани који управо пристижу, екрани будућности.⁶¹

Као резултат развоја нових информационо-комуникационих технологија, Манович указује и на нову врсту *екранског искуства* – сусрет са *VR* технологијама, са којима (с обзиром да је *екран* тако постављен да испуњава цело видно поље посматрача) *екран* постаје невидљив.

[...] можемо рећи да се два простора – реални, физички простор и виртуелни, симулирани простор – подударају. Виртуелни простор, предходно ограничен на сликаство или биоскопско платно, сада у потпуности окружује реални простор. Фронталност, правоугаона површина и разлике у размерама слике сада су нестале. Екран је ишчезао.⁶²

У уобличавању уметничког пројекта *Skepsis*, обухваћени су значајни аспекти појма *екрана* у његовом односу према субјекту, као и односу субјекта према контекстима *репрезентације* и *симулације*. Главна одлика *екрана*, схваћеног у кључу *западног екранског репрезентацијског апарата* је *тамничење субјекта*. У овој традицији, субјектово тело мора да буде фиксирано у простору да би субјекат могао да опази слику. По Мановичевом мишљењу, ово тамничење субјекта дешава се и на концептуалном и на дословном нивоу. У овом запажању, Манович се ослања на

⁶¹ Žil Lipovecki, Žan Seroa, *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 283.

⁶² Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 14.

Брајсонову констатацију, по којој, по логици линеарне перспективе, субјект заузима позицију „киклопског“ типа:

Сходно томе, свет, виђен од стране овог непокретног, статичног и безвременог Погледа, који више припада статуи него живом бићу, постаје једнако непокретан, опредмећен, фиксиран, хладан и мртав.⁶³

Поред првог екранског апарата – Албертинијевог линеарно-перспективног прозора, *традиција тамничења субјекта* дешава се и са новим оптичким апаратом – *Camera obscura*. „Мрачна комора“ је нови приступ у пројектовању слике на екран, одбијањем зрака светлости о објекат или сцену. Како је овај метод одражавања призора присутан у темељу фотографије, овде наилазимо на извесно уједначавање традиционалних и нових медија – сликарско дело и фотографија, који у себи садрже појам *екрана* као сопствене основе, изједначавају се барем по једном критеријуму, а то је да подразумевају фиксираног, *утамниченог субјекта*, који би у њима уживао. Традиција се наставља и са медијима који подразумевају покретну слику, односно, у првом реду, са кинематографијом.

Ова имобилност и заточеништво, према Баудрију, омогућава затвореницима/посматрачима да репрезентације побркају са сопственом перцепцијом, регресирајући у детињство када су ово двоје били неразлучиви. Стога, према Баудријевом психоаналитичком објашњењу, непокретност посматрача је суштински услов кинематографског уживања пре него историјске случајности.⁶⁴

Као што је поменуто, *VR* представља нови степен у развоју феномена *екрана*. *Екран* наизглед ишчезава, односно, он је сада толико близак субјекту, да подразумева привидно стапање са њим, тачније, са његовим видним пољем. Ипак, тиме се не постиже ослобађање субјекта, напротив – нова технологија *VR*-а подразумева *утамничавање субјекта* које је без преседана најдалекосежније:

⁶³ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 23.

⁶⁴ Исто, 26.

Слично данашњем компјутерском мишу, тело је било привезано за компјутер. У ствари, тело није било сведено ни на ништо друго – и на ништа више – него на циновског миша, или, прецизније, на циновски цоистик.⁶⁵

Разматрање позиције субјекта намеће, у овом случају, питање рецепције уметности, која је незаобилазна инстанца у којој се актуализује смисао саме уметности – да испуни задатак саопштавања, да оствари посредну или непосредну комуникацију са реципијентом. Уметничко дело се искључиво актуализује и заокружује кроз рецепцију, кроз чулни контакт са делом, након чега су могући и други видови рецепције и перцепције: интелектуални, морални, сазнајни, естетски.

Субјект који реципира уметност, ако га посматрамо кроз појмовни оквир дефиниције *екрана*, да би уживао у садржају који му се обзањује путем *екрана*, мора боравити у два некохерентна простора: у сопственом физичком простору и у простору који је ограничен простирањем *екрана*, био то *класичан* или *динамични екран*.

Екран је пре агресиван него неутралан медиј презентовања информација. Његова функција да филтрира, заклони, присвоји, чинећи непостојећим оно што се налази изван његовог оквира.⁶⁶

На који начин субјект пренебрегава своје, готово нужно утамничење у сусрету са *екраном*?

Два лица нарцизма

Џоан Коупцек, у свом тексту „Ортопсихички субјект: теорија филма и рецепција Лакана“,⁶⁷ говори о темељним позицијама теорије филма, онако како су је, седамдесетих година, у Француској и Енглеској, развили Луј Алтусер (Louis Althusser), Жан-Луј Бодри (Jean-Louis Baudry), Кристијан Мец (Christian Metz), Жан-Луј Комоли (Jean-Louis Comolli), Стивен Хет (Stephen Heath), и други. Укратко, екран је огледало.

⁶⁵ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 28.

⁶⁶ Исто, 13.

⁶⁷ Džoan Koupdžek, *Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana*, *Ženske studije 8/9 – tekstovi*, prevod sa engleskog Branka Arsić, преузето са: www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/dzoan.html 19. 06. 2014. u 9:38h.

Репрезентације произведене институцијом филма, слике представљене на екрану, субјект прихвата као своје властите.

Посебно је битно схватити двосмисленост у појму субјектове „властите слике“; он може да упућује на слику самог субјекта или на слику која припада субјекту. Теорија дозвољава оба смера тумачења – оно што се репрезентује је слика субјектовог властитог тела, у једном, или субјектова слика некога или нечега другог, у другом случају. Другим речима, утисак реалности произлази из чињенице да субјект узима слику као потпуну и довољну репрезентацију самог себе и свог света; субјект је задовољан што је адекватно одражен на екрану. Имагинарни однос дефинисан је дословно као однос препознавања. Субјект реконцептуализује као своје властите појмове оне појмове које је већ конструисао Други. Битно је приметити још један аспект – слика субјекта не само да савршено репрезентује, она је, такође, слика субјектовог савршенства. Субјект се заљубљује у своју властиту слику као слику идеалног сопства. Ова развијена нарцисоидност субјекта омогућава и одржава хармоничан однос између субјекта и друштвеног поретка,⁶⁸ што подвлачи тезу о *спектакуларизованој стварности* у којој је слобода искључиво привидна,⁶⁹ односно да и када се прихвата простор и поредак, субјект их не прихвата сам, већ „срећно“, уз суптилну, можда чак и сублиминалну манипулацију, пристаје да се смести у њега.

Учинак миметизма је камуфлажа у строго техничком смислу. Није реч о слагању с подлогом, него о томе да се на шареној подлози постане шарен – управо попут технике камуфлаже у ратним операцијама код људи.⁷⁰

Дакле, ако се разматра овакав случај нарцисоидности, може се закључити да субјект у свакој репрезентацији види свет који прихвата као свој и себе као адекватног становника тог света. Овај осећај међусобног припадања често може подстицати један имагинаран однос у ком се субјекат практично осећа као господар слике. Овај однос

⁶⁸ Luj Altiser, Ideologija i državni ideološki aparati, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 143–147.

⁶⁹ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003. Појам *спектакл* у контексту у којем се овде користи, први пут се јавља 1967. године у чувеној Деборовој књизи „Друштво спектакла“. За Дебора *спектакл* није само капитал акумулисан до степена у којем постаје слика, већ је он и друштвени однос посредован сликама.

⁷⁰ Жак Лакан, преузето из Džoan Koupdžek, Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana, *Ženske studije 8/9 – tekstovi*, prevod sa engleskog Branka Arsić, преузето са: www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/dzoan.html 19. 06. 2014. u 9:38h

адекватације између слике и посматрача, а не сличност између онога што је реално и онога што је приказано, производи и одржава утисак реалности који посматрач има у сусрету са одређеним медијима, пре свега са фотографијом и телевизијом. Телевизија и фотографија до те мере учествују у људском животу и у обликовању човековог окружења, да постају „невидљиви“ као медији. Следствено томе, у њима је могуће очекивати бројне *симулације* и *симулакруме*⁷¹ као стварне, комплексне појаве са далекосежним последицама. Дакле, што је степен мимезиса већи, утолико су *симулација* и *симулакрум* мање очигледни, и вероватно, утолико су опаснији.

Вредно је напоменути да је учинак миметизма већи, уколико се узме у обзир да су фотографија и филм, кроз свој развој, а и по својој природи, досегле статус индексних уметности:

Током историје филма, развијен је цео репертоар техника (осветљавање, режија, употреба различитих филмских трака и сочива итд) да би се модификовао сиров снимак добијен из филмског апарата. Па ипак, чак и иза најстилизованијих филмских слика можемо да разлучимо непосредност, стерилност и баналност фотографија раног деветнаестог века. Ма колико сложене биле његове стилске иновације, филм је пронашао своје упориште у овим улозима реалности, у овим узроцима добијеним уз помоћ методичног и прозаичног процеса. Филм се појавио из истог импулса који је породило натурализам, дворску сценографију и музеје воштаних фигура. Филм је уметност индекса; он је покушај да се из отиска створи уметност.⁷²

За разлику од дела индексне уметности, сликарско дело као медиј није невидљиво, у оном смислу у ком су филм и фотографија невидљиви. И у случају потпуне примене „миметичког“ поступка, увек се јавља јасно одступање од стварног,

⁷¹ Познати теоретичар културе и медија, Жан Бодријар (Jean Baudrillard), користи ове термине, да би, између осталог, кроз њих описао односе у постмодерном друштву. Он градацијски поставља четири врсте представљања стварности: основна рефлексивна стварности, перверзија или изокретање стварности, привидна стварност и симулакрум. Закључујући да се појавама попут симулације и симулакрума потпуно мења однос према стварности, појам симулакрума означава као последњи стадијум одметања од стварности – он је копија без оригинала, која стоји на месту истине. Бодријар сматра да се кроз снажно дејство масовне културе на друштво, концепт копије са јасним референцијалом изгубио, док одметнути модели стварности, *симулације* и *симулакруми* граде *хиперреалност*, која потпуно замењује стварност. Више о томе у: Žan Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991, као и у наставку текста.

⁷² Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 83.

односно, „недостатак“ у свакој репрезентацији. Нарцизам овде показује своје друго, већ поменуто лице. Посматрач, макар и несвесно, верује да његова сопственост, односно, његово стварно постојање, превазилази „несавршенство“ слике. Оно што му импонује је да кроз властиту слику постаје свестан да је он нешто више од слике. Нарцистички однос субјекта према репрезентацијама (које га образују) не поставља га више у позицију у којој се осећа као адекватан становник реалности (коју „апарат“ образује за њега), нити му ствара утисак да је та стварност његова природна средина. Нарцисоидност је овде извор прикривеног „непријатељства“, тј. осећаја другости, па и извесне агресивности према репрезентама сопственог света. Учинак репрезентације је у овом случају буђење сумње да је нешто од реалности камуфлирано, да је посматрач обманут у погледу истините природе неке ствари. Посматрач бива доведен у стање унутрашњег расцепа и у конфликт са спољашњим светом, увек делимично крив због обмана које прихвата.

Дакле, утисак учествовања у репрезентацији која се одражава на екрану и утисак припадања свету и времену, другим речима, произлази из чињенице да субјект узима слику садржаја као потпуну и довољну репрезентацију самог себе и свог света. Уколико је препознаје као адекватну, субјект у већој мери прихвата друштво конолизовано екранима, чиме ти екрани субјекту постају мање видљиви, као и многи медији посредовани екранима. Медијски садржаји у све већој мери постају „паралелни свет“, у којем је субјект реципијент, али и креатор тих садржаја:

Екранска експлозија је толика да током десет година – што је доба интернета – присуствујемо истинској коперниканској револуцији, која преокреће и сам наш начин постојања у свету. Одједном, идеја развијана од шездесетих година, док је телевизија ширила своје царство, по којој ће екран бити баријера између човека и њега самог и представљати један екран – екран одвајања, илузије, лажи, пропаганде; тј. екран од дима – изазива све више примедби. Да ли се још увек може говорити о субјективном лишавању када се екран намеће као општа спона која нам отвара поглед у свет, у континуитету нам даје информације, пружа нам могућност да се изразимо и да ступимо у дијалог, да се играмо и да радимо, да купујемо и продајемо, да слике, звукове и текст учинимо интерактивним? Мрежа екрана трансформисала је наш начин живота, наш однос спрема информације,

простора-времена, путовања и потрошње. Он је постао оруђе за комуникацију и информацију, неизбежни посредник у нашем односу са светом и са другима. Постојати значи све више и више бити прикључен на екран и повезан у мрежу.⁷³

*

Човек данашњице и човек сутрашњице – преко свог мобилног телефона и рачунара перманентно повезан са другим екранима – у срцу је мреже чија екстензија обележава догађаје из његовог свакодневног живота.⁷⁴

Могућности субверзије

Однос адекватности (и адекватације) између субјекта и његове властите, репрезентоване слике, стоји у сржи односа које је Ги Дебор означио појмом *друштва спектакла*. Појам *спектакла* повезује и објашњава широк спектар наизглед неповезаних феномена. Привидна различитост и контрасти између тих феномена извиру из друштвене организације појавности, испод које треба препознати њену праву природу. Сагледан у његовим оквирима, *спектакл* је афирмација појавног и изједначавање читавог друштвеног живота људи са том појавношћу: „Све што је некада било непосредно доживљавано, удаљено је у представу“.⁷⁵ Међутим, критика која захвата саму суштину *спектакла* открива у њему „негацију живота која је попримила видљив облик“.⁷⁶ Закључак који Дебор износи је да се историја друштвеног живота може посматрати као „деградација постојања у једноставно појављивање“, као и да се „људско остварење више не изједначава са оним што неко јесте, већ са оним што поседује“.⁷⁷ Дебор сматра да је *спектакл* обрнута слика друштва у којој су односи између људи замењени односом између роба, као и да је пасивна идентификација са *спектаклом* стала на место истинских људских активности и интеракција.

⁷³ Žil Lipovecki, Žan Seroa. *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 285.

⁷⁴ Исто, 284.

⁷⁵ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003, 8.

⁷⁶ Исто, 9.

⁷⁷ Исто, 9.

Спектакл није само скуп слика, пре свега, то је друштвени однос између људи посредован сликама.⁷⁸

Основне Деборове тезе односе се, између осталог, на критику потрошачке културе, фетишизма робе и масовних медија. У својој 36. тези, Дебор представља фетишизам робе као „доминацију видљивих и невидљивих ствари над друштвом“ и додаје да та појава „свој врхунац достиже у спектаклу, у којем сав стварни свет бива замењен избором слика пројектованих изнад њега, и којима ипак успева да се наметну као једина стварност“.⁷⁹

Превише навикнут на убрзани метаболизам данашњице, човек је привикнут на *спектакуларизовану стварност*, у којој цветају неодржива обећања слободе и благостања. Ова привидна слобода пласирана је уз друга лажна обећања – о обиљу и слави која изабраном појединцу природно припадају, уз мало или нимало труда, о потрошњи која је мерило психичког и статусног богаћења, о томе да је глад, физичка и метафизичка, главни порив и знак живота, а она се утољава оним што је у непосредној и тренутно доступној понуди. Механизми *спектакла*, идеолошки апарати и ситније, пратеће им појаве, овакву стварност граде и кроз обећање и кроз репресију (наслеђе религије и породице). Ови механизми човеку поручују да као такав, по сопственој датости, никада није сасвим адекватан да битише, а утеха се пружа обећањем неодрживог сна, који упућује на алтернативни, а непостојећи свет који се човеку обраћа кроз различите медије, а представља раскошни каталог сурогата задовољстава и смисла.

У потпуно изокренутом свету, истинито је моменат лажног.⁸⁰

*

Иза светлוצаве спољашности спектакла, модерним друштвом доминира тежња ка општој банализацији, чак и тамо где су развијенији облици робне потрошње наизглед умножили могућност избора између различитих улога и предмета. Наслеђе религије и породице (ова друга је и даље главни механизам за преношење класне владавине с генерације на генерацију), са свом моралном репресијом коју намећу те

⁷⁸ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003, 8.

⁷⁹ Исто, 15.

⁸⁰ Исто, 12–13.

две институције, може бити спојено са разметљивом тежњом ка земаљским наградама, управо зато што живот у оваквом свету остаје репресиван и нуди само лажне награде. Самозадовољно пристајање на *status quo* може да коегзистира и са чисто спектакуларним облицима побуне: само незадовољство постаје роба чим економија обиља развије капацитете за прераду те нарочите сировине.

Дакле, што је јача монотонија садашњости, утолико је машта бујнија у очекивању будућности. Реална пасивност у садашњици „искупљује“ се или активношћу у пројекцији будућности или кроз *фалсификовање стварности*:

Однос спектакла и конкретне друштвене активности не може се сагледати апстрактно: свака страна те супротности и сама је подељена. Спектакл који фалсификује стварност производ је саме те стварности. Обрнуто, стварни живот је материјално прожет контемплацијом спектакла и на крају га потпуно упија и почиње да се равна по њему. Објективна стварност присутна је у оба та аспекта. И једна и друга страна, установљене на тај начин, преображавају се у сопствену супротност: стварност се појављује у границама спектакла, а спектакл постаје стварност. То узајамно отуђење чини суштину и темељ читавог постојећег поретка.⁸¹

Дебор је свој критички осврт на појам који означава *друштвом спектакла* објавио 1967. године. Од тада, овај филозофски текст не губи на свом значају, већ потврђује актуелност сопствених садржаја и у најближој савремености. Бројни појмови и њихови међусобни односи, које Дебор у свом тексту успоставља, темељ су даљег тока критичког проматрања појава у друштву, култури и уметности. Ови појмови могу се препознати и у унапредовалим појавама масовних медија, а посебно, са појавом интернета и нове врсте појавности – учествовања у друштвеним мрежама. Ова појава, као нови корак у развоју модерног друштва, у својој сржи се ослања на Деборову тезу да је аутентични друштвени живот замењен сопственом репрезентацијом. На трагу ових размишљања, у својој књизи „Глобални екран“ Липовецки и Сероа скицирају

⁸¹ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003, 9.

портрет савремене индивидуе, истичући њене специфичне карактеристике настале под дејством *друштва спектакла*, а у ужем контексту, и *друштва екрана*.

Индивидуа је конентована више него икада: *l' homo consumans* постаје *homo connecticus*. Као да постоји некаква тескоба изазвана одсуством конекције, жеља да се испуни празнина изолације, која за собом повлачи жељу да се односи множе.

*

То открива пардокс који прати хипермодерни индивидуализам: што је више појединац признат као слободан, одвојен, независтан, то се он показује психолошки зависнијим од живота у вези, посвећен (*addict*) у повезивању са другима, френетичан потрошач свега што има везе са односима. Пакао више не представљају други, већ одсуство повезаности са њима.

*

А индивидуа је на неки начин валоризована бројем пријатеља којима се може похвалити, означитељем популарности која се понекад мери перформансама: Нарцис је себе почео да рачуна преко других.⁸²

Планетарни цивилизацијски процеси, индустријализација и технификација света, појава телематичности и интернета, компримују простор и чине време дефицитарним.

Фордовски тип радника, роб своје машине, уступио је место информатизованом кадру подређеном свом екрану и интензивном раду који намеће скраћивање рокова, реаговање у моменту, немогућност да се заузме дистанца: ново време којим верујемо да владамо и које у исто време намеће свој паклени ритам.⁸³

У преобимном мноштву, стичу се услови за растрзаност, за недоследност преношења елемената стварног идентитета у виртуелни идентитет. Човек, градећи свој виртуелни идентитет и сопствене виртуелне депое информација упућен је на то да, у

⁸² Žil Lipovecki, Žan Seroa. *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 16–17.

⁸³ Исто, 21.

име сопствене индивидуалности, пре свега, буде концентрисан на лични виртуелни врт. Иако иза ових напора стоји жеља за повезивањем и за грађењем сопственог паноптикума, човек, уместо стицања увида у свет ван њега, затвара се у свој властити, конструисани свет, и то на начине који су сасвим супротни поимању интроспекције, а и поимању потребе за комуникацијом.

Аутопортрет модерне индивидуе не конструише се више у изузетној интроспекцији. Он се афирмише као модус живота који је све више банализован, као компулзивно комуницирање, али и као рекламирање себе, где свако тражи да задобије нове *пријатеље*, да истакне свој профил, помоћу личних афинитета, фотографија, путовања... Одликава неку врсту естетике, саме по себи, која је каткад неко виртуелно донжуанство, а каткад неонарцизам у огледалу екрана.⁸⁴

*

Лик губи свој оформљен, постојан, заокружен карактер: почиње да лебди, постаје неодлучан, захваћен неизвесношћу саме своје појаве. Свет је пак неразговетан, тешко објашњив, сведен на садашњост без слојевитости, ухваћен у својој непосредности...⁸⁵

Овај суштински крах у могућности комуницирања човека са другим људским бићем потврђује, у извесној мери, потмули осећај бесмисла и самоће.

У ситуацији сусрета два конструисана идентитета, стварног и виртуелног, проблем сеже дубље – корисници виртуелних светова поседују, макар благу свест да се и они сами не могу сасвим лагодно „настанити“ у своја виртуелна „тела“, тј. идентитете, те да су заправо и та тела/идентитети неко други, према коме имају већ поменути однос – „тело“ остаје странац.

Десензуализација или бестелесност света је само мит: истина је та да лично задовољство постаје све сензитивније и полисензоријално, управо онда када све више зависи од електронских и информатичких мрежа. Ново доба благостања коинцидира са квалитативном и

⁸⁴ Žil Lipovecki, Žan Seroa. *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 18.

⁸⁵ Исто, 60.

емоционалном потребом за пејзажем, споменицима историје, хармоничним окружењем, за природом и културом: све осим исчезавања хедонистичких, естетских и сензуалистичких референци. Хиперпотрошачка епоха је парадоксална. Парадоксална пошто комбинује сензоријалност и хигијенизам, хедонизам и анксиозност, бестелесност и сензуализам, екран и тактилноста.

Иронија наше епохе. Што више наш свет постаје нематеријалан и виртуелан, то више присуствујемо успону културе која валоризује сензуализацију, еротизацију, хедонизацију постојања.⁸⁶

Дакле, ни „интерактивна“ забава коју човек практикује у слободно време није суштински интерактивна, иако се не може рећи да је сасвим пасивна, али доприноси пасивизацији човека. Хомоцентрични свет чини човека лењим и пасивним. Пасивна забава тешко може доприносити развоју дивергентног мишљења и маште, као и способности за елаборацију и критичко и логично мишљење, и у крајњој линији, може га осујетити у остваривњу једне од темељних људских потреба – потребе за комуникацијом.

Живот који се одвија по законима спектакуларизованих односа је живот у којем се прећутно пристаје да од смисла треба одустати, а на његовом месту треба крунисати дисперговану пажњу и забаву као врхунску тежњу. *Спектакл*, и кроз њега забава, производи глад за глађу: „само незадовољство постаје роба“.⁸⁷ Успостављени спектакуларизовани односи у друштву су толико снажни, да неучествовањем у њима, човек стиче утисак да подрива легитимитет сопственог постојања. Ипак, оваква занесеност забавом и одбацивање смисла, као и сви процеси *спектакла*, захтевају масу на коју ће деловати. Уметност, а кроз њу и сликарство и други традиционални медији, стоје у супротности са принципима *спектакла*, јер уместо дифузне (не)пажње и (не)делања масе, захтевају усредсређеност и појединачност.

Забава и усредсређеност стоје у супротности која се овако може формулисати: онај ко се пред уметничким делом усредсређује, удубљује се у њега; он нестаје у том делу, онако као што се то, по

⁸⁶ Žil Lipovecki, Žan Seroa. *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 293.

⁸⁷ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003, 21.

легенди, десило са кинеским сликаром који се нашао пред својом завршеном сликом. Расејана маса, напротив, уноси уметничко дело у себе. Најочитији пример су грађевине. Архитектура је одвајкада представљала прототип уметничког дела чије се примање збива у расејаности и од стране колектива.⁸⁸

Репрезентација и симулација

У даљем разматрању односа субјекта и *екрана*, а посредно, и субјекта и простора, Лев Манович бави се и односом појмова *репрезентације* и *симулације*. У овом разматрању, посебно се осврће на традицију сликарства. Он истиче да су фреске, мозаици и остали примери зидног сликарства нераскидиво везани за архитектонско здање у којем се налазе, односно, у питању су уметничка дела чије физичко тело није преносиво. Насупрот томе, модерна слика, која се појављује већ у време ренесансе, је портативна. Стапање сликарских дела са амбијентом, на основу којег оно није било преносиво, подразумевало је да посматрач не може бити непокретан, док је портативна ренесансна слика подразумевала такву непокретност. У том смислу, Манович примећује да је цена покретљивости слике управо *утамничење субјекта*. На основу ових односа, Манович дефинише и однос *репрезентације* и *симулације*. У директној спреси са амбијентом, уметник који ствара дело које није портативног типа; има прилику да успостави везу, односно континуитет сликовног (виртуелног) и физичког простора. Портативна слика, која може бити постављена у било који простор, не може да рачуна на тај континуитет. Ту се открива разлика у субјекту који посматра: у првом случају, који Манович назива *традицијом симулације*, он борави у једном, кохерентном простору, у којем се виртуелни простор наставља на физички. У другом случају, у контексту *репрезентације*, субјекат добија двоструки идентитет, јер борави у два некохерентна простора – са једне стране у физичком, а симултано ужива у садржају простора *репрезентације*.

Прилагођавајући се овом новом стању, слика представља виртуелни простор који је јасно одвојен од физичког простора у којем су лоцирани

⁸⁸ Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 121.

слика и посматрач. У исто време, она кроз модел перспективе или друге технике утамничава посматрача који заједно са сликом чини један систем.

*

Овај расцеп субјекта размењује се са новом поктертљивошћу слике као и са новоствореном могућношћу презентације било каквог произвољног простора, пре свега симулација физичког простора у којем је слика постављена.⁸⁹

Од дела до сировине – од кино-ока до кино-четке

Постављајући *класичан екран* као полазну тачку „генеалогije“ појма екрана, Манович доводи у везу и питање опстанка, а и имплементирање поступака који су били градивни елемент *класичног екрана са динамичним*, посредно истичући искуство у раду у традиционалним медијима као саставни елемент развоја нових медија.

Авангарда нових медија бави се новим начинима приступања и манипулисања информацијама. Њене технике су хипермедији, базе података, претраживачи, упоређивање података, обрада слика, визуелизација, симулација.

Постмодернистичка култура не понавља, не прекраја нити коментарише или рефлектује старе авангардне технике на исти начин, она их исто тако и унапређује, „интезивира“ и слаже једну преко друге.⁹⁰

Метамедијска логика води у нов феномен, који је посебно очигледан на примеру филма, који од „индексне уметности“ постаје изванредан огранак сликарства – сликарство у времену. У првим примерима филмског медија, схваћеног као уметност покрета, која успева да створи убедљиву илузију динамичке реалности, заправо је у великој мери била присутна сликарска интервенција по принципу обраде „кадар по кадар“, што се може сумирати речима да је филм практично рођен из анимације, материјал је толико био дорађиван да је изгубио документарни карактер, а

⁸⁹ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 31.

⁹⁰ Исто, 73–74.

артифицијелна димензија аниматорских поступака била је видљива и није се могла игнорисати.

Рођен из анимације, филм је гурнуо анимацију на своје рубове, да би на крају постао посебан пример анимације.⁹¹

Ручно осликани филмски кадрови које је омогућио компјутер, представљају најдраматичнији пример новог статуса филма.⁹²

Оно што је било додаток филму, постало је његова норма, оно што је било на његовим рубовима доспело је у центар.⁹³

*

Посматрана у овом контексту, мануелна конструкција слика у дигиталном филму представља повратак на преткинематографске праксе деветнаестог века, када су слике покретане и сликане руком. Почетком двадесетог века, филм је ове технике пренео на анимацију и себе дефинисао као медиј регистравања. Како филм улази у дигитално доба, ове технике постају уобичајене у процесу прављења филма. Због тога више није могуће јасно разликовати филм од анимације. Он више није индексна медијска технологија, већ заправо поджанр сликарства.⁹⁴

Тако смо, по Мановичевим речима, „од кино-ока дошли до кино-четке“.⁹⁵ Може се претпоставити да се овакав развој или, условно речено, овакво повратно путовање ка старијем медијуму, ради његовог имплементирања у новији медијум, може очекивати и у другим примерима, посебно у области виртуелне уметности. Може се претпоставити да ће поступци настали у традицији сликарства наћи своје нове примене у новим медијима, по аналогији са примером филма. Данас смо сведоци готово

⁹¹ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 91.

⁹² Исто, 93.

⁹³ Исто, 97–98.

⁹⁴ Исто, 84.

⁹⁵ Термин *кино-око* сковао је Цига Вертов да би описао способност кинематографског апарата да „региструје и организује индивидуалне карактеристике животних феномена у целину, у суштину, у закључак“. Више о томе у: Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 97–98 и 101.

обавезне дигиталне постпродукције фоторафија. Оно што је некада било готово дело, сада је полазна сировина на путу до готовог дела.⁹⁶

Дигнитет учествовања у савремености – цртеж, сликарско дело и графички отисак у доба екрана и етра

Уоквиравањем теоријско-методолошких фундамената овог рада, у обзир су обухваћена разматрања различитих схватања статуса уметности, те тако и схватања статуса појединих уметничких медија изражавања – сликарског дела, цртежа и отиска. У том смислу, а на основу интерпретације критичких теорија друштва, рад се ослања и на анализу односа између уметности и друштва, прецизније на очекивања стављена спрам уметности, те и њених извесних (већ поменутих) медија, на нивоу њихових могућности, а онда и питње *сумње* у њихов легитимитет да „достојно“ учествују у процесима и токовима савременог света. Следствено томе, сликарско дело, као медиј, пролазило је кроз различите трансформације у односу на смењивање доминантних уметничких, али и филозофских усмерења, и тиме претрпео значајне потресе сопственог статуса. Сликарство је, у неким случајевима, коришћено као лакмус пример замирања једног медија, а у ширем смислу, и саме уметности. У односу на њега, цртеж је препознат као ликовна дисциплина и медиј који је заузимао престижан положај међу свим формама ликовног изражавања. Значај цртежа потврђивао се на основу тога што се цртежу увек признавало да стоји у основи свих визуелних уметности, али и у основи других форми стваралачког мишљења. Његов статус, у домену уметничког изражавања, растао је од периода када престаје да бива искључиво концептуална основа или прелиминарна скица, односно, од доба када се препознаје самосталност цртежа као аутономног ликовног дела. Могућност умножавања плошних ликовних дела, која се установљава и развија у домену графичке уметности, трасира пут ка развоју механичке репродукције уметничких дела. Могућности репродуцибилности, коју на посебан начин нуде нови медији (фотографија, видео запис), утицаће, у повратној спреси, на поимање традиционалног графичког отиска, али и других традиционалних медија, попут сликарског дела и цртежа.

⁹⁶ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 92.

У досадашњем излагњу, разматрани су и појмови који су представљали неке од најбитнијих агенаса промена схватања ових традиционалних медија – у првом реду: етра, механичке репродуцибилности и екрана. Појава *етра* и *екрана*, у критичкој мисли, отворила је епоху посебне наклоњености према новим медијима, те се контекст кризе статуса традиционалних медија радикално продубљује. Посебно значајна одредница овог контекста сумирана је у појму *ауре уметничког дела* који је присно везан за јединственост уметничког дела, али и за присуство чулне дистанце између реципијента и дела. Посебна пажња посвећена је разматрању репродуцибилности традиционалних медија, посебно када се репродукција обзнањује у формату који је примерен дисеминацији у масовним медијима (фотографска репродукција, видео, телевизијски документарцац). Дефинишући појам *ауре*, Валтер Бенјамин даје већи друштвени значај репродукцији у односу на оригинал, јер дело чини доступним, „блиским“ крајњем реципијенту, али се указује и на то да је овај изричит прохтев да се постигне стална тренутна доступност свих садржаја, у складу са временом и простором којим располаже појединац, једна од темељних одлика које Дебор означава као *друштво спектакла*. У раду је разматран и појам *екрана*, који представља надређени појам *класичном* и *динамичном екрану*, чиме се на нов начин поставља и чита однос између традиционалних и нових медија, али и њиховог утицаја на лик савремене индивидуе. Значајно је било размотрити и могућности субверзивног деловања медија попут сликарског дела, цртежа и отиска спрам спектакуларизованих друштвених односа, као и њихов трансмедијски живот, у којем цртачки, сликарски и графички поступци учествују као неопходна јединица у грађењу садржаја нових медија (од *кино-ока* до *кино-четке*, као једног од примера овог односа).

У наредним поглављима, фокус се помера ка разматрању односа идејно-поетског и теоријско-методолошких полазишта на основу којих је обликован уметнички пројекат *Skepsis*. У овом разматрању, традиционални медији који су употребљени у извођењу пројекта (и који су уграђени у препознатљивост мог ликовног израза), биће суочени са новим појмовима, који стоје у дихотомијском или градационом односу, а према мом раду су се, такође, прелили из области теорије уметности и медија: *виртуелно* и *стварно*, *репрезентација* и *симулација*, *слика* и *амбијент*, *појединство* и *мноштво*, *конформизам*, *оргијастичка искуства* и *стваралаштво*. Сви ови појмови биће, у присном преплету, прожети темама које потичу из личног поезиса аутора, који се, у овом пројекту, сублимирају у утиску да је *сумња*, као израз потребе за критичком

позицијом, доминантно осећање, које потпуно и далекосежно, ентропијски колонизује ткиво свакодневнице, а обухватније од тога, и ткива контекста савремености.

Уметнички пројекат *Скенса*

Радови представљени у мојим досадашњим излагачким подухватима изведени су синтезом различитих техничко-технолошких могућности. Своју ликовну проблематику негујем истражујући ефекте различитих сликарских и несликарских материјала, наглашавајући раскошну фактуру као и огледалски квалитет који поседује алуминијска плоча као подлога и градивни материјал. На алуминијумским лимовима великих формата комбиновани су графички, сликарски и цртачки поступци.

У опусу који је претходио целини *Skepsis* (те је тиме представљао његов директни идејни и концептуални корен), циклуси радова компоновани су у структурисане целине са елементима серијски унифицираних димензија. Поставкама доминирају полиптиси који граде континуиран низ или фриз, или се слажу у мозаичку мрежу, поплочавајући раван зида, без пауза и празнина, сродно теселацији. Овакве целине потпуно освајају простор (у питању су циклуси *Круг*, представљен у галерији УЛУС-а, *Круг/Circle/Le cercle* представљен у Културном центру Србије у Паризу 2015. године, *Стратум*, приказан у галерији Графички колектив 2016). Осим оваквих целина, неопходно је размотирити и идејно-садржајно-техничке одлике изложбене поставке (*Суб)екумена* (приказане у галерији Студентског културног центра у Београду, 2015. године), која је уметничком пројекту *Skepsis* сродна по визуелној концепцији по којој се оба подухвата сврставају у домен амбијенталних поставки. Намера да се простор освоји делом које својом концепцијом стоји између монументалне слике, гигантског колажа и артикулисаног амбијента, употпуњује се са намером да се сви досадашњи циклуси поставе у однос међусобног надовезивања, кроз проблематизацију идејне и поетичке потке која се доследно развијала и испољавала у смеру неговања аутентичног ликовног рукописа. Сходно томе, неопходно је приказати идејне садржаје и визуелне концепције које су претходиле овом уметничком пројекту и представљају органске фундаменте овог циклуса, а о чему ће више бити речено у наредним поглављима.

Круг као „мапа без територије“ – Симулација и симулакрум као део сликарског дела

При сусрету са Бодријаровом (Jean Baudrillard) теоријском поставком, увидела сам да се феномени *симулације* и *симулакрума* могу разматрати као градивни елементи мојих ликовних дела. Илустроваћу ово запажање примењујући теорију *симулације* и *симулакрума* на примерима појмова и садржаја које пласирам кроз сопствену ликовну поетику, а затим и у смислу проматрања техничких и технолошких поступака које примењујем у раду.

Изложбена целина *Круг* представља пример оваквог излагачког подухвата.⁹⁷ Примарно је инспирисана идејом круга, који је, као симбол и облик, великим делом ментални конструкт. Он је као „мапа без територије“,⁹⁸ јер у свом идеалном облику постоји само у интелекту. Као нематеријални симбол постоји у језику, али се његова суштина не налази у речима које га описују. Практично, ни један сликовни приказ круга не може заиста приказати идеалност и суштину круга, јер је сваки круг изведен неким материјалним средством несавршен. Дакле, свака слика круга, а и било које аксиомом одређене геометријске слике, је *симулакрум*, копија без оригинала.

Бодријар објашњава комплексан појам *симулакрума* на примеру Борхесове приче у којој цар жели да направи идеалну карту сопственог царства, која на крају прекрива читаву империју и под којом царство нестаје, замењено апстрактним дупликатом. Стварно царство надвладано је симулираним, привидним царством, имитацијом која се потпуно одметнула од било каквог референцијала, дакле, *симулакрумом*.

Актуелни феномени, пре свега кроз различите медије, укидају реалност и у њој многе категорије: стварност, истину, друштвеност и смисао. Доводи се у питање принцип истине по којем ће се појаве сматрати веродостојним или не. Какав би могао да буде однос уметности као једне од категорија стварности? Примењивањем Бодријарове теорије, може се приметити извесна сличност дејства уметности и примера Дизниленда који Бодријар у својој књизи обрађује:

Дизниленд својим постојањем, заправо, прикрива чињеницу да је „стварна“ земља, „стварна“ Америка, у ствари, Дизниленд (помало као што затвори својим постојањем прикривају да је, заправо, целокупно

⁹⁷ Видети ликовне прилоге на странама 87–88.

⁹⁸ Овај оксиморон изведен је на основу Борхесове приче, на коју се ослања Бодријар у уводним излагањима своје књиге „Симулакруми и симулација“.

друштво у својој баналној свеprisутности затворско). Дизниленд је постављен као имагинаран, како би подржао веровање да је све остало стварно, мада Лос Анђелес и Америка, који га окружују, више нису стварни, него спадају у врсту надстварног и симулације. Не ради се више о некој лажној представи стварности (идеологији), ради се о прикривању да стварно више није стварно, дакле, о спасавању принципа стварности.⁹⁹

Уметност се, дакле, може посматрати као специфичан *симулакрум*, али, ако се узме у обзир могућност да делује субверзивно у односу на *друштво спектакла*,¹⁰⁰ уметност, кроз садржаје и форме које доноси увек сопственом имагинарношћу, сопственим *симулакрумима*, може указивати на постојање *симулакрума* ван ње и управо подривати, а не спашавати, принципе (спектакуларизоване) стварности.

Бодријарове идеје о свету у којем су масовни медији, индустрија забаве, компјутеризација и виртуелна реалност преузеле моћ и створиле модел реалног без порекла и реалности – *хиперреално* и *симулакрум* као копију без оригинала, могу се, чак и преузимањем модела *хиперреалности* и *симулакрума*, раскринкати, у мањој или већој мери, мање или више очигледно, управо кроз уметност.

Овај принцип открива се у третману свих појмова обухваћених промишљањем приликом конципирања изложбене поставке *Круг*, а коју касније, ослањајући се на њу, идејно и концепцијски, продубљује изложбена целина *Стратум*. Називи слика које припадају овим циклусима указују на облике и односе у којима се крије принцип круга: *Сусрети*, *Чвор*, *Спавачи*, *Аутомахија*, *Аутоскопија*, *Сеобе...* Унутрашње језгро свих појмова носи у себи логику круга, а како је круг сопствени *симулакрум*, тако је и сваки појам изведен управо онако како је могуће извести појам круга – несавршен, представља личну интерпретацију аутора, а не идеалну, универзалну идеју о појави о којој је реч. Ипак, овакви *симулакруми* нису ту ради обмане, већ да подигну лествицу вере у висине домета људског духа, тражећи реакцију засновану управо на већ поменутом нарцизму у ком посматрач-субјект у свакој репрезентацији види свет који прихвата као свој и себе као адекватног становника тог света, тражи осећај међусобног припадања. Овај однос адекватације између слике и посматрача, а не сличност између

⁹⁹ Žan Bодријар, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991, 16.

¹⁰⁰ Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003.

онога што је реално и онога што је приказано, је оно што посматрача интригантено привлачи уживљавању у репрезентованом.

Појам круга и његова визуелна препознатљивост су у овом циклусу радова били репрезентовани на нивоу композиције појединачних дела, као и у њиховом идејном садржају. Изложбена целина се бавила појмом круга, који човек открива као принцип или користи као симбол – од форме сунчевог диска коју уочава у природи, преко кружног смењивања безразложног оптимизма и мрачне летаргије, до кружне динамике памћења. Круг тако може бити нула, а нула – чиста потенцијалност, бескрајни низ решења, или *tabula rasa*. Тако круг, односно нула, може бити све и ништа, ништавило и свесдржајност, зјапећа рупа и некакав фиктивни, последњи скуп у низу надређених скупова, амбис и густа материја, јединственост, целост, обиље, али и празнина. Кружно кретање може се транспоновати у симбол трајања, сталног обнављања, вечности. Круг је тада пројекција узлазне спирале. Наличје оваквог расчитавања круга јесте кретање без напретка, безглаво бауљање, без циља, без смисла, немогућност разрешења трајно саплетене мисли, безизлазно коло понављања у ефемерном постојању, обамрлост у збуњености. Круг је тада пројекција силазне спирале – клопка, рупа, омча.

Укратко, круг је и као облик и као принцип, погодан да се кроз ликовне алузије на овај појам обраде питања која се тичу проблема динамике човековог унутрашњег живота, проблема идентитета и његове непостојаности, као и непоузданости каледиоскопски измешаних фрагмената памћења. Преиспитивање сећања, уситњавање њихових фрагмената, враћање на ранију тачку у памћењу и повратак садашњем тренутку смењују се по обрасцу круга. Ни сами фрагменти нису постојани, хабају се, деформишу, улепшавају или первертирају, а уз то, изнова се, каледиоскопски, склапају у нове целине. Који, од многих, тако насталих идентитета, заправо припада човеку као субјекту посматрања или као стваралачки настројеном субјекту? Колико различитих идентитета или денотација може бити приписано било ком посматраном призору или делу? Колико тумачења нам нуди један *симулакрум* може се делимично размотрити посматрањем примера фотографског предлошка и начина његове употребе.

У свету у ком је доступна несагледива количина фотографских записа, губи се документарна улога фотографије. „Банке слика“¹⁰¹ нуде нову могућност – садржај који треба илустровати више не мора бити извор референци, на основу њега се не може

¹⁰¹ Банке слика, енг. *Stock photo bank* су базе генеричких фотографија и илустрација, које су креиране без референце на одређени повод или пројекат. Могу се лиценцирати, обично уз накнаду, појединцима или организацијама за употребу у маркетиншким материјалима, веб локацијама, паковању, корицама књига и сл.

поуздано судити о пореклу фотографске белешке. Оригинални приказ постаје ирелевантан, припада свету чињеница које нестају, које бивају замењене.

За дело „Аутомахија“¹⁰² коришћен је фотографски предлошак који је коришћен за многе разнородне текстове, а који је управо потекао из једне од актуелних „банки слика“. Текстови су обрађивали теме које су се тицале проблема културе тела, спорта, здравља, спортског аматеризма, међуљудских односа, породичних односа, теорија рода, психолошких тегоба или психичког здравља, животног елана, либида, проблема идентитета, проблема насиља, итд. Невероватан распон тема директно је пропорционалан не тако очигледној неутралности овог приказа – близнакиње, крупног стаса, практикују неку врсту борилачке вештине. Већ поменута, а можда и на силу приписана „неутралност“ овог приказа, тј. многострукост тумачења чини ову слику квази-заједничким именујем тема и појмова којима је била придружена. Призор без референце у садржају текста кошта тек неколико долара, спрема скупог документарног фотографисања. Стварни контекст у ком је фотографија снимљена постао је ирелевантан, нестао је тако што никада није био забележен. Ова фотографија је започела свој трансконтекстуални живот под једноставним денотативним називом *two_white_females_128102*. Изворна *URL*¹⁰³ адреса ове слике је нестала, вероватно по инерцији застаревања садржаја у банкама слика, као и многе *URL* адресе чланака којима је као илустрација била придружена.

Овом приказу, који као фотографско дело има своје материјално тело (уписано макар на неком носиоцу дигиталних информација којим је референтно у физичком свету), настало транспоновањем описаног фотографског предлошка, придружено је још једно, ново име – „Аутомахија“. Логика појма круга у идејном смислу открива се у преплету руку двеју готово истоветних женских фигура, а транспонована је у симбол ауторефлексије и аутоскопије. Круг је и загрљај, пријатност близине, али је и клинч, заустављен покрет, немогућност и напада и одбране, тренутак равноправности између будућег победника и пораженог. Фотографски предлошак је, у овом случају, као и у мојој ликовној пракси уопште, у великој мери транспонован, односно, применом специфичног ликовног рукописа, предлошак се, у том смислу, на нов начин, одмеће од свог оригиналног референцијала.

Људско тело и транспозиције његових облика представљају ликовну тему коју често заступам. Ови фигуративи се у сукцесији смењују на површинама монументалних

¹⁰² Видети ликовни прилог на страни 88.

¹⁰³ Скраћено од *Uniform Resource Locator*.

полиптиха, или се ћелијски умножавају градећи велике амбијенталне целине, ослањајући се на цртеж, не само као скици или предлошку, већ као доминантном фундаменту на основу којег градим властите визуелне опсервације, на основу сублимираног утиска и уверења да цртеж, па и слика и отисак као видови изражавања, не губе своју виталност ни у свету и времену екрана и етра. Људско тело је, дакле, чест метафорички центар мојих дела, то је мотив кроз који се поставља питање у ком односу стоје човекова појединачност и расплнутост у мноштву, о чему ће, као елементу идејне поетике, бити више речи у каснијем тексту.

Фигуративни елементи у мојим делима углавном немају документарни или портретски карактер, они представљају лични иконографски лексикон за унутрашњи живот који интуитивно препознајемо. Одабир ахроматских решења у сликаним, цртаним и штампаним партијама, такође говори о жељи да се дела (иако усмерена ка фигуративном изразу) приближе јасноћи и графизму знака. Поменути поступак обезличавања портрета, тј. узимања фрагмената лица са различитих предложака и њихово комбиновање зарад стварања новог портрета (који није заснован на референтном призору), а при чему поседује ликовну убедљивост на основу склада приказане физиономије и ситне мимике, управо јесте процес који прати логику стварања *хиперреалног призора*. У том смислу, визуелна белешка било ког елемента овакве фигуралне иконографије је изазов откривања универзално *убедљивог* језика, који нам, по својој природи и природи могућности комуникације, упорно измиче. Бављење фигуративним садржајима сведочи о жељи да се мислима, осећањима и сећањима, кроз људски лик, дају непролазни облици, створени уживљавањем у сваки детаљ, са тежњом да фигуративни елемент постане читљив знак препознавања и споразумевања. *Симулакрум*, односно *хиперреалност приказа*, је ту да пригуши значај појединачног и партикуларног, не би ли овакав ликовни *знак* послужио као поље свеприсутне и универзалне осећајности, осећања као чистог деривата људског стања.

Као стваралац склон истраживању, у својој досадашњој уметничкој пракси тежила сам комбиновању искустава из три различите ликовне дисциплине – цртања, сликарства и графике. Дела су изведена на алуминијској подлози, бојама на уљаној бази, примењивањем класичних сликарских поступака и њиховим комбиновањем са експресивним цртежом, сликаним партијама и отисцима са клишеа изведеним за поступак високе штампе. Подлога је такође обрађивана поступцима гравирања, искуцавања и цизелирања, ради постизања богате структуре. Присуство ових квалитета

материјала значајно је, као што је већ поменуто, и у чисто ликовном, али и на идејном плану.

Идејно полазиште на основу ког одлучујем да своја дела изводим на металној подлози потекла је од интензивног бављења графичким техникама дубоке штампе; једна од полазних идеја је била да се назубљена, изгравирана плоча са утрљаном бојом, спремној за процес штампања, претвори у самостални објекат, тј. у самостално дело, односно, да се отргне из контекста употребе као графичког клишеа, чији је главни производ мултиоригинал. Касније, изучавајући област технологије материјала, сусрела сам се са интересантним технолошким поступком који се примењивао у барокном иконопису¹⁰⁴, а у питању је била метода сликања икона на бакарним плочама. Након упознавања са поступком, експериментисала сам са примењивањем различитих сликарских подлога и боја на алуминијумским плочама. Уз то, са неумањеним ентузијазмом за бављење графичком уметношћу, у процес сам укључила и отискивање линорезних плоча, на основу чега се отворила могућност увођења репетиције и варијације, као два битна вида ликовне игре које сам примерила сопственом афинитету у ликовном изражавању. Осим визуелне атрактивности и техничко-технолошких изазова које дозвољава и намеће, алуминијум, као материјал, (до)носи и више могућих читања у идејном смислу. Могуће је уочити аналогију са златним површинама икона. Злато је као материјал непропадљиво и непроменљиво; у симболичком смислу оно долази на место простора у ком је време прешло у вечност, на место оностраног света вечне, непроменљиве истине. Слично је и са алуминијумом, он је изванредни производ савременог доба, трајан, инертан и у широкој примени у свакодневици. Његов хладни сјај долази на место апстрахованог простора у којем обитавају ликовне форме у мојим делима. У овом аспекту сопственог рада, уочила сам својеврсни *симулакрум*, на основу сличности са примером који наводи Бодријар.

Изван медицине и армије, превасходних подручја симулације, та ствар упућује на религију и на симулакрум божанства: „Забранио сам да у храму буде неки кип, јер се божанство које надахњује природу не може представити“.

¹⁰⁴ Више у: N. Brkić, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1968.

То је међутим могуће. Али шта божанство постаје када се пропагира у иконама, када се умножи у киповима – идолима? Остаје ли онда врхунска инстанца која се напросто оваплоћује у сликама у неку видљиву теологију?

Или се извитоперава у киповима, који сами шире своју раскош и фасцинацију, при чему видљива машинерија икона замењује чисту и разумљиву идеју бога? Управо су се тога бојали иконокласти чија вековна препирка међу нама и даље траје. Баш зато што су предосећали ту премоћ идола. Ту способност да избришу бога из људске свести и ту истину која се у њима може назрети, разорну, уништавајућу, да бог никада није постојао, да је одувек постојао његов симулакрум, односно да је сам бог био само сопствени привид – они су били подстакнути да бесно уништавају слике.

Да су могли поверовати да оне само прикривају или маскирају платонску идеју о богу, не би било разлога да се уништавају. Може се живети од идеје једне измењене истине. Али њихов је метафизички очај проистигао из идеје да слике нису ништа прикривале и да оне, заправо, и нису биле слике, онакве у какве их претвара и мења изворни модел, него су управо савршени идоли, који ће заувек зрачити својом сопственом фасцинацијом. Треба, међутим, по сваку цену спречити ту смрт божанског референцијала.¹⁰⁵

Хладни сјај алуминијума који долази на место „простора“ у мојим делима може се посматрати као *симулакрум* тог простора. Као што представа Бога на иконама не може бити гарант божанског референцијала, већ се, на основу ње, управо може извести закључак да је идеја бога *симулакрум*, тако и поменути простор не може остати изван сумње да је у питању заправо фантазам без референце на реалност. Поменути третман простора и транспоновани фигуративи су *симулакруми* – *фикција*, конструкт који стоји на месту реалности. Посматрајући овај аспект мојих ликовних целина, може се приметити да, опкољавањем субјекта елементима поставке, сачињених од полиптиха великих димензија, алуминијумска подлога стоји као елемент који ће се учинити

¹⁰⁵ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991, 8–9.

продужетком простора, чиме се дело, према Мановичевом тумачењу појмова, уводи у традицију *симулације*.

Настављајући сопствена ликовна и идејна истраживања, упознајем се са појмовима и појавама које значајно утичу на њихов правац. У првом реду, поред већ поменутих концепција, посебно се ослањам на утиске и разматрања која су подстакнута појмовним оквирима који дефинишу однос старих и нових медија, а пре свега, изазове који су постављени пред традиционалне медије у контексту савремености. Ослањајући се на однос према појму *екрана*, у којем га Манович дефинише као појаву која се, у визуелној културу модерног доба, од сликарства до филма, истиче као значајан феномен: „постојање другог виртуелног простора, другог тродимензионалног света затвореног оквиром и смештеног у нормалан простор. Оквир одваја два потпуно различита простора који некако коегзистирају“.¹⁰⁶ Овде је неопходно подсетити се и да су ти простори међусобно некохерентни, те да из тих разлога, удваја субјектов идентитет, а и да посредовањем *екрана*, долази и до *утамничаванња субјекта*. Ове појаве производе значајну разлику у схватању традиције *симулације* и *репрезентације*. Дело, које припада *традицији симулације*, се наставља на физички простор у којем субјект борави и подразумева мобилност субјекта (самим тим и јединствен идентитет и већи степен слободе); док дело настало у *традицији репрезентације* захтева фиксирање субјекта, односно, већ поменуто *утамничаванње* и *удвајање* идентитета (због боравка у два некохерента простора – оном физичком, и оном који је представљен делом – истовремено).

Ослањајући се на *традицију симулације* (онако како је дефинише Манович), примећујем односе у којима се овај појам може довести у везу са једном понуђеном хипотезом настанка сликарског медија (која се ослања на ентоптички феномен), а следствено томе, и примећујем могућност поређења начина настанка првих (сликама колонизованих) амбијената са каснијим развојем нових медија (чије су главне одлике *опсена* и *урањање*).¹⁰⁷

Заједнички именитељ првобитних (праисторијских) и најскоријих (виртуелних) амбијената, јесте да се, у складу са доступним средствима, пројектује и фиксира свеобухватна визија, која припада и коју обликује аутор ликовног амбијента. Имајући у виду да је изложбена поставка *Skepsis* конципирана тако да је њен однос са простором

¹⁰⁶ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 12.

¹⁰⁷ Ове појмове, у својој књизи „Виртуелна уметност“ дефинише Оливер Грау (Oliver Grau). Више о томе у: Oliver Grau, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008.

њена иманентна одлика, као и да је упориште за њено обликовање утемељено у угледању на дугу традицију симбиозе дела зидног сликарства и простора, неопходно је размотрити историјски однос сликарског дела и амбијента.

Слика и амбијент – од ентоптичког феномена до „најличнијих“ слика

Ниједна уметност не може да репродукује стварност у целини, и увек треба да будемо свесни да не постоји објективно преузимање стварности – то показује Платонова метафора пећине. Разликују се само тумачења. То је једна од главних тема филозофског модерног доба: дела Декарта, Лајбница и Канта такође могу да се посматрају као чудесни покушаји размишљања о одбрани тачке гледања, посредовања у опажању па према томе и спознајног процеса, што се у крајњем исходу не може превладати. Даље, вештачко и природно такође су мисаони коцепти. Они не означавају предмете већ погледе, тачке гледања и односе. Уметност не само да копира стварност већ је преображај стварности средишња тема и суштина уметности: стварања стварности, појединачне стварности, колективне стварности. Занимљиво је да су скорашњи резултати истраживања у области неуробиологије да је оно што ми називамо стварношћу у ствари само тврдња о ономе што смо у стању да опазимо. Свако опажање зависи од наших личних физичких или менталних ограничења и наших теоријских научних претпоставки. Тек у том оквиру кадри смо да уочавамо оно што нам наш спознајни систем, који зависи од тих ограничења, допушта да приметимо.¹⁰⁸

Први амбијент који треба поменути у дугој историји *опсене* и *урањања* није Платонова, већ праисторијска пећина. Дејвид Луис-Вилијамс (David Lewis-Williams),¹⁰⁹ наглашава јако битно питање – како се уопште десио еволутивни скок из света у којем концепт насликане зидне слике не постоји у свет у којем је она присутна и честа?

¹⁰⁸ Oliver Grau, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 30.

¹⁰⁹ Дејвид Луис-Вилијамс, археолог, социјални антрополог, видети интервју у другој епизоди емисије „How Art Made The World“ (BBC, 2005).

Упадљиво је да је запањујући реализам пећинског сликарства у представама животињског света био је преклопљен са необјашњивим шемама геометријских облика. Ове геометријске слике било посебно тешко објаснити, пре свега, у светлу питања које је већ постављено – како је уопште установљен концепт слике, први пут у историји човекових достигнућа, и како је наш давнашњи предак, који се никада није сусрео са представама геометријских слика, дошао на идеју да ове апстрактне моделе представи у виду сликовних записа? Један од могућих одговора је, да је у стању сродном трансу, у околностима у којима је, због таме у пећини, доживео сензорну депривацију услед које се догодио ентоптички феномен. При специфичним условима (најчешће је то прејака или преслаба осветљеност) ентоптички феномен се испољава у виду извесних облика који настају у самом оку, специфичном стимулацијом ретине, при чему су облици који настају апстрактног, врло често геометризованог карактера. Уз додатну стимулацију коју су могли произвести глад и умор, давнашњи уметник је у стању које је слично халуцинаторном, на зидовима пећине практично видео, као појектоване, визије призора који су њему били познати из света који га је окруживао, необично преклопљене са пољима геометријских слика.

Ентоптички феномен је појава који сваки човек, због финих разлика у грађи ока доживљава различито, али је укупна грађа ока и ретине довољно слична код свих људи тако да сви људи имају физиолошку основу да искусе врло слична искуства при испољавању овог феномена; односно, може се претпоставити да је сваком човеку познато о каквим визуелним сензацијама је овде реч. У питању су слике или представе које се перципирају искључиво појединачно, јер настају на ретини посматрача. Обећања које нам данас технологије савремености дају, између осталог, односе се и на могућности ласерског пројектовања слике директно на ретину, што би те слике учинило *ултимативно личним* сликама, доступним само једном „посматрачу“,¹¹⁰ слично појавама у ентоптичком феномену, али са другачијим узроком и последицама на уживаоца пројекције, у односу на онога ко доживљава природни феномен.

Практично, то је значило да прадавни уметник није сликао сећања на призоре које је видео или познавао; он се бавио фиксирањем, репродуковањем сопствених визија, које је видео готово као пројектовне, на равној површини зида, преведећи их тако у дводимензионалне записе. То бисмо могли протумачити као стварање прве репродукције, без оригиналног референцијала. Читава даља традиција визуелне

¹¹⁰ Oliver Grau, *Virtualna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 256.

културе би, ако би ова хипотеза била тачна, почивала на том оригиналном, изворном симулакруму.

Од тог вишемиленијски далеког тренутка наша култура је настала и опстала као култура сликовних представа. Визуелна представа било чега, у било ком медију – слика (у најширем смислу речи), у својим врло очигледним и готово невидљивим облицима доминира нашим животима. Визија је бестелесна, неопипљива и грађена од финог не-материјала. Једном када је овај не-материјал преведен у материју и материјал (нпр. зидне слике), и сама визија је добила материјално тело, свој први медијум, а од тада, она чини своје кружно путовање повратка у тај „фини не-материјал“, или макар у привид те бестелесности који јој можда могу дати нови медији. Фиксирањем визије, деловањем на не-материјал материјалом, превођењем визије у физички свет, почела је повратна спрега деловања визије – *сада-већ-слике* – на свет. Вредно је поменути да Оливер Грау ову потребу за потпуним савладавањем и колонизовањем простора сликовним садржајима назива антрополошком константом.

Готово без изузетка, сви сликовни медијуми почињу с окружењем од 360°, чиме се постиже максимално дејство. Пре или касније, простори опсене се препознају; некад за неколико секунди, понекад одмах, понекад много касније. То увек зависи од мере у којој посматрач познаје дати медијум. Да ли ће простори опсене које стварају и преносе медијуми коначно бити прихваћени као стварни у овом контексту, мање је важно од чињенице да слике и садржај који они преносе имају тако дуготрајно дејство. Ако посматрамо историју опсене, од Виле мистерија до опсене као што је Осмоза, или генетичка или телематска уметност, онда се огромни трошкови и напор уложени у та дела могу објаснити дејством, сугестијом, коју је требало да изазову код посматрача и поруком коју тако преносе. По својој усредсређености та стална трансмедијска функција херметички затвореног простора опсене као да је антрополошка константа.¹¹¹

У првим подухватима пећинског илузионизма видимо зачетке многих традиционалних медија – отиска насталог прскањем боје око шаке која је положена на

¹¹¹ Oliver Grau, *Virtualna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 332.

зид, појава цртежа у мапирању геометријских шара и у цртежу као у основи натуралистички насликаних представа појавног света. Интересантно је да је, у сваком виду примарног стваралаштва, човек постављен као референтна тачка; од њега се зракови визије опаженог и измаштаног света пласирају према доступном носиоцу (првобитно зиду, па платну, у ширем смислу екрану и амбијенту, чак и мрежњачи као обећаном, будућем носиоцу). Позиција човека је готово увек тачка гледишта, али и тачка из које се „израчује“ слика. Човек, односно субјект, је и тачка посматрања, али и тачка из које се свет ликовних садржаја пројектује, он је његов неопходни извор, али и његова крајња инстанца, његов реципијент, *homo creator* и/или *homo ludens* и *homo spectator*. Једном установљена, култура сликовног представљања је кроз дуги ток свог развоја, довела до ситуација које се у традицији теорије уметности и медија називају *друштвом спектакла*,¹¹² затим *друштвом симулације и симулакрума*,¹¹³ а онда и *друштвом екрана*.¹¹⁴

Виртуелно и стварно као субекуменска подручја¹¹⁵

У својим разматрањима значајних примера и достигнућа из области виртуелне уметности, Грау често помиње следећу мисао: „[...] *Homo ludens* не може да постоји ако се из света игре не врати у стварност“.¹¹⁶ Ова тврдња намеће у разматрање и сопствено наличије: *Homo ludens* мора да се врати у стварност да би игра могла постојати. Осим што се овим директно подвлачи квалитет интерактивности као једне од најважнијих одлика дела виртуелне уметности, Грау истиче и потребу за референтним системом спрам којег се медиј поново разоткрива као медиј, због којег слика која има облик од 360° заправо никада до краја себе не поништава као слику.¹¹⁷ Ултимативна трансгресија јесте она којом се напуштају правила игре, вертикална

¹¹² Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003.

¹¹³ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991.

¹¹⁴ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 33.

¹¹⁵ *Субекумена* је реч којом се означавају подручја у свету која су само повремено настањена, или су потпуно ненастањена али се економски експлоатишу. У овом тексту, користи се у пренесеном значењу, са намером да се коришћењем метафоре истакне положај савремене индивидуе, који увек осцилира између некохерентних категорија простора, времена и идентитета.

¹¹⁶ Oliver Grau, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 337.

¹¹⁷ Исто, 257.

хијерархија њених законитости – што је у овом случају напуштање саме игре, и прибегавање моћи дистанце, „без које критичко посматрање није могуће“.¹¹⁸

Снага дистанце не односи се само на могућности критичког проматрања које она омогућава. Њена снага огледа се и у њеном неумитном наступању. *Урањање* искључује дистанцу и дистанца искључује *урањање*, а *урањање* је најмоћније док је ненавикнутост на медијум висока: „Моћ дотад непознатог или усавршеног медијума привида да превари чула наводи посматрача да се понаша или осећа у складу са призором или логиком слика, а може, у извесној мери, и сасвим да обузме свест“.¹¹⁹

У одсуству овакве моћи било ког до сада познатог медијума, трајно херметичко затварање посматрача у јединству времена и места слике је, макар тренутно, немогуће. Највиши домет било ког медијума, био би, дакле, „да постане невидљив“;¹²⁰ да, ако је потребно, нађе ослонац у својој аналогној основи, али да истовремено буде бестелесан, неопипљив, да се својим материјалом приближи фином не-материјалу визије.

Посредован поглед који нам нуди медијум треба да буде природан као наш сопствени поглед, интерактивност таква да поштује логику наших чула и наше психе, телематичност треба да буде кратак тунел кроз већ компримован простор: „Нови медији интеракцију тумаче дословно, изједначавајући је искључиво са физичком интеракцијом између корисника и компјутера, а на рачун психолошке интеракције“.¹²¹ У свеобухватној илузији, посматрач се интегрише у вештачки простор уз недостатак *напора уживљавања*.¹²² Напор који гледалац, свестан медија, улаже да би се уживљавање или *урањање* догодило је заправо напор смањивања дистанце, то је напор који представља мисаоно креативан механизам и представља један од могућих видова психолошке интеракције. Уживљавање у сликовни приказ (пре свега „старих“) медија захтева од посматрача свест о бинарној природи дела, о елементима дела који су присутни у модусу *in praesentia* и *in absentia*, односно, о његовим имплицитним и експлицитним деловима, о његовој синтагми и парадигми. Бинарну природу дела, дакле, прате и бинарне категорије његовог перципирања – активно и пасивно.

Изјави да *homo ludens* мора да има могућност да се врати у „стварни свет“ да би игра могла да постоји може се придружити и изјава да *homo sapiens* мора да се врати у виртуелност да би стварност могла да постоји (Бодријар, Дизниленд). Двојност

¹¹⁸ Исто, 337.

¹¹⁹ Oliver Grau, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 29.

¹²⁰ Исто, 340.

¹²¹ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priređio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 119.

¹²² Oliver Grau, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008, 59.

идентитета је практично иманентна човеку (поготово ако се посматра у контекстима који су означени као *друштво спектакла*, *друштво симулације* и *друштво екрана*). Удвајање идентитета присутно је и у односу појмова *репрезентације* и *екрана*. У *традицији репрезентације* посматрач има двоструки идентитет, јер се истовремено налази у два некохерентна простора – у физичком и виртуелном. Слично је са конформистичким понашањем које разматрају Ерих Фром и Гистав Ле Бон својим студијама психологије гомиле и конформизма.¹²³ Осећај сопствене одвојености од другог је увек присутна, а приказује се и нестаје спрам присуства сила кохезије које се успостављају у мноштву. Чудни закони сабирања успостављају се и ломе непредвидљиво, отварајући могућност двојности идентитета. Један је означен херметизованом појединачношћу, други укидањем исте; расплињује се тврда коначност појединца, која се утапа у поље заједничких ставова, у логику једноставног, срећног и несвесног једноћелијског постојања у несталној вишећелијској маси, која углавном глатко и без трвљења клизи ка својим заједничким, спонтано изабраним и усаглашеним, испољеним тежњама. Другим речима, скуп никада није збир појединаца, индивидуалност се топи приликом ступања у колективни организам.

Може се, сходно томе, упоредити *урањање* у виртуелни свет или било какво спајање са оним што нас надилази (нпр. колективни организам) са сеобом у субекуменско подручје, у којем се живи привремено и повремено. Осцилирање између ова два удаљена пола, између плуралног и сингуларног, виртуелног и стварног, у покушају надмашивања сопствене коначности, представља уједно и њено вишеструко потврђивање, актуелизовано у избегавању потребе да се призна упорност мисли посвећених управо тој коначности: „Међутим, заборављене мисли нису престале да постоје. И мада не могу да оживе по жељи, оне су присутне у потпражном стању - одмах испод прага сећања – одакле се могу издићи спонтано, често и након привидно потпуног заборава“.¹²⁴ Коначност, одвојеност, отуђеност и усамљеност се не разрешавају у принудној амнезији, а бука и шум силесије не могу трајно надјачати појединачне гласове наших одвојених постојања.

Размишљања о двојности идентитета (стварност – виртуелност, индивидуалност – колектив) и о осцилирању између два идентитета (као између два субекуменска

¹²³ Gistav Le Bon, *Psihologija gomile*, Zagreb, Tiskar kr.zemaljske tiskare, 1920, Erih From, *Umeće ljubavi* (prev. sa engleskog Milanka Radić), Beograd, BIGZ, 1993.

¹²⁴ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига, 1996, 34.

подручја), резултовала су радом под називом „(Суб)екумена“,¹²⁵ као и радом који је предмет докторског уметничког пројекта *Skepsis*, кроз које сам, између осталог, испитивала концепт *урањања* и *напора уживљавања* у сусрету са ликовним делом великог формата. У ликовном садржају ових дела, развија се свет у којем су присутни бројни слојеви фигуратива. Овај приказ наслаганих присуства није збир аутономних чинилаца; њихово збрајање је могуће само када се „вертикале“ оборе у „хоризонталу“ скупа, тј. када се сравне са нивоом уједначеног ритма плуралног трајања. Чудни закони сабирања односе се и на време, које се на линији овог хоризонта претвара у привидно трајну садашњост, а у којој живот траје краће него у сингуларном постојању. У сингуларном постојању, човек, „као живот свестан себе“ (Е. Фром), доживљава време споријим, па и болнијим.

Конформизам, оргијастичка искуства и стваралаштво

Поред теоријско-уметничког појашњења појма удвајања субјекта, за поетску димензију мог рада, било је значајно увидети спону са темом двојности идентитета у појединству и мноштву. Људска свест обједињује све у једну целину, тако што све концентрише у себи. У њој конвергирају слике крајње, наизглед свеобухватне стварности, комплетне или перфектне која у исто време није раздвојена од коначног и несавршеног света. Човек се тако налази на месту центра и осе наизглед свеобухватног паноптикума.

Човек је, дакле, „живот свестан самога себе“,¹²⁶ па и свог ограниченог века и сопствене минускулности спрам непрегледног пречника и опсега тог (сопственог, животног) паноптикума, и своје појединачне, отуђене егзистенције. Тај тренутак свесности означен је признањем да колико год смо блиски, близу или се осећали блиско са другом особом, поменуто друго ће увек имати свој одвојени, сопствени живот са којим никада нећемо бити у потпуности упознати. Ипак, постоји тежња да се сопствена усамљеност напусти кроз утапање у колективни организам који човека гута у своју апстрактну уједначеност, расплињујући својим латентним силама његове појединачне мисли и тежње.

¹²⁵ „(Суб)екумена“ је амбијентална поставка величине 4 x 20 m, представљена у простору галерије Студентског културног центра у Београду, 2015. године. Видети ликовне прилоге на странама 89–91.

¹²⁶ Erih From, *Umeće ljubavi* (prev. sa engleskog Milanka Radić), Beograd, BIGZ, 1993, 15.

О механизмима које покреће и који покрећу ову тежњу да се надиђе сопствена усамљеност, одвојеност и појединачност исцрпно говори Ерих Фром (Erich Fromm) у свом делу „Умеће љубави“:

[...] свест о властитој усамљености и издвојености, о беспомоћности пред силама природе и друштва, све то од његове издвојене, отуђене егзистенције чини неподношљив затвор.¹²⁷

Доживљај одвојености изазива тескобу, он је у ствари, извор сваке тескобе. Бити одвојен значи бити одсечен, без икакве способности да користим своје људске моћи.¹²⁸

Развијајући даље своју теоријску поставку, Фром расчлањује и могућа решења за којима човек посеже, не би ли нашао одговор на овај фундаментални проблем људске егзистенције. Фром разликује три начина „избегавања одвојености“.

Први начин припада оргијастичким искуствима – уласку у стање трансa, приликом ритуала, у групи људи. Тако се успоставља повезаност са групом, са другим људима, а и остатак света нестаје, те тако нестаје референт спрема кога би се појединац осећао изолованим. Одјек оваквих ритуала у модерним, западним културама, јесте уживање дроге и алкохола или сексуални односи, вођени само жељом за оргазмом. Резултат ових стања је интензиван, краткотрајан и снажно обухвата и психу и тело.

Други начин припада конформизму – утапању у групу, губљење индивидуалности, прихватање наметнутог мишљења. Уместо раста овде постоји гомилање, слично бујању ћелија канцера; уместо обиља долази сиромаштво. На месту једнакости заправо стоји једноликост, која укида јединственост.

Трећи начин за постизање сједињавања је стваралачка делатност, свеједно уметника или занатлије. У свакој врсти стваралачког рада стваралац се сједињује са материјалом који представља спољашњи свет. Било да столар прави сто, или златар комад накита, било да сељак гаји жито или сликар слика слику, у свим облицима стваралачког рада радник и његов објекат постају једно, човек се у процесу стваралаштва сједињује са светом. Ово, међутим, важи само за стваралачки рад, за

¹²⁷ Erich Fromm, *Umeće ljubavi* (prev. sa engleskog Milanka Radić), Beograd, BIGZ, 1993, 16.

¹²⁸ Исто, 16.

рад у коме ја планирам, производим и видим резултате свога рада. У модерном радном процесу чиновника или радника на траци остало је мало од тог квалитета рада који сједињује. Радник постаје додатак машини, или бирократској организацији. Он је престао да буде он – стога се не догађа никакво сједињавање осим оног у конформизму.¹²⁹ Сједињење које се постиже стваралачким радом није интерперсонално, сједињавање које се постиже оргијастичким стапањем је пролазно, сједињење које се постиже конформизмом је само псеудосједињење. Стога су ово само делимични одговори на проблем људске егзистенције.¹³⁰

Стваралаштво је, по Фрому, (и то по узлазној градацији високо пласиран) одговор на проблем људске егзистенције, или барем делимично решење проблема који је означен као „доживљај одвојености“. У светлу овог исказа, може се рећи да се у темељу сваког стваралачког рада крије овај осећај тескобе. У свако дело, ма којој традицији и ма ком медијском изразу припадало, пројектује се жеља да се превазиђу сопствена одвојеност, усамљеност и појединачност. Посматрајући кроз ову призму укупни корпус дела створених током дугог тока историје уметности, могуће је разумети готово све стваралачке напоре као отелотворења жеље да се појединац сједини са оним што га надилази. У стваралачком раду, кроз сједињавање са материјлом или делом, стваралац се сједињује посредно са спољашњим светом представљеним кроз материјал или дело, или улази у стање игнорисања света¹³¹ или ма чега што га у његовом вредновању сопствене стварности надилази, тиме поништавајући фрустрацију, јер нема „референтног тела“ са којим спајање треба да се догоди. Све ово је директно имплементирано у уметничка дела – она су производ субјективног уметка у слојевима „објективног“ посматрања света, или конституишу сасвим нов свет, који је, кроз веома слободне интерпретације, тек далеки, често непрепознатљив одјек познатог света.

Уважавањем ове тезе, може се доћи до претпоставке да практично свака форма уметничког изражавања заправо тежи ка томе да произведе дело које ће одговарати квалитету које Грау у својој књизи „Виртуелна уметност“ означава као „могућност

¹²⁹ Erih From, *Umeće ljubavi* (prev. sa engleskog Milanka Radić), Beograd, BIGZ, 1993, 23.

¹³⁰ Исто, 23.

¹³¹ Исто, 17.

ураћања“, односно, екстатичко и ентузијастичко предавање свету (стварном или виртуелном) који нас надилази. У том случају, свака форма и медиј уметничког изражавања, приближава се томе да има извесни искорак у виртуелну димензију – односно, уводи посматрача у свет који није у потпуности кохерентан свету који он физички настањује (делујући на њега својим садржајем и средствима која су својствена медију у којем се дело обзњањује).

Однос и прожетост теоријско-уметничких и идејно-поетских поставки уметничког пројекта

У претходним разматрањима ове дисертације, приказано је на које се начине, посебно од почетка двадесетог века, развијала сумња према аутономији уметности, а потом и уметничких форми и медија, посебно према традиционалним медијима, којима управо припадају цртеж, графички отисак и сликарска дела. Уз то, разматрања су се тицала и критичких теорија друштва и медија, кроз које се испољава сумња према различитим процесима развоја друштвених односа, као и односа појединства и мноштва, у чијем конституисању, слика, у најширем смислу тог појма, учествује. Сходно томе, разматрање сумње у легитимност и виталност традиционалних медија представља теоријско-методолошки оквир овог рада, док сумња, као симптом и амбијент друштвених и човекових стања, представља поетски оквир уметничког пројекта *Skepsis*.

Човекова свакодневна „интимност“ са сумњом, као општим звуком „шума живота“, доноси исходишта у виду два удаљена пола: слободе и расула. Снага која се улаже у посматрања и одлучивања, потврђивања и одрицања представља последњу реч испољавања инстинкта да будемо опредељени. Сумња је исцрпљујућа и брзо троши виталност једне упоришне тачке (као што ју је трошила у разматрањима виталности уметности и уменичких израза). Кроз трошење догађа се и расипање, односно, немогућност опредељивања. У знаку презира према задатости у мишљењу, понашању и схватању, јавља се потреба за уздизањем у скепсу, али се испољава и упорна неразрешивост сумње. Када допре до света, сумња постаје самопокретачки упорна и самопојачавајућа, она стиче сопствени замах и развојну логику, није јој потребан додатни напор да би се ширила и расла, незауостављиво. У овој својој инстанци, сумња ремети оно што препознајемо као токове живота: уплиће се у расуђивање о свакој

појави и делању, претећи да их обесмисли. Када сумња расплине разумно расуђивање, свака мисао се може свести на измишљотину; парадоксално, на штету и истине и саме сумње. Претеривање у нијансама значи и њихово укидање, јер у помаку ка радикалној сумњи увек лежи и мисао о непостојању и невалидности свих предмета и средстава разматрања. Располућеност између веровања и неверовања, кризна тачка у којој не постоји кохерентан став према слици стварности, води у умор и расплнутост. Индиферентност је тријумф и очаја и исцрпљености, вегетирање духа на граници неупотребљивости. Поглед са висине, са критичке дистанце, својствен је позицији сумње, а подразумева и вољу за падом у летаргију. Напор да се елан продужи попушта, наступа стање неодлучности. Потреба за посматрањем са дистанце направила је онакву дистанцу која је уједно и негација живота и одбијање учествовања у њему (Дебор).

Обамрлост свести испражњене сумњом води у раскид са светом. У томе, можда, лежи издаја сумње – радозналост и ревност замењују се унутрашњом капитулацијом. Одбијање учествовања у животу је крајност појмљива у замисли, али недостижна у пракси. Цинизам који се при томе јавља није „глас заточеника на прагу ослобођења“, он је оспољавање гласа „који опонира животу, који представља *негацију живота*“.¹³²

Сумња, несразмерно јача од других мисли, је категорија без дна, која и у ретроспективи и антиципацији намеће уму и савести немир који се шири до распрскавања. Процес напредовања сумње је процес који креће од усијања, а завршава се нестајањем и одустајањем. Сумња, чији је примарни циљ потрага за смислом, често се заглављује у произвођењу његове одсутности. Празнина, коју она производи, је огромна и надлазећа, и представља укор свету који ју је ослободио. Поражен или задивљен, свет се против ове празнине, парадоксално, може бранити још само сопственом сумњом да она постоји. Нејасно, али упорно, мутно, али интензивно, као синоним за непоклопљивост центра и осе, и као симптом болне неадекватности поседника поседу и призора посматрачу, јавља се жеља „да се буде негде другде“. Живот се одвија у знаку оспољавања ове тежње. Сада, више него икада, боравимо у многоструким некохерентним просторима. Центар нашег сопственог света никада се не поклапа с једном, непомичним вертикалом. Свако упориште може бити размекшано и однето сумњом, иза које долази тежња за неким другим, истиноликим пејзажем живота.

¹³² Gi Debor, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003, 9.

Упознајући се са могућим импликацијама односа између портативне слике и слике која колонизује читав амбијент (окупирајући видно поље посматрача), значаја кохерентности субјекта у простору, као и поетских елемената дела у којима се јавља потреба за истицањем извесних дихотомија (појединства спрам мноштва, сингуларног и плуралног постојања, *традиције симулације* спрам *традиције репрезентације*, извесног и несталног/неустаљеног) и поетских језгара, као што је појам сумње (скепсе); мој даљи рад усмерава се ка формирању амбијенталних целина. Репрезентативни примери овакве концепције су: *Субекумена*,¹³³ изложена у Галерији Студентског културног центра у Београду 2015. године, затим *Скенса/Skepsis*,¹³⁴ изложен у галерији УЛУС-а у Београду 2017. године, као и рад *Увежбавање нестајања*,¹³⁵ који је приказан у оквиру Октобарског салона у Београду 2018. године, којим се заокружује циклус радова под заједничким именом *Skepsis*. Амбијенталне целине грађене су у слојевима појединачних *фрајмтанда*. Сваки елемент оваквих целина може представљати и аутономно дело, артикулисано препознатљивим рукописом, у којем се одвијају истраживања која подразумевају продубљивање искустава потеклих из бављења различитим и разнородним ликовним дисциплинама. Ови радови су засновани на стварању визуелних и проблемских целина које својим монументалним димензијама доминирају простором, односно, категорија простора је њихова интегрална компонента. Они улазе у простор, шире се њиме, мењајући му саму структуру и значај, трансформишући његову свакидашњу обичност. Визуелна моћ фрагмената, као својеврсног умножавања сећања и утисака, и буквално се концептуализује у амбијенталним инсталацијама. Овај вир фрагмената ломи тврду заокруженост дела и његову одвојеност од посматрача; дело је сачињено са намером да колонизује чула и унутрашњи живот оног који га доживљава. Целине се разбијају у сегменте, са сваким елементом као појединачном ћелијом дела, али разврстане на такав начин „да су спречени да поприме карактер херметичко-некомуникативне монаде“¹³⁶. Тим процесом сегментације низова, целина није изгубљена у неповрат – напротив, оно што је, између осталог, чини присутном, јесте доследност у ликовној обради која прожима те подскупове. Богатство суптилних структура које се производе преклапањем слојева у којима се читава рељефност отиска, прецизност цртежа и сликарских

¹³³ Видети ликовне прилоге на странама 89–91.

¹³⁴ Видети ликовне прилоге на странама 92–104.

¹³⁵ Видети ликовне прилоге на странама 105–107.

¹³⁶ Boris Mandić, tekst u pratećem katalogu izložbene postavke Tijane Kojić, samostalna izložba *Stratum*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd, 2016.

третмана, те њихово делимично редуковање, уклањање и уништавање чине сваки од појединачних делова дела јединственим, одводећи их из домена мултиоригинала и уводећи их у контекст уникатних елемената. У овом поступку, ослањам се на процес штампања линорезних клишеа сродан моно-отиску. Разлике у наносу боје, јачине притиска приликом штампе, као и преправљање отисака након штампања, дају резултат у виду спонтано произведених варијација трајних карактеристика линија и текстура које се налазе на клишеу. Моно-отисци су по својој природи већ позната пракса у коришћењу графичких техника која је најсроднија сликарском приступу. Лепота овог процеса је у његовој спонтаности и он је, сам по себи, комбинација графике, сликарства и цртачких елемената. Поједини отисци су, након поменутих захвата у штампи, додатно обрађивани коришћењем цртачких и сликарских поступака у традиционалном смислу; ове интервенције се слојевито надовезују једна на другу, односно, коначно дело садржи симултано видљиве слојеве цртежа, сликаних партија и отисака.

Сложени у целину, ови елементи заједно граде органску силуетну линију, чинећи један заједнички организам дела, развијајући призор који заузима целокупно видно поље посматрача, нудећи урањање у свет који реферише на утиске и размишљања који чине садржај укупне поетике на коју сам се ослањала у досадашњем раду.

Изложбена поставка *Skepsis* састојала се од велике амбијенталне целине и пратећих елемената – слика мањих формата презентованих на вертикалним кубусима. Монументални формат амбијенталне целине открива намеру да се у поступку опкољавања посматрача напусти *екранска концепције слике*. Ова целина конципирана је тако да својим димензијама заузима цело видно поље, те је замишљена као ткиво које је еквивалент ткиву очних капака, тачније, замишљена је као целина која одговара мраку иза затворених очних капака. Тај мрак је црвен и буквално и метафорички. Овај мрак може бити и супрематистички пејзаж, али и глува тишина и брисани простор празнине. Затварањем очију, човек губи утисак о стварним габаритима простора око себе. Тај црвени мрак поништава значај простора око њега, односно, он исцртава равни простора који се шири и скупља у човековој свести, који пулсира иза капака. Он је дисперзиван и огроман, а човек спрам њега је минускулан, са избором: да буде поражен, задивљен, или индиферентан.

Ликовни предлошци на основу којих су настали линорезни клишеи, а потом и метални *фрајтанди*, обликовани су са намером да фигуративни елементи не имплицирају сопствени простор репрезентације, односно, ти предлошци су настали на

основу промишљања цртачких позиција у којој су скраћења форми минимална, а препознатљиви елементи представљени у својој „читљивој“ позицији, слично канонском представљању фигуратива у традицији египатске, грчке, асирске или византијске уметности, у којима је у великој мери заступљена примена вертикалне перспективе и „закона плохе“ (сви облици се најширом страном приказују на плохи, јер тако најбоље описују свој облик). Приликом слагања различитих слојева *фрајштанда* у простору поставке, постиже се утисак да различити елементи стоје у различитим плановима, сродно, али не и истоветно законима вертикалне перспективе. Вертикална или иконографска перспектива приказује просторне планове који се слажу један изнад другог, тако да је мотив који је приказан у горњим партијама дела увек даљи, односно, планови дела се читају одоздо на горе. У својим амбијенталним целинама, планове, који су једина компонента дела која сугерише *репрезентован* простор, представљам хоризонталним појасевима низова појединачних јединица дела, али са међусобним преклапањем. У том смислу, групе фрагмената које граде амбијенталну целину стоје у релацији са простором као иконографски представљене јединице дела, њихов ликовни садржај се делимично наставља на физички простор поставке, а присуство вертикално организованих планова имплицира и извесну (али не и доминантну) представу *репрезентованог* простора. Представљање простора на посебан иконографски начин, његово свођење на симболичку читљивост која је блиска канонском схватању представљања простора, открива намеру да се дело одметне од миметичког представљања простора (чиме би се директно везало искључиво за *традицију репрезентације*).

Комплементарни елемент поставке представљају и слике конципиране у оквирима појма *класичног екрана*, мањег формата. Оне су презентоване на вертикалним кубусима, положене и закриљене стаклом на њиховој горњој, хоризонталној равни. Присуство оваквих објеката у простору – црних кубуса, представља присуство наглашених, монолитних вертикала, које граде свој сопствени ритам распореда тродимензионалних форми у простору. Постоји значајна разлика у презентацији ових двеју интегралних компоненти изложбе. Амбијентална целина колонизује површине свих зидова, захвата формат видног поља и шири се у простор кроз елементе које се пружају ка хоризонталној равни простора. Супротно овој доминанти, дела мањег формата постављена су у хоризонтална поља кубуса, која су са намером изабрана тако да се дела морају посматрати одозго. Тиме се ремети њихово *репрезентативно* дејство – позиција проматрања ових дела слична је позицији

проматрања специмена или узорака. Ова дела, по својим димензијама минијатурног карактера, приказују ликовне теме које одговарају ликовним темама заступљеним у амбијенталној поставци, те тиме представљају и почетни предложак или, другим речима, примарне елементе, касније намножене и нарасле до великог формата, по процесу сличном процесу „патогеног“ уможавања, градећи ткиво амбијенталног дела. Ови елементи поставке представљају оглед, пробу, ликовни покус, али и јасну матрицу развијања дела до монументалних димензија амбијенталне поставке, што осликавна идејну и поетску потку дела: стално посезање за сумњом чини да се и мисли патогено умножавају. Метални *фрајштанди*, „ћелије“ мојих радова, су умножени, одражавајући идеју да једна јасна мисао или једно јасно упориште, нестају у „шуму“ мисли, односно, утапају се у свеопштој какофонији сумњом вођених размишљања. У овом делу, афирмише се концепција фрагментарног, призматичног виђења света, односно визуелног садржаја дела, који је присутна у претходном циклусу *(Суб)екумена*. Затворена форма дела и уравнотежена структура се цепају, отварајући пут ка ентропијском освајању простора. Ова одлика амбијенталне целине делом је инспирисана утиском да је количина фрагмената репродуковане стварности омамљујућа. Овај утисак се сажима у већ поменути појмовима, као што су *друштво спектакла*, *друштво екрана*, укратко, то је основна одлика *хипермодерног друштва*: „Од доба празнине прешли смо на доба презасићености, превише свега, претераност у свим стварима“.¹³⁷ Природа нових медија и њихових стратегија доводи информацију до стања шума – доведена је до ивице читљивости, а слика света и укупна перцепција света је растегнута „до лимита које намеће људска психологија“.¹³⁸ Примера ради, видео продукција осамдесетих година двадесетог века донела је френетично брзо смењивање слика – приказ се кратко задржава на екрану, на ретини и у мислима. Паралелно са тим, мења се квалитет концентрације и перцепције. Данас живимо у стању очајне нестрпљивости и фрустрације, узроковане немогућношћу праћења надчовечанског темпа ковитлања стварности. Вредност пласираних информација се девалвира, јер не постоје адекватни ресурси времена и пажње за тумачење њиховог значења. Сазнање не прелази у знање, остаје на нивоу шума информација. Доживљај света и могућност поимања света трајно су преображени када су огромне количине већ акумулираних медијских записа постале лако доступне. То озаначава еру *метамедијског*

¹³⁷ Žil Lipovecki, Žan Seroa. *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 87.

¹³⁸ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 67.

друштва, у којем је „култура заузета прерађивањем, рекомбиновањем и анализом претходно акумулираног медијског материјала“.¹³⁹ Укупан материјал медијских записа немерљиво надилази људски век. У преобимном мноштву, мапа (из чувене Борхесове приче)¹⁴⁰ је постала већа од територије.

Целина *Skepsis*, осмишљена са намером да својим умноженим елементима ентропијски колонизује простор, је ликовна представа „белог шума“ преобимног мноштва, презасићености, претераности, одлика својствених добу бескрајне пролиферације хиперболичких феномена. Овакво амбијентално дело, састављено од мноштва елемената изведених на металу, изгледа солидно и трајно, али је заправо ефемерно, јер се овакав поредак у распореду елемената не може поновити. У овој значајки дела огледа се раскид са класичном традицијом зидног сликарства, где је дело трајно присутно у простору за који је намењено. У том смислу, елементи ове целине пружају могућност грађења сасвим другачије поставке, у складу са простором који им је понуђен за презентовање, а ефемерност поставке одговара идејној потки скривеној у поетском садржају дела: *сумња је јача од других мисли, непоклопивост центра и осе су извесни, сумња је исцрпљујућа и брзо троши виталност једне упоришне тачке*. Имајући у виду ове идеје, природна завршница циклуса *Skepsis* јесте рад *Увежбавање нестајања*, представљен у оквиру 58. Октобарског салона у Београду 2018. године. За презентацију овог рада, монументалних димензија, изабрана је посебна позиција у просторијама Музеја града Београда, која је подразумевала да посматрач у односу на дело не може заузети дистанцу која се сматра златним стандардом за сагледавање целине дела.¹⁴¹ Таквим одабиром позиције и ово дело је испунило своју примарну концепцију – да својим физичким телом окупира видно поље посматрача и тиме постигне *формат визије*. Једном асемблирано, ефермено дело, замишљено као организам од преко 500 градивних јединица, представља целину која *пред својим*

¹³⁹ Исто, 77.

¹⁴⁰ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991, 25.

¹⁴¹ Леон Батиста Алберти (Leon Battista Alberti) први је сугерисао да је потребно да се сликарско дело посматра са одређене дистанце, како би „изгледало стварно“: „Знајте да насликана ствар никада не може изгледати истинито тамо где не постоји одређена раздаљина за њено виђење“, видети у: Leon Battista Alberti, *De Pictura (On Painting)*, trans. by John R. Spencer, Revised Edition, Yale University Press, 1966, 57. Нешто више од стотину година касније, Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) је појаснио и проширио Албертијеву тврдњу: „Када имаш да сликаш с природе, треба да се налазиш на одстојању од ствари које сликаш на три њене висине“, видети у: Leonardo Da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, prev. sa italijanskog Vjera Bakotić-Mijušković, Beograd, БИГЗ, 1990, 41. Узети заједно, Албертијеви и Леонардови коментари постављају основу за новоразвијено разумевање перспективе са две тачке недогледа, што је имало утицаја и на даља промишљања идеалне позиције за посматрање дела, а како би се избегле перцепцијске дисторзије. Данас се, као златним стандардом, водимо тиме да би дистанца од дела требало да представља вредност једнаку дужини двоструке вредности дужине дијагонале дела.

посматрачима увек бава сопствено нестајање – траје, бива јединствено у форми у којој је приказано, непоновљиво, краткорочно сведочи о сопственој идејној потки – сумњи и преобимном мноштву, као доминантним симптомима и стањима савремености. Сумња овде представља појмовни оквир који означава најаву истека рока трајања свих идеја до којих допире, а својим неумољивим процесима прети да их разгради, или их доведе до горког хумора, претераног лиризма, апсурда или ексцеса.

Ликовни прилози

Изложбена поставка *Круг*, Галерија УЛУС-а, Београд, 2013.

Аутор фотографија: Тијана Којић



Изложбена поставка *Круг*, појединачни прикази дела, Галерија УЛУС-а, Београд, 2013.



Аутомахија
уље на алуминијуму, 4 x 2 m



Сеобе
уље на алуминијуму, 10 x 4 m

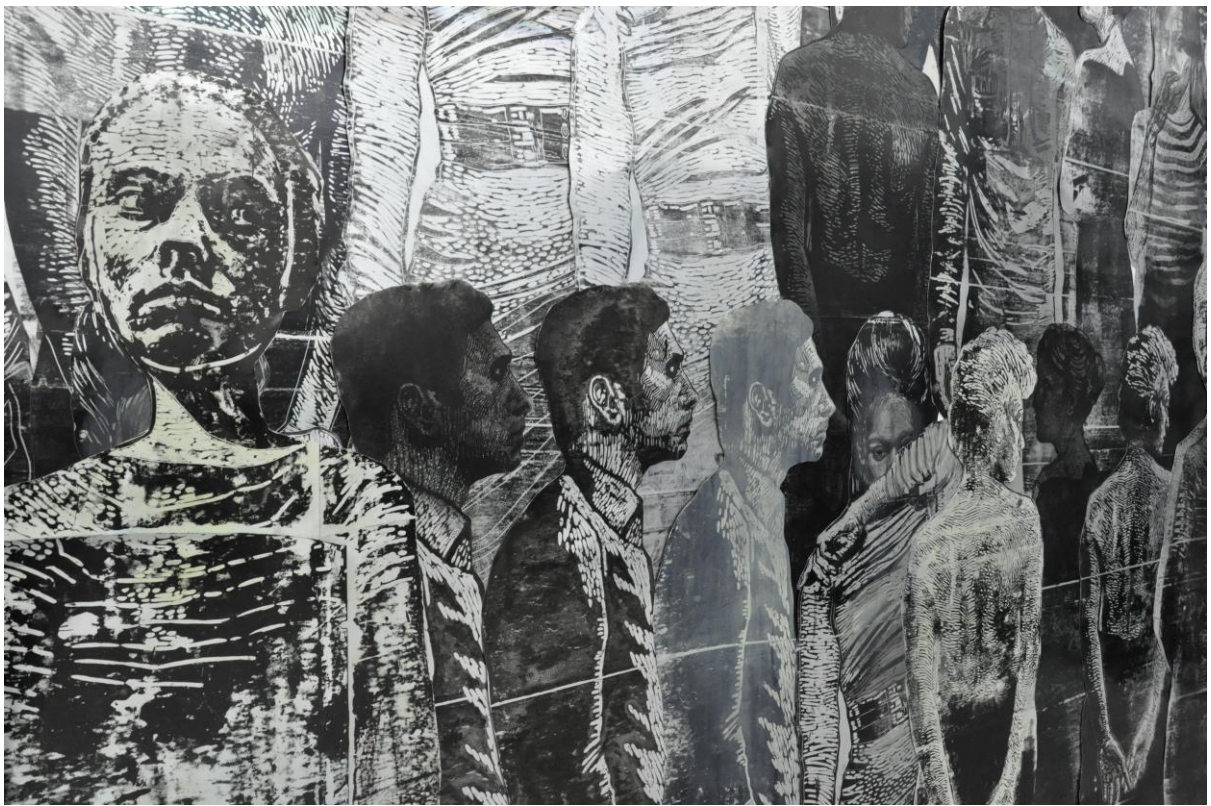
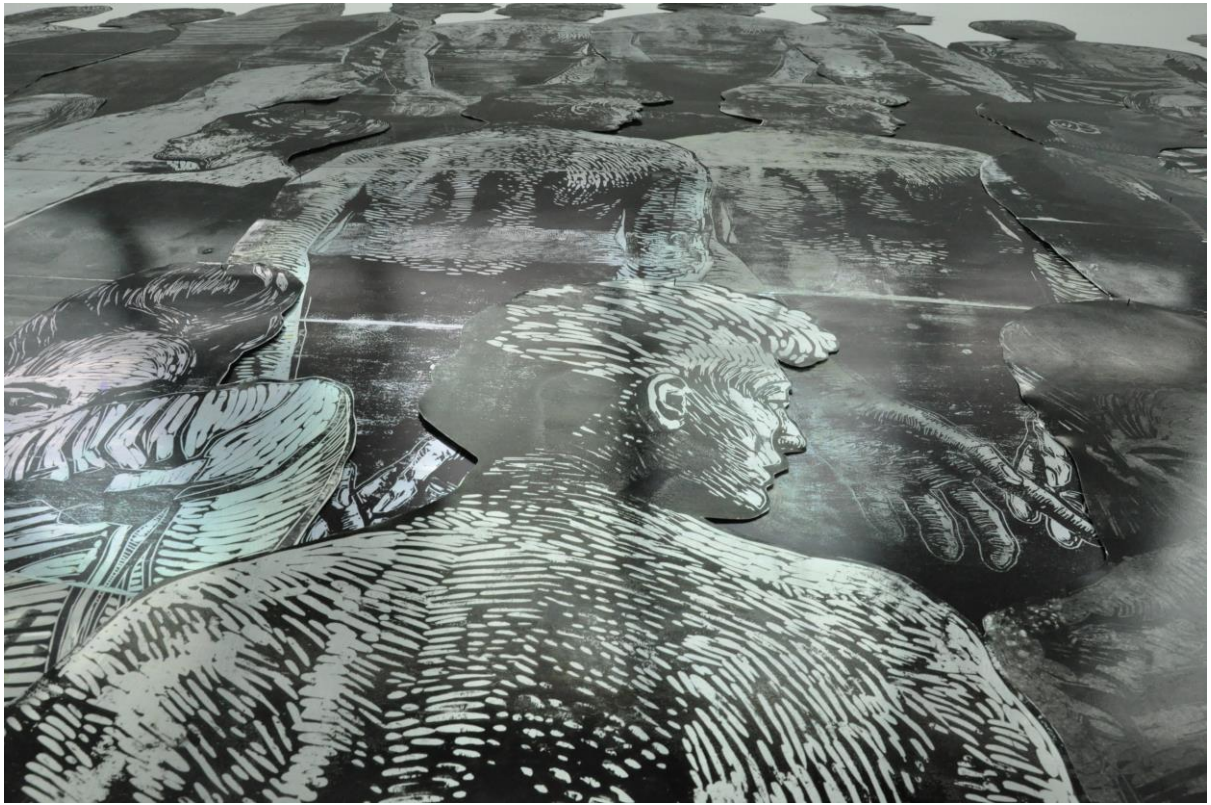
Амбијентална поставка *(Суб)екумена*, Галерија СКЦ-а, Београд, 2015.

Аутор фотографија: Радош Ружић



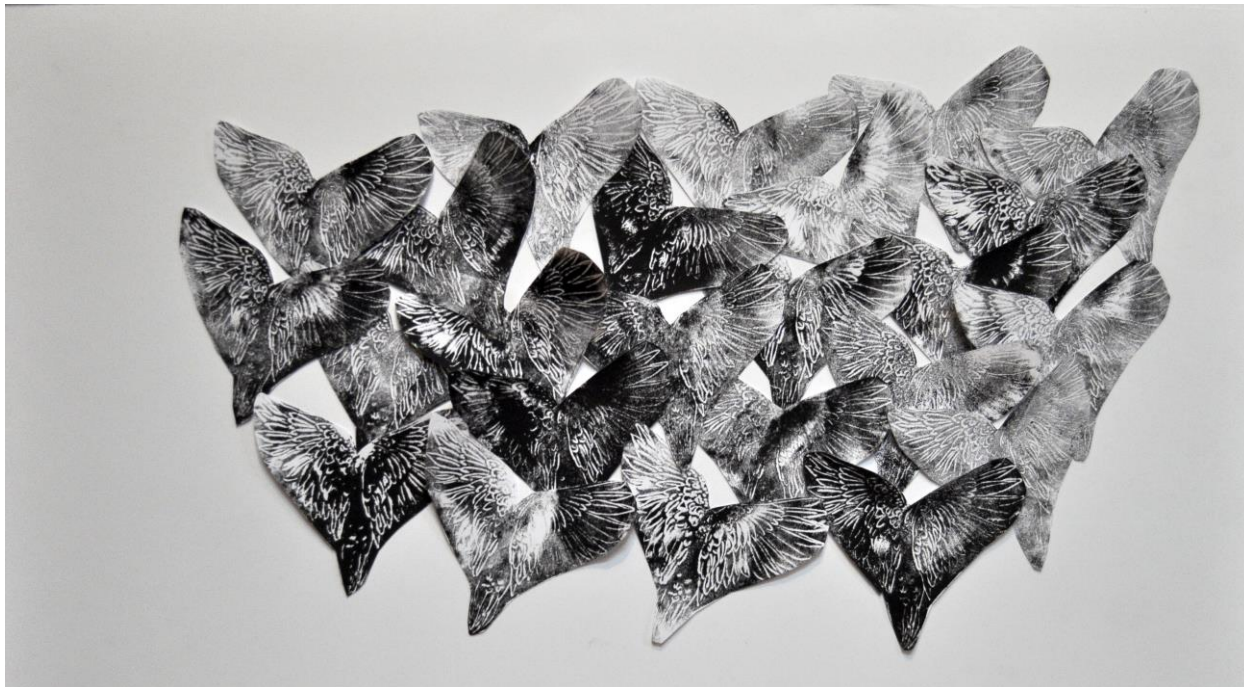
Аутор фотографија: Бранко Маричић

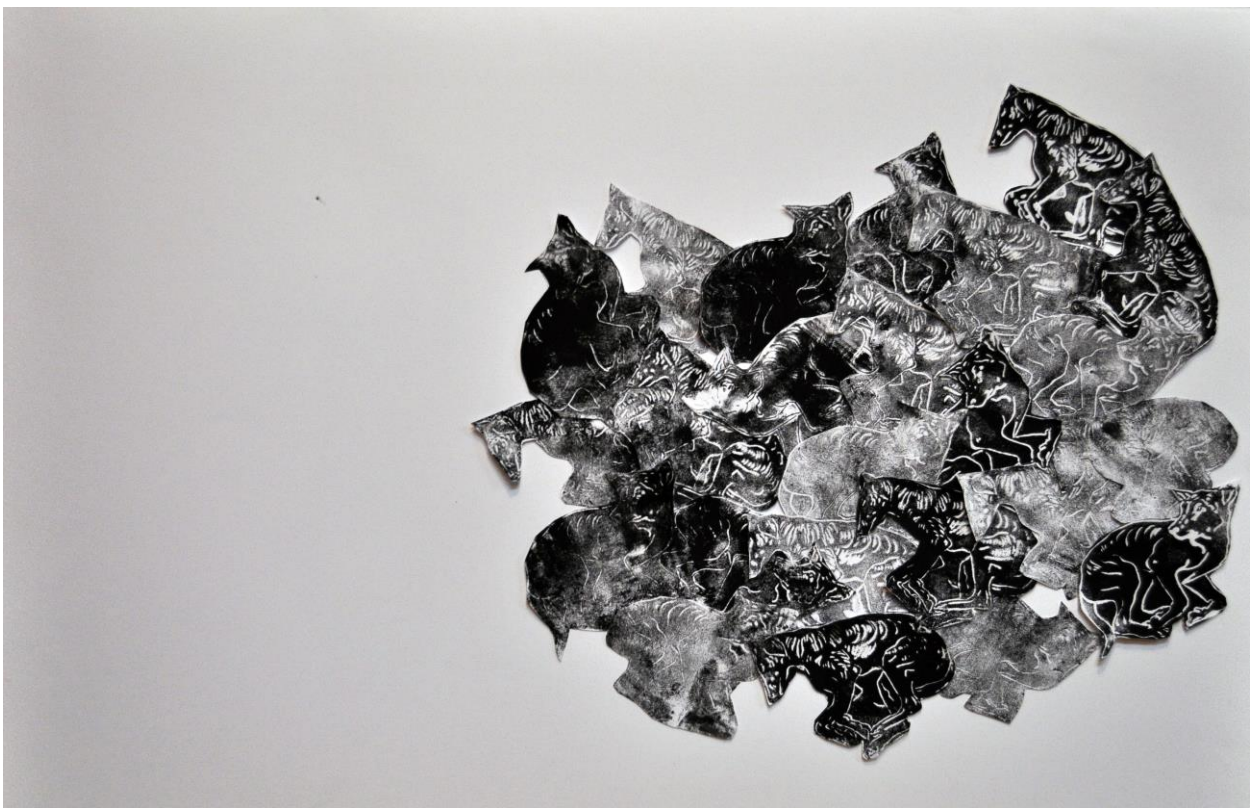




Идејне скице за уметнички пројекат *Скенса/Skepsis*

Аутор фотографија: Тијана Којић







Амбијентална поставка *Скенса/Skepsis*, Галерија УЛУС-а, Београд, 2017.
аутор фотографија: Катарина Ћирковић

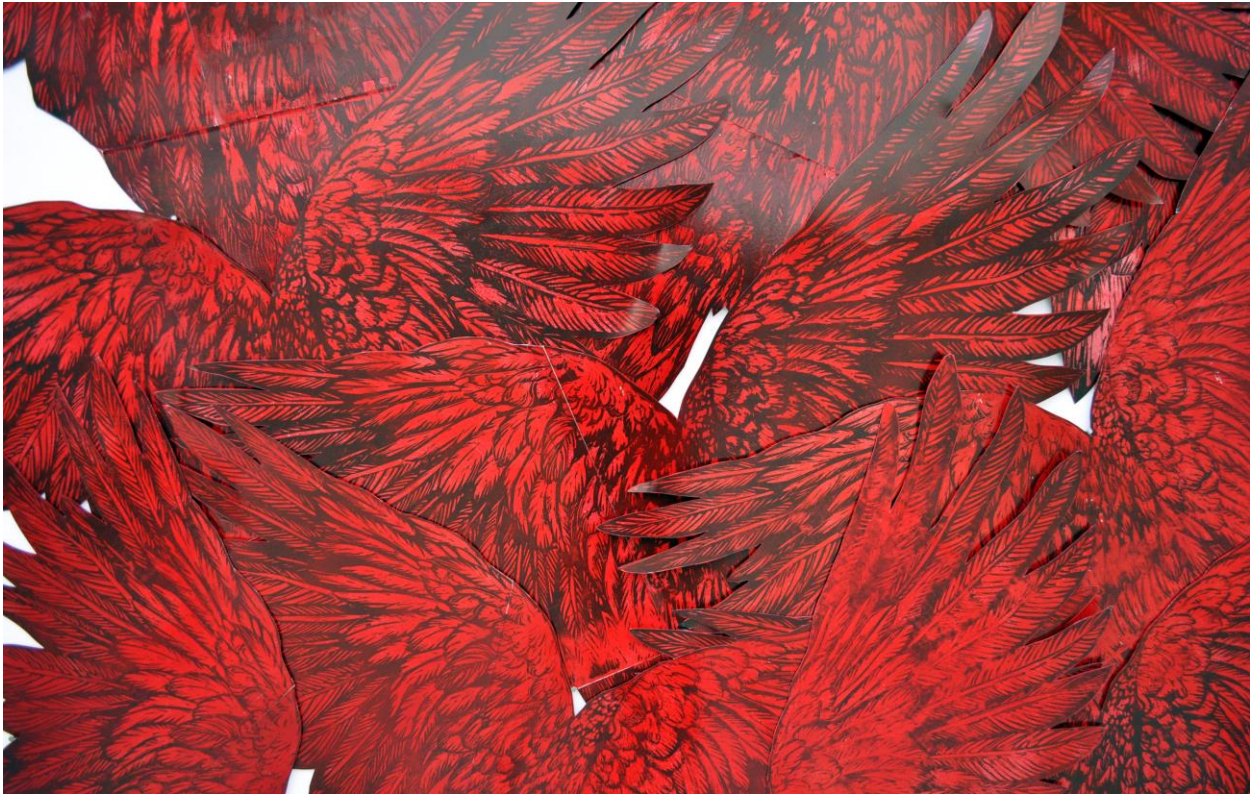






Амбијентална *поставка* *Скенса/Skepsis*, детаљи, Галерија УЛУС-а, Београд, 2017.
Аутор фотографија: Тијана Којић





Амбијентална поставка *Скенса/Skep sis*, детаљи, Галерија УЛУС-а, Београд, 2017.

Аутор фотографија: Катарина Ђирковић







Амбијентална поставка *Скенса/Skepsis*, минијатуре, Галерија УЛУС-а, Београд, 2017.
Аутор фотографија: Катарина Ђирковић





Увезбаване нестајања, Октобарски салон, Музеј града Београда, Београд, 2018.

Аутор фотографије: Милан Краљ



Увешбавање нестајања, детаљи, Октобарски салон, Музеј града Београда, Београд, 2018.

Аутор фотографија: Милован Илић





Закључак

У складу са доминантним филозофским системом, кроз време, уметности се прилазило на различите начине, те су се према њој испостављале различите интелектуалне преференције и очекивања. Историју тока западноевропске уметности и школа филозофске мисли одликује динамична смена водећих идеја, где је често приметан образац опонирања претходној епохи, одређивање доминантног правца у знаку антагонизма са минулим. Раскиди са претходним традицијама и искуствима дешавали су се уз изражавање радикалне сумње. Ова сумња изражавала се у име интелектуалног бунта, који жели да посегне за новим формама и садржајима изражавања, да им припише нови смисао и сврху, или – да постојеће форме означи редувантним. У овим превирањима у сменама водећих идеја, традиционални медији изражавања (међу којима су цртеж, сликарско дело и графички отисак) разматрани су као чиниоци над којима се надвијала посебна врста сумње, која се односила на њихов легитимитет и дигнитет у контексту савремености, а посебно су се снаге и виталности традиционалних медија често одмеравале спрам снага и могућности нових медија. У том смислу, у овом раду разматрани су контексти кризе схватања позиције традиционалних медија, у којем су назначене тежње водећих школа мишљења да успоставе вредносну хијерархију између старих форми уметничког изражавања и форми које су нам доступне данас, са намером да се укаже на то да је елитистички („подцењивачки“) став према историјски потврђеним формама уметности неадекватан, посебно ако се узме у обзир да је плуралитет стваралачко-уметничких мотивација и њихових концепција једна од водећих одлика уметности данашњег времена. Објективизација, инструментализација, рационализација, као и уношење идеје прогреса као врхунских вредности у разматрању осетљивог и сложеног бића уметности, такође су разматране као неадекватне. Приписивање вредносно позитивне номенклатуре, ако се узму у обзир само ови појмови, није примерено у разматрању уметничког стваралаштва, напротив – ова гледишта воде у закључке који могу бити некреативни, помодни, па чак и конзервативни. Уметничко стваралаштво и рецепција уметности темеље се и ослањају на интегралност човековог бића, на његове интелектуалне, чулне и духовне аспекте, те их је немогуће свести искључиво на објективизације, прагматична тумачења и инструментална усмерења.

Наклоњеност према новим медијима је, као што је већ речено, отворила нова питања спрам дефинисања позиције старих медија. Посебно значајан појам у овом разматрању увео је Валтер Бенјамин, објашњавајући питање *ауратичности* уметничког дела. *Аура* уметничког дела у директној је вези са његовом јединственошћу, али подразумева и искуство чулне дистанце између уметничког дела и његовог реципијента. С обзиром на то да репродукција чини да уметничко дело буде доступно реципијенту у складу са временом и местом којим он сам располаже, Бенјамин заступа став да репродукција има већу друштвену вредност од оригиналног дела. Последице овог става огледају се у томе да из њега следи да је ауторитет оригинала нарушен јер се ослања на аутентичност, јединственост, али и на чулну дистанцу од реципијента.

У свом делу „Друштво спектакла“ Ги Дебор осветљава питање друштвене стварности у којој постоји и оснажује се потреба за сталном доступношћу и близином садржаја и појава, због којих се масовно друштво одмеће од *ауратског*, а тендира *репродуцибилности*, односно, тиме нови медији постају агенс на основу којег се могу одржавати процеси *спектакуларизације* друштва. Однос између уметничких токова и њихових филозофско-теоријско-методолошких интерпретација се, као и на овом примеру, увек налазе у спреси са кретањима друштвених токова. Уметност се налази у повратној спреси са друштвом у којем се изнедрила, или које је, својим убедљивим средствима и утицајима толико обликовала, да их је практично сама изнедрила. Ослањајући се на ово запажање, у овом раду су теоријско-филозофска полазишта заснована на делима теоретичара који су посебну пажњу посветили сагледавању тоталности овог односа, са доминантним освртом на положај уметности и њених медија изражавања у односу на (друштвени) контекст којем припадају (или који им припада). Расветљавање значаја и значења положаја различитих медија изражавања било је неопходно размотрити у смислу односа и дејства спрам цивилизацијских процеса, у којима се, као предмет директног људског искуства, налази и актуелна друштвена стварност. Тоталност односа између уметности, њених медија и друштва у својим делима обухватају Бодријар, Манович, Сероа, Липовецки, Грау и други, те тиме, њихова запажања постају градивна јединица на основу које ће се развијати теоријски, методолошки, али и поетски склоп разматрања која у себи поседује докторски уметнички пројекат *Skepsis*. Појмови попут *екрана*, *друштва екрана*, *хиперреалности*, *утамничења и нарцисоидности субјекта*, *лика савремене индивидуе*, ослањају се на већ запажену појаву *спектакуларизоване стварности*, али и продубљују

и појединачне односе извесних уметничких појава спрам такве стварности. Поменути појмови указују на стање у којем је свет колонизован *сликама, екранима и симулакрима*, у којем се спектакуларизовани односи одржавају. За даља разматрања, било је значајно установити правац у чијем току се може сагледати на које начине уметност, а самим тиме и њене појединачне форме изражавања (посебно сликарство, цртеж и отсак), могу, кроз асимилацију ових појмова, указивати на озбиљна, рушилачка дејства појава присутних у масовном друштву. За ове потребе, било је неопходно сагледати кружни или, можда прецизније, спирални (узлазни и/или силазни) ток одвијања визуелног (и не само визуелног) изражавања, у којем се може приметити и разматрати степен одступања и степен повратка свеприсутном илузионизму. Могло би се рећи да је нулти тренутак визуелног стваралаштва почео у заустављању времена, тј. једног тренутка једне свеобухватне визије, а наставио се у знаку распадања те свеобухватности, те поновном повратку истој. Овај ток је могуће пратити од времена када се дводимензионална слика ширила у три димензије, чинећи амбијент који потпуно окружује посматрача (као нпр. праисторијска пећина), преко тренутка стварања тзв. модерне, портативне слике, те до појаве најновијих *VR*-технологија. Формат визије постепено се смањивао или фрагментирао, те опет тежио освајању формата видног поља, пратећи антрополошке и културолошке промене.

Концепт односа портативне слике и појма *екрана* детаљно разрађује Лев Манович у свом делу „*Метамедији*“. Он истиче да је *екран* вековима коришћен за презентацију визуелних информација, од ренесансног сликарства до филма, и да оквир *екрана* раздваја два простора, физички и виртуелни, који имају различите размере. Данас, *екран* убрзано постаје средство приступа сваком облику информације.¹⁴² Сликарско дело је медиј који се може подвести под надређени појам *класичног екрана*. Насупрот њему је појам *динамичног екрана*, који нас уводи у новоосвојену покретљивост слике, а цена те нове покретљивости слике је далекосежно *утамничење посматрача*. Колико год нас та спирала развоја (или повратка) водила у свеобухватност слике/визије (коју нам у највећој мери нуде најзначајнији примери виртуелне уметности), „за сада, ми несумњиво живимо у друштву екрана“.¹⁴³ Сумирајући своје виђење појма *екрана*, Манович указује на његове најбитније одлике:

¹⁴² Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 11.

¹⁴³ Исто, 33.

„Његова функција је да филтрира, заклони, присвоји, чинећи непостојећим оно што се налази ван његовог оквира“.¹⁴⁴

Традиција екрана везана је за *традицију репрезентације*. У *традицији репрезентације* посматрач има двоструки идентитет, јер се истовремено налази у два некохерентна простора – у физичком и виртуелном. Овај расцеп субјекта размењује се са новом покретљивошћу слике као и са новоствореном могућношћу презентације било каквог произвољног простора.

Загледан у простор *класичног* или *динамичног екрана*, посматрач се налази у ситуацији која се неретко може упоредити са „Божијом визуром“ – он је, захваљујући свом већ поменутом двоструком идентитету, у позицији да буде апсолутно присутан, али и безбедно одсутан. Као што је већ речено, *екран* чини непостојећим оно што је ван његових оквира. Упућеност у оно што је унутар његових оквира јесте *урањање* у оно што је у том контексту, постало репрезентација познатог и сасвим доступног света. Свет је хомоцентричан, његов координатни почетак и његово крајње исходиште је *homo spectator*,¹⁴⁵ устоличен као, у извесном смислу, свевидеће биће, заинтересован за свет у оној мери у којој је тај свет у стању да му се сам да на увид, кроз своје репродукције. Појава техничких средстава која су омогућила умножавање и репродуцибилност је суштински променила схватање традиционалог уметничког дела.

Традиционално уметничко дело је самосвојан оригиналан предмет који је у друштву ситуиран у посебном простору, готово свету, поседује ауру која обасјава друштво у којем уметничко дело настаје и појединце који га стварају и у њему уживају. Масовна производња уметности, коју је омогућила техничка револуција, мења политички, друштвени статус уметности и природу естетичке контемплације, нарочито с обзиром на њену удаљеност од искреног, живљеног искуства аутономних појединаца.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 13.

¹⁴⁵ Vladislav Šćepanović, *Medijski spektakl i destrukcija*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Službeni glasnik, 2010, 47–52.

¹⁴⁶ Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 100.

По Бенјамину, „дефиниција ауре као јединствене појаве даљине, ма колико била блиска, не представља ништа друго до формулацију култне вредности уметничког дела у категоријама просторно-временског опажања. Даљина је супротност близини. Оно што је суштински далеко недоступно је. У ствари, недоступност је главно обележје култне слике. Таква слика, по својој природи, остаје даљина ма колико нам била близу. Близина коју смо кадри да извучемо из њене материје, не иде на уштрб даљини, коју слика по својој појави и даље чува“.¹⁴⁷

Уместо бега у замишљену будућу активност из пасивности садашњости, или уместо ескапизма *урањања* коју нуди визуелна моћ нових медија, потребно је сетити се и оснажити утисак да уметност тражи присутност и појединачност у садашњости. Лепота аутентичног искуства, макар подразумевала и чулну дистанцу, појављује се у дубоком миру присуства. Испод лепоте овог искуства постоји још нешто: нешто што измиче именовању или вербализацији, дубока унутрашња суштина, која се открива једино у тренуцима присутности пред делом. Тешко је приметити основну разлику између опажања, односно не-мисаоне свести о лепоти искуства, те тешко схватљиве суштине и њеног именовања и приказивања у облику мисли. Некада се чини да је у питању само један процес. Што је шира временска празнина између опажања и мисли, у присуству и савладавању чулне дистанце, утолико биће посматрача дуже резонује са том унутрашњом суштином. Еквивалент спољашњој буци јесте унутрашња бука мишљења, која се до заглашења појачава силином процеса који стварају свет у којем се дешава несагледљива пролиферација спектакуларизованих појава. Медији, који по својој „генеалогiji“ припадају тзв. *традицији класичног екрана*, су катализатори уласка у унутрашњу тишину битисања у садашњици и у сувереној појединачности. Оваква врста свесности је позиција отпора према свету *спектакла*, према његовим идеологијама, позицијама и нормама. Сликарско дело, цртеж и отисак, управо су по својој унутрашњој концепцији другачији од медија *динамчног екрана*, као дела заокружена непомичношћу/миром, немошћу/„тишином“ убедљиво су у контрасту са потребама одржавања *друштва спектакла*. Другим речима, сликарско дело, цртеж и отисак, као медији, у својој основи носе елементе на основу којих се може деловати субверзивно у односу на спектакуларизовани *status quo*. При том је потребно поновити: уметност, па самим тим и уживање у делу традиционалног медија, захтева усредсређеност.

¹⁴⁷ Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 106.

Упоредимо платно на коме се одиграва филм са платном на коме се налази слика. Ова друга позива посматрача на контемплацију, пред њом се он може препустити свом току асоцијација. Пред филмском сликом он то не може. Тек што ју је уочио, она се већ променила. Она се не може фиксирати. Духамел, који мрзи филм, и који није схватио његов значај, али је схватио понешто од његове структуре, ту околност формулише овако: „Не могу више мислити оно што хоћу да мислим. Покретне слике заузеле су место мојих мисли“. Доиста, асоцијативни ток посматрача тих слика одмах се прекида њиховом променом. На томе се заснива шокирајуће дејство филма, које, као свако шокирајуће дејство, жели да буде прихваћено појачаним присуством духа.¹⁴⁸

Непосредност комуникације са извесним традиционалним медијима који, у ширем смислу, припадају појму *класичног екрана* (те међу њима, и са сликарским делом, цртежом или отиском) је значајна и драгоценна. Тако, на пример, посматрач пред сликарским делом, може да облике и материју света слике махнито разбија, да их дроби и меље, те да тај прах од јаве заковитла у неки нови облак кошмара или сна, или да своје визије охлади разумом. Исход је на њему, кошмари, снови и мисли су његови, а не плод конструисаних жеља спектаклом колонизованог света.

Намеће се питање – да ли је крајњи реципијент, савремена индивидуа, способна да путује по сопственим спиралним путањама, док јој се пред очима раскринкавају модели *хиперреалности* и *симулакрума*, те да, следствено томе, прихвати идеје о свету у којем су масовни медији, индустрија забаве, компјутеризација и виртуелна реалност преузеле моћ и створиле модел реалног без порекла и реалности? Имамо ли заиста дара да се загледамо у домете сопственог духа, без компромитујуће рањивости? Рањивост управо лежи у могућности да се покрену они елементи сопственог нарцизма на основу којих је могуће прихватити оправданост сумње да посматрамо и размењујемо слике и комуницирамо у односима који немају референцу у стварности, али из различитих разлога стоје на месту стварног.

¹⁴⁸ Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 120.

Ја увек говорим истину. Не целу истину, јер нема начина да се она каже у целости. Казивање целе истине је материјално немогуће: речи промашују. Па ипак, самом овом немогућношћу, истина се држи за реално.¹⁴⁹

Симулакрум увек, као у Бодријаровом примеру Дизниленда, истицањем лажног указује на генерални правац размишљања у ком се могу сагледати односи лажног, истинитог и реалног.

Оно што је у Дизниленду имагинарно није ни истинито ни лажно, то је нека машина разуберавања подешена да у супротном пољу регенерише фикцију стварног. Отуда слабост тог имагинарног, његова инфантилна дегенерисаност. Тај свет жели да буде детињаст како би изазвао веровање да су одрасли другде, у „стварном“ свету, и прикрио чињеницу да је права инфантилност свугде – а управо инфантилност самих одраслих који долазе овамо да би овде изигравали децу и стварали илузију о својој стварној инфантилности.¹⁵⁰

У свету у којем је простор, захваљујући новим телекомуникационим технологијама и медијским машинама, постао мањи, а време дефицитарно, и у којем је продукција постала први корак постпродукције,¹⁵¹ на уметности је да, сопственим *симулакрумима* указује на постојање *симулакрума* ван ње. Тиме би она учествовала у подривању, а не у „спашавању принципа стварности“.

Данас сведочимо постојању напора компјутерски заснованих медија виртуелне стварности да постигну опсену која ће деловати на више чула, и у којој је дело (или уместо њега, готов, документарни запис) постало полазна сировина за даље обраде и манипулације. Циљ је стварање дела у којем ће се десити симбиоза људског бића и компјутерске слике, у којем ће медијум постати невидљив и неће остављати траг на

¹⁴⁹ Жак Лакан, преузето из: Džoan Koupdžek, Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana, *Ženske studije* 8/9 – tekstovi, prevod sa engleskog Branka Arsić, преузето са: www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/dzoan.html 19. 6. 2014. у 9:38h.

¹⁵⁰ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, prevod sa francuskog Frida Filipović, Novi Sad, Svetovi 1991, 16–17.

¹⁵¹ Lev Manovič, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 92.

свести.¹⁵² Преображавање стварности, појединачне и колективне, које је постало средишња тема уметности, у себи носи неоспорно квалитете *симулакрума*. Ово се посебно огледа у инсистирању да се формира што природнији *интерфејс*, који ће омогућити глатко *урањање* и интеракцију са новим окружењем. Разматрања која нам нуде Манович, Фром, Грау и Ле Бон нам указују на удвајање субјекта, на појаву вишеструких некохерентних идентитета, који се јављају при свакој потреби за урањањем или спајањем са оним што надилази свакидашња човекова искуства. Напуштање сопственог *појединства*¹⁵³ подразумева различите модусе и облике ових настојања – препуштање колективном организму, предавање стваралаштву или, на пример, улазак у виртуелне светове. Чини се, да је и идентитет (бића, а и предмета и призора) „мапа без територије“, *симулакрум* створен намерно или из нехата, збуњујући и нестални конструкт садашњости и њених синкретизама.

Култура, и њене тековине визуелног стваралаштва, посматрани у савременом тренутку, потврђују своју бинарну природу – у њима неупитно постоје односи новог и старог, активног и пасивног, приметног и неприметног, познатог и непознатог, главног и алтернативног тока, виртуелног и стварног. Односи ових категорија су најчешће променљиви, асиметрични, иако теже ка томе да буду дијаметрално различити. Ипак, ове категорије нису супротстављене, већ се, по већ поменутој, спиралној инерцији сопственог тока преплићу и допуњују – на пример, искуство старог медија имплементира се у логику и концепцију новог, и постају њен незаобилазни део („од кино-ока до кино-четке“).¹⁵⁴

Фокус, који се може приметити у разматрању нових медија, између осталог, је на усавршавању интеракције између медија и посматрача, а огледа се у инсистирању на постизању *невидљивости медија*: „Нови медији интеракцију тумаче дословно, изједначавајући је искључиво са физичком интеракцијом између корисника и компјутера, а на рачун психолошке интеракције“.¹⁵⁵ Као што је већ предложено, основна психолошка интеракција управо се може приметити код медија који су „видљиви и познати“ (попут дела сликарства) у виду „напора“ уживљавања, односно, у свесном савладавању дистанце, која је услов за критичко мишљење. Ипак, постоји могућност уживања у њиховом „заустављеном“ времену или: у раскоши њихове

¹⁵² Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, prevod sa francuskog Frida Filipović, Novi Sad, Svetovi, 1991, 341.

¹⁵³ Фром Ерих (Fromm Erich), *Умеће љубави*, Београд, Београдски издавачко – графички завод, 1993, 20.

¹⁵⁴ Lev Manović, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001, 97–98.

¹⁵⁵ Исто, 119.

„безвремености“. Сликарско дело, примера ради, као медиј, нуди могућност да се, кроз њено посматрање и уношење у његове форме и садржаје, намири једна од темељних потреба људског духа, а то је потреба за креативношћу. Свако врхунско дело ликовних уметности се на специфичан начин заправо „довршава“ у мислима и осећањима посматрача, испуњавајући услов психолошке димензије интеракције са делом, онако како је означава Лев Манович. Сама дела су полазишта, а могућа, бројна, креативна исходишта су у дијалозима са њиховим „саговорницима“, односно, реципијентима. У сусрету са оваквим делима, човек није глатко, неприметно, аутоматски, оборен у хоризонталу скупа или гурнут пред хоризонт виртуелног; он савлађује изазов који је значајнији од искуства препуштања савршеној стимулацији чула. Прихватање овог изазова може бити спас од неодговорног ескапизма, а гарантује виталност „видљивих“ и већ познатих медија, у њиховом даљем самосталном постојању, или у оном постојању које остварују у симбиози са новим медијима.

Уметнички пројекат *Skepsis* конципиран је са намером да у себи сажме више слојева садржајних утисака. Ти утисци се односе на градивне елементе који су утицали на обликовање идејне, поетске, визуелне, методолошке и теоријске потке овог дела. У његовим слојевима, присутна је иницијална мотивација која ме је упутила ка употреби традиционалних медија, а у питању је, већ елаборирана, незавидна позиција коју они завређују у различитим контекстима разматрања значајних школа критичког мишљења, али и лични афинитет према изражавању у овим медијима. Контекст сумње као доминантног осећања присутан је и у идејној основи дела, где се примарна значења овог појма спрежу са доминантним одликама садашњости: немогућност одстојања деликатно одмерене, елегантно изнијансиране дистанце спрам непојмљивог обиља умножених појава и садржаја, и уместо тога: укидање дистанце, понирање у сумњу као улазак у простор неодређености. У овом раду, начињен је напор да се контекстуализује криза која је произвела сумњу у виталност традиционалних медија, али и да се размотре њихове могућности и релевантне позиције у садашњости. Традиционални медији, попут цртежа, сликарског дела и графике, у уметничком пројекту *Skepsis*, суочени су, кроз своје сопствене, иманентне карактеристике, са идејама које се односе на њихову позицију у контексту појмова *екрана*, *симулације* и *репрезентације*, градећи ликовни и идејни свет који је стваран у светлу идеје оснаживања њиховог неоспорног значаја. Ови појмови и медијске појаве, разматрани су и у духу односа са њиховим позицијама у *спектакуларизованом*, *екранском* и *метамедијском друштву*. У том смислу, пројекат *Skepsis* представља ауторов однос према одабраним традиционалним

ликовним средствима изражавања, у којем стоји јасна опредељеност да ови (а и други) медији визелног изражавања не могу постати редунданти. Сагледавање радикалних сумњи, које су се (у дугој историји различитих школа мишљења) јављале у разматрању ових медија и њиховог статуса у садашњости, залази у теоријско-уметнички садржај пројекта *Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра*, али представља и спрегу са поетским садржајем дела – *сумњом* као темом, препознатом као доминантни симптом и амбијент савремености, као појам који поседује бинарну природу – она је израз потребе за јасним упориштем у посезању за критичком мишљу, али и суоченост те мисли са невероватним мноштвом хиперболичких феномена настањених у непрегледном пантеону (пре)разноврсних лепота и ружноћа садашњице.

Литература и извори

- Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.
- Adorno, Theodor W., *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968.
- Alberti, Leon Battista, *De Pictura (On Painting)*, trans. by John R. Spencer, Revised Edition, Yale University Press, 1966.
- Altiser, Luj, Ideologija i državni ideološki aparati, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 143–147.
- Arnhajm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja*, prev. Vojin Stojić, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.
- Anders, Ginter, *Svet kao fantom i matrica* (prev. Borivoj Kaćura), Novi Sad, Prometej, 1996.
- Baumgarten, Alexandr Gottlieb, Prelegomena to Aestheticat in: *Art in Theory: 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, Wiley-Blackwell; 2000, 489–491.
- Baumgarten, Aleksandar Gotlib, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beograd, BIGZ, 1985.
- Benjamin, Valter, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti* (prevod sa nemačkog Jovica Aćin), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2006.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. sa francuskog Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991.
- Brkić, N., *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1968.
- Vasić, Pavle, *Uvod u likovne umetnosti*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1968.
- Vertov, Dziga, *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov* (ed. Annette Michelson), Berky, Univ. of California Pr., 1984.
- Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, (prev. s engl. Ksenija Todorović), Beograd, Clio, 2008.
- Грлић, Д., *Естетика*, Загреб, Напријед, 1983.

- Danto, Arthur C., *The End of art in: The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986,
- Da Vinči, Leonardo, *Traktat o slikarstvu*, prev. sa italijanskog Vjera Bakotić-Mijušković, Beograd, BIGZ, 1990.
- Debor, Gi, *Društvo spektakla* (prevod, priprema i prateći tekstovi Aleksa Goljanin), prvo izdanje, Beograd, Aleksa Goljanin, 2003.
- Dolar, Mladen, *Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje, Filozofija i društvo XXVI* (1), 2015, 159–178.
- Денегри, Јеша, *Један век графикае – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, 11.
- Денегри, Јеша, *Ка уметности неограниченог умножавања, Један век графикае – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, 24.
- Денегри, Јеша, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, (ур. Љиљана Ћинкул, прев. Срђан Ракоњац), Београд, Галерија Графички Колектив, 2010, 26.
- Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, Култура, Београд, 1970.
- Јунг, Карл Густав, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига, 1996.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, Београд, Дерета, 2004.
- Le Bon, Gistav, *Psihologija gomile*, Zagreb, Tiskar kr.zemaljske tiskare, 1920.
- Levi, Majkl, *Istorija slikarstva: od Đota do Sezana*, prevod Draginja Pervaz, 4. izd, Beograd, Jugoslavija, 1975.
- Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderno stanje*, prevod Frida Filipović, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Lipovecki, Žil i Žan Seroa, *Globalni ekran: od filma do smartfona*, (prev. s francuskog Biljana Tutorov, Mira Popović), Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- Mandić, Boris, tekst u pratećem katalogu izložbene postavke Tijane Kojić, samostalna izložba *Stratum*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd 2016.
- Manović, Lev, *Metamediji: izbor tekstova* (priredio Dejan Sretenović, prev. sa engleskog Đorđe Tomić), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001.
- Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, (prev. Branka Brujić), drugo izdanje, Sarajevo, Svjetlost, 1989.

- Миливојевић, Снјежана, Информационо друштво и медијска култура, *Годишњак Факултета политичких наука*, 2, Београд, Факултет политичких наука, 2008.
- Platon, *Država*, prev. Allbin Vilhar, Branko Pavlović, Beograd, BIGZ, 2002.
- Platon, *Zakoni*, preveo A. Vilhar, Beograd, BIGZ, 1990.
- Петровић, Сретен, *За аутономију уметности*, Београд, Службени гласник, 2010.
- Tugendhat, Ernst, *Jezičkoanalitička filozofija* (prev. Mira Đorđević, Slobodan Novakov), Sarajevo, Veselin Masleša, 1990.
- Рајковић, Марица, *Естетика у филозофији немачког идеализма* (докторска дисертација), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2016.
- Fisk, Džon, *Popularna kultura*, preveo sa engleskog Zoran Paunović, Beograd, Clio, 2001.
- *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, (ur.) Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Beograd, Atoča, 2009.
- From, Erih, *Umeće ljubavi*, (prev. sa engleskog Milanka Radić), Beograd, BIGZ, 1993.
- Хартман, Н., *Естетика*, Београд, Дерета, 2004.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I-III том, Београд, Култура, 1970.
- Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, Београд, БИГЗ, 1986.
- Hudson, Suzanne, *Contemporary Painting*, UK, Thames and Hudson, 2021.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef, *Filozofija umetnosti – Opšti deo*, Beograd, Nolit, 1984;
- Шилер, Ф., *О лепом*, Београд, Book&Marso, 2007.
- Šuvaković, Miško, *Diskrziivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 2. izd, Beograd, Orion Art, 2019.

Електронски извори:

- Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-drawing/>, приступљено 25. 9. 2021. у 16:45h и 16.50h.

- Antonić, Katarina, Marksističko shvatanje umetnosti, *Princip info*, 30. 05. 2018, приступљено на <https://princip.info/2018/05/30/katarina-antonic-marksisticko-shvatanje-umetnosti/>, 20. 08. 2021, 13:50h.
- Koupdžek, Džoan, Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana, *Ženske studije 8/9 – tekstovi*, prevod sa engleskog Branka Arsić, преузето са: www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/dzoan.html 19. 06. 2014. u 9:38h.

Изјава захвалности

За реализацију докторског уметничког пројекта *Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра*, неизмерно се захваљујем својој породици – родитељима Снежани и Душку Којић, на пажњи, разумевању, подршци и помоћи коју су ми указали пратећи мој развојни пут и моје професионалне подухвате.

Срдечно се захваљујем свом ментору, редовном професору мр Десириу Денићу, на поверењу, посвећености у раду, на томе што ме је личним примером упутио на ревност и етичност у уметничком, као и у педагошком раду; на саветима, као и на пријатељству, на основу којег је великом мером, својим добронамерним и благовременим смерницама, утицао да се оснажи мој елан за даљи професионални рад.

Изјављујем велику захвалност према пријатељима и сарадницима у пројекту, који су, посредно и непосредно, утицали на уобличавање моје ауторске поетике, и који су пратили њен развој и помагали да се она актуализује и прикаже на најбољи начин. Захваљујем се драгом пријатељу, Стевану Мијомановићу, на његовом напору да се уприличи сви преводи пратећих текстова каталога мојих досадашњих излагачких подухвата, те тако и пратећи текст каталога за јавно представљање уметничког пројекта *Skepsis*; и на томе што је својим литерарним талентом успешно адаптирао те текстове у преводу на енглески језик, чинећи ову изложбену поставку, као и многе друге, доступним иностраној публици.

Срдечно се захваљујем својој драгој пријатељици, Вањи Спасић, на великој подршци; и на томе што је својом посебном даровитошћу за истраживачки рад, као и стрпљењем пријатеља, допринела да уметнички пројекат *Skepsis* буде, у мојој писаној дисертацији, разматран и осветљен новим увидима, који су продубили неопходне методолошке и теоријске приступе.

Посебну захвалност дугујем и драгој пријатељици и сарадници, Тамари Алексић, која је допринела томе да сви публиковани материјали буду на адекватан начин ликовно – графички обликовани, као и на њеној несебичној помоћи у свим фазама реализације пројекта, приликом чега је посвећено и вредно улагала труд и сопствени таленат, што је у великој мери утицало на потпуно испуњавање моје идејне концепције.

Посебну захвалност изражавам према драгим пријатељима, Ани Арп и Борису Мандићу, који су, својом изузетном свестраношћу и сензибилитетом, као млади књижевници, обогатили садржај пропратних каталога уметничког пројекта *Skepsis*

својим надахнутим литерарним критичким освртима. Такође, изразиту захвалност дугујем и господну Вељку Цвијићу, на његовом покровитељству и помоћи у реализацији пратеће штампане публикације, у којој је презентована изложбена поставка.

Срдачно се захваљујем и изражавам велико задовољство што су у реализацији пројекта учествовали бројни млади људи, студенти и дипломци уметничких факултета, који су својом вештином, агилношћу и несебичним доприносом учествовали у свим аспектима техничке реализације и презентовања изложбене поставке: Александри Васиљевић, Милицы Ђурић, Александару Вујићу, Немањи Дикићу, Дејану Бошковићу, Маји Миладиновић, Владимиру Јовићевићу, Владимиру Нецкову, Јелени Везмар, Ирени Брајовић, Алекси Мишковићу, Миловану Илићу и Катарини Ћирковић.

Захваљујем се Уметничком савету УЛУС-а, на указаној прилици да овај уметнички пројекат буде приказан у просторијама Галерије УЛУС-а у Београду.

Захваљујем се и кустосима и организационом одбору *57. Октобарског салона* на прилици да завршно дело ликовне целине *Skepsis – Увежбавање нестајња*, буде изложено у просторијама Музеја града Београда, у оквиру изложбене концепције *Салона*.

Биографија аутора

Тијана Којић је рођена 1987. године у Београду.

Дипломирала је на Факултету примењених уметности у Београду 2011. године.

Током свог досадашњег рада, остварила је седамнаест ауторских пројеката (међу којима се издвајају: *Круг*, Галерија УЛУС-а, 2013; *Круг/ Circle/ Le cercle*, Културни центар Србије; Париз 2015; *Субекумена*, Галерија СКЦ Београд 2015; *Стратум*, Галерија Графичког колектива 2016; *Скенса/Skepsis*, Галерија УЛУС-а, 2017; и *Силогизми*, Галерија Борис, Париз 2018), као и учешће на више од сто педесет групних изложби у земљи и иностранству (изложбе у Грчкој, Македонији, Босни и Херцеговини, Италији, Бугарској, Швајцарској, Шпанији, Немачкој, Мексику, Сједињеним Америчким Државама, Француској, Кини). Међу значајнијим групним излагањима издвајају се: *Остен бијенале цртежа* (Скопље, Македонија), *Међународна изложба Клуба анатомских цртача Балкана* (Београд), *Балкан 20/20* (Београд), *Октобарски салон* (Београд), *Чехов (Париз, Француска)*, *La mente artistica* (Рим, Италија), *Tableu vivant* (Београд), *Уметност на папиру* (Београд), *Fidelium* (Београд), *Molier* (Париз, Француска), *Биноми* (Београд), *Балкански путеви*, (Варна, Бугарска), *Уметници године* (Скопље, Македонија), *Групна изложба поводом 10 година Ниш Арт фондације* (Београд), *Међународна изложба цртежа* (Лозана, Швајцарска), *Salon des Indomptables*, (Париз, Француска).

Радови Тијане Којић су готово увек амбијенталног карактера, односно, категорија простора је њихова интегрална компонента. Досадашњи рад Тијане Којић чини велики број визуелних и проблемских целина које својим великим димензијама доминирају простором, мењајући му структуру и значење. У потрази за релевантном позицијом у свету визуелних уметности, ослања се на стандардне форме фигурације и на цртачке, сликарске и графичке поступке, који су основни градивни елементи њеног рада.

На основу својих професионалних резултата, постаје члан УЛУС-а и УЛУПУДС-а 2012. године, као и члан *Клуба анатомских цртача Балкана* 2018. године. Добитница је низа награда и признања из области сликарства, цртежа и графике, међу којима се издвајају: прва награда на конкурс *Ниш Арт фондације*, награда Факултета примењених уметности из *Фонда Александра Томашевића*, прва награда за цртеж из *Фонда Владимира Величковића*, две награде за цртеж *Златни*

Остен, као и награда „Млади балкански уметник“ *Светске асоцијације визуелних уметника*.

У периоду од 2014. године, Тијана Којић учествује у раду више жирија и комисија. Члан је жирија за најбољу графичко-ликовну опрему књиге *Богдан Кршић и Награде за најбољег младог дизајнера*, у склопу манифестације *Међународни Београдски сајам књига*. Такође, учествује у организацији и реализацији цртачког конкурса и изложбе *Портрет*; учествовала је раду жирија за избор радова за *Студентско биенале цртежа*, затим, у раду комисије за избор радова за фестивал студентског стваралаштва *ФЕСТУМ* (у организацији Универзитета уметности у Београду), као и у уметничким саветима за креирање годишњих програма значајних галерија и културних центара у Србији.

Тијана Којић је засновала радни однос на Факултету примењених уметности 2014. године у звању доцента.

Изјава о ауторству

Потписани-а Тијана Којић
број индекса 1/2013

Изјављујем,

да је докторска дисертација/докторски уметнички пројекат под насловом
Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра

- резултат сопственог истраживачког/уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза/докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била/био предложена/предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, децембар 2021.
Потпис докторанда

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Тијана Којић

Број индекса: 1/2013

Докторски студијски програм: Примењене уметности и дизајн

Наслов докторске дисертације/докторског уметничког пројекта:

Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра

Ментор: мр Десимир Денић, редовни професор Факултета примењених уметности

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Тијана Којић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације/докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука/доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, децембар 2021.

Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију/докторски уметнички пројекат под називом:

Скепса – цртеж, слика и отисак у доба екрана и етра

која/и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију/докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, децембар 2021.

Потпис докторанда
