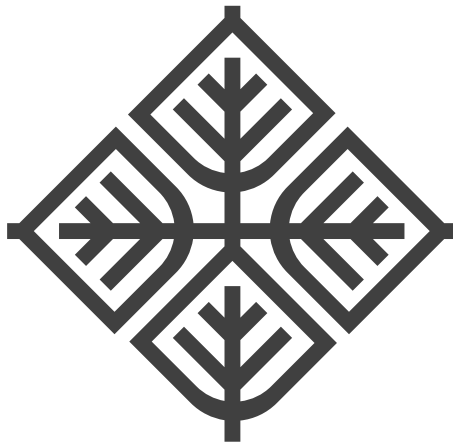


УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ ДОКТОРСКИ УМЈЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

*ПОСТ МОРТЕМ НОВИ МЕДИЈИ
(амбијентална инсталација)*

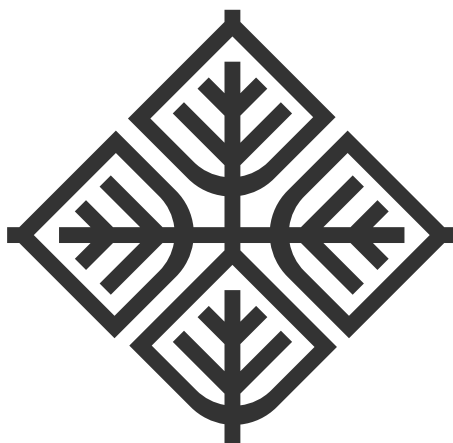
ДОКТОРАНД

Мр Младен Миљановић

МЕНТОР

*Др Зоран Тодоровић
редовни професор*

Београд,
2022.



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

--

ПОСТ МОРТЕМ НОВИ МЕДИЈИ
амбијентална инсталација

--

Докторски умјетнички пројекат

--

Докторанд
Мр Младен Миљановић

--

Ментор
Др Зоран Тодоровић,
редовни професор

--

Београд, 2022.

Без канала - Искра

--

камени објекат, лед лампица, акрилна боја

фото Бојана Јањић

2022



CHL01

Садржај:

11	АПСТРАКТ
13	ABSTRACT --
15	УВОД (<i>кроз три чина</i>)
17	ЧИН I - <i>Репрезентације као екстензије живота</i>
23	ЧИН II - <i>Од смрти периферије до стратегије преживљавања</i>
25	ЧИН III - <i>Превазилажење помоћу препреке</i>
33	ПОСТ МОРТЕМ НОВИ МЕДИЈИ
45	СПОМЕНИК У РЕАЛНОМ ВРЕМЕНУ
53	БЛАУПУНКТ 2020/21
63	СМРТ КАО ПОСТАМЕНТ
67	ШУМ КАО СПОМЕНИК
75	СПОМЕНИК МАЉЕВИЧЕВОМ ЦРНОМ КВАДРАТУ
81	ЕКСПЛОАТАЦИЈА МРТВИХ - (<i>након смрти Младена Стилиновића</i>)
85	СПОМЕНИК ЖРТВАМА СПОМЕНИКА
91	БЕРЗА СТАТИСТИКЕ СМРТИ - <i>тачна форма нетачних података</i>
99	МРТВИ КАПИТАЛ - <i>Death Capital</i>
105	РЕАЛИЗАТОР ПОСЉЕДЊЕ ЖЕЉЕ - <i>Last Wish Developer</i>
109	ПРЕВЕНТИВНИ СПОМЕНИК
113	У ОБЛАКУ - <i>In The Cloud</i> (<i>вјечни живот душе и података</i>)
117	МУЗЕЈ - ЦРКВА 1:1 (<i>Умјесто закључка</i>)
126	Индекс имена и литературе - Вебографија
128	Биографија
136	Прилози

Без канала - Искра

--

камени објекат, лед лампица, акрилна боја
фото Бојана Јањић

2022



АПСТРАКТ

*Усталом увијек су други ти који умиру.*¹

Пост мортем нови медији је докторски умјетнички пројекат који обухвата истраживање које за предмет узима медијску дистрибуцију представе смрти са једне стране, и облике *Пост мортем (пост-смртне)* репрезентације новомедијских уређаја у форми камених-гравираних објеката са друге стране. Тако се уређаји нових медија користе искључиво као објекти који означавају технолошку револуцију, те преношења покретне или статичне слике, текста асистирани рачунарима, телефонима или дигиталном телевизијом.

Фокус истраживања медијске репрезентације комуницирања контекста смрти је временски период од 2020–2021. године. Те двије године (2020–2021) су период у којем је Ковид-19 пандемија проузроковала смрт као централну тему у готово свим медијима. Кроз овај умјетнички пројекат улога смрти и *Ковид-19* пандемије се свјесно артикулише и позиционира као најзначајнији медијски и глобални догађај након Другог свјетског рата.

Радови и амбијентална цјелина кроз коју се манифестују предмети умјетничког истраживања су спој дословне антиципације форми новомедијских уређаја изведених у материјалима који се најчешће користе за привремено или перманентно обиљежавање смрти, као форме вјечног помена или споменика. У том смислу, у овом умјетничком пројекту се пропитују медијски облици комуницирања смрти, али и умјетнички експерименти могућности онога што називам *Споменик у реалном времену*, што би значило да се трауматични догађај субјективно формализује управо у процесу његовог дешавања.

Пројекат *Пост мортем нови медији* поставља питање како се посредством канала савремених комуникација артикулише смрт, и на који начин се она дистрибуира кроз медије? У појединачним цјелинама радова се пропитују позиције смрти као позиције потенцијала или ресурса, али и то колико је смрт постала роба у свијету капитала. Цјелокупни умјетнички пројекат, као и представљена амбијентална инсталација, тежи да истражи представе, репрезентације или слике живота које постају екстензије смрти, са претпоставком да тамо гдје живот престаје, слика, односно репрезентација као вјечност гравирана у камену, наставља да живи.

Идеја портрета на надгробном споменику је постала идеја посљедње жеље, а умјетник као мајстор-технолог тог приказа је имао улогу реализатора посљедње жеље као вјечне представе прошлог, или будућег субјекта смрти. Енглески писац и новелист Е. М. Фостер каже да „*Смрт уништи човјека, идеја о смрти га спашава*“², тако и ово истраживање тежи да артикулише идеју и форму репрезентације живота након смрти. Смрт као идеја вјечитог спаса се овдје обједињује у вјечити оглас смрти кроз форму истраживања екранизације смрти и смрти екрана, као потенцијалних предмета археологије будућности у форми *Пост мортем нових медија*.

¹ Марсел Дишан, (1887-1968) натпис на надгробној плочи на гробљу у Руану.

² Е. М. Фостер, Ховардс Енд, енглески писац и новелист, Лондон, 1910.

Биљешке у камену

--

Гравирани цртеж на камену
фото Бојана Јањић
2022



ABSTRACT

*After all, there are always others who die.*³

Postmortem new media is artistic phd project that includes research, that takes as a subject the media distribution of the representation of death on the one hand, and forms of post-death representation of new media devices in the form of stone-engraved objects on the other hand. Thus, new media devices are used exclusively as objects that mark the technological revolution, and the transmission of moving or static images, text assisted by computers, telephones or digital television.

The focus of the research of the media representation of communicating the context of death is the time period from 2020 and the current 2021. Those two years 2020-2021 are the period in which the *COVID-19* pandemic caused death as a central topic in almost all media. Through this art project, the role of death and the *COVID-19* pandemic is consciously articulated and positioned as the most significant media and global event after the Second World War.

The works and the ambient whole through which the objects of artistic research are manifested are a combination of literal anticipation of the forms of new media devices performed in materials most often used for temporary or permanent commemoration of death, as a form of eternal remembrance or monuments. In this sense, this exhibition questions the media forms of communicating death, but also artistic experiments of the possibility of what I call the *Real Time Monument*, which would mean that the traumatic event is subjectively formalized precisely in the process of its happening.

Project *Postmortem new media* is researching, how is death articulated through the channels of modern communication and how is it distributed through the media? In these works, the positions of death as positions of potential or resources are questioned, but also to what extent death, has become a commodity in the world of capital. The entire ambient installation seeks to explore representations, representations, or images of life that become extensions of death, with the assumption that where life ceases, the image or representation continues to live.

The idea of a portrait on a tombstone became the idea of the last wish, and the artist as a master-technologist of that display had the role of the realizer of the last wish as an eternal representation of the past or future subject of death. English writer and novelist E. M. Foster says that Death destroys human, the idea of death saves him⁴, so this research also strives to articulate the idea and form of the representation of life after death. Death as the idea of eternal salvation is here united in the eternal announcement of death through a form of research into the screening of death and the death of the screen, as potential objects of archeology of the future in the form of *Postmortem New Media*.

³ Marcel Duchamp, (1887–1968) inscription on tombstone in Rouen cemetery.

⁴ E. M. Foster, *Howards End*, English writer and novelist, London, 1910.

Биљешке у камену

--

Гравирани цртеж на камену

фото Бојана Јањић

2022



УВОД (кроз три чина)

Увод, замишљен кроз три чина је умјетничко теоријска предигра за анализу кроз коју се теже истражити, означити и рашчланити специфични појмови, слике и форме намијењене смрти кроз неколико примјера умјетничког рада. Ти појединачни радови су доживјели своју сублимацију у докторском умјетничком пројекту под називом *Пост мортем нови медији*. У теоријском, али више наративном смислу, овдје се покушава описати и дефинисати поље, област и форма која је намијењена означавању, слици или меморији смрти, и са друге стране форме, модели и едукације чија крајња примјена у пракси производи или резултира смрћу. Ови примјери су формализовани кроз неколико практичних, а (*замишљено је*) и корисних радова који покушавају да дјелују у супротном смјеру, деконтаминирајући и трансформишући устаљене форме смрти, репрезентације меморисања и комеморације у стратегије живота.

И слика дијели несрећну судбину знака и метафоре: пад у реално.⁵ И тако, у претходно набројаном, у основи као полазишна тачка стоји реално и лично примијењено искуство, које се касније у практичном раду трансформише. Са једне стране, примјена искуства из реалности и стварности су везана за дјеловање и рад у радионици за израду надгробних споменика, а са друге стране за изучавања војних стратегија, те симулација ратних дејстава које се одвијало кроз војно школовање (*Школа резервних официра 1999-2000*). Практични радови који ће у овом тексту служити као примјери или увод у *Пост мортем* нове медије су радови *Дидактички зид*⁶, *Удар-1*⁷ и *Врт уживања*⁸. Ови радови су у формалном смислу одвојене концептуалне и изложбене цјелине које су реализоване у различитим временским интервалима, а у свом садржају највећим дијелом користе или истражују форме смрти у различитим облицима. У данашње вријеме, кроз плуралистички орјентисане савремене умјетничке праксе, смрт као предмет или тема заузима често интерпретирано поље и контекст. Начини на који се комуницира и интерпретира смрт данас су различити, а форме бављења смрћу варирају од репрезентације до симулације, те експерименталних перформативних пракси које укључују елементе или процедуре смрти у раду. У перформативним умјетничким праксама шездесетих и седамдесетих идеје самоповређивања су умјетнике али и публику конфротирале са блиским искуствима бола или евентуалне смрти, у чијем саставу бол има улогу граничног елемента или наговјештаја смрти. Оваква умјетничка експериментисања су крајем шездесетих година прошлог вијека кулминирала са случајном смрћу једног од перформера групе *Бечког акционизма* Рудолфа Шварцкоглера (Rudolf Schwarzkogler) (1940–1969). Овај умјетник перформанса је у то вријеме био једна од најактивнијих фигура истраживања тијела као механизма, те у крајњем резултату смрти као престанка практичне функције механизма тијела. У регионалном умјетничком оквиру, током деведесетих година, умјетник Славко Матковић (1948–1994) који је дјеловао у Суботици и Новом Саду, уједно један од оснивача умјетничке авангардне групе *Bosch+Bosch*, пропитује гранична поља бола и смрти.

5 Жан Бодријар, Пакт о луцидности или интелигенцији зла, Архипелаг, Београд, 2009, стр. 67.

6 Дидактички зид, гравирани цртежи на мермеру, инсталација димензија 2,65 x 5,67cm, приручници, реадју-маде, рад првобитно изложен као сите специфич у Градској галерији Бихаћ, јул 2019. (Фотографија 1.)

7 Удар1, гравирани цртеж и боја на граниту, инсталација димензија 10,5 x 2,5cm, 2017. (Фотографија 2.)

8 Врт уживања, гравирани цртежи на граниту, метал, инсталација димензија 3,20 x 2,50cm, 2013. (Фотографија 3.)

Врт уживања

--

Гравирани цртеж на камену

фото Драго Вејновић

55. Венецијанско бијенале, БиХ павиљон

2013



Славко Матковић је у својим перформансима доводио тијело и организам до крајњих граница могућности функционисања, а самим тим и границама блиским гашењу живота тијела. Нажалост и његова смрт је дио дијалога или боље речено *неспоразума Славка Матковића, умјетности и смрти*.⁹ На другом крају свијета један други умјетник је успио да идеју смрти трансформише у идеју утопије и ескапизма. Бас Јан Адер (1942–1975) је умјетник холандског поријекла који је дјеловао током касних шездесетих и раних седамдесетих у форми перформанса, концептуалне умјетности и фотографије. Бас Јан Адеру је изгубљен траг на отвореном мору 1975. године када се у перформансу под називом *У потрази за чудом (In Search of the Miraculous)* отиснуо са циљем да у малом бродићу пређе Атлантук од Америчке обале до Енглеске. Остаци његовог брода су пронађени на обалама Ирске у априлу 1976. године као једини докази његове судбине. И тако долазимо до једног од последњих радова као референтних примјера коришћења појма смрти у лингвистичком облику, а то је рад концептуалног умјетника (*и пријатеља*) Младена Стилиновића (1947–2016) који је у раду из 1977. написао *Чујем да се говори о смрти умјетности, смрт умјетности је смрт умјетника, мене нетко хоће убити, упомоћ*. Имао сам срећу да кроз дружење са њим, али и кроз упућеност у рад Младена Стилиновића у различитим формама и облицима, спознам начине на које је користио појмове попут смрти и бола. Један од његових радова под називом *Експлоатација мртвих* је имао велики утицај за моје интересовање и истраживање коришћења и анализирања појма смрти у умјетности, некада послје, десет година након нашег упознавања. Набројани умјетници и њихово поменуто умјетничко дјеловање је селектовани увод у приказ интересовања, истраживања, те трансформације идеје смрти у умјетности и личној умјетничкој пракси, те њене кулминације у докторском умјетничком пројекту изведеним под називом *Пост мортем нови медији*. Тако да *Увод у три чина* служи да, поред личног ауторског рада и његове поетике, контекста и процеса реализације, такође компаративно анализира улогу и континуитет интересовања за појам или саму смрт кроз призму или калеидоскоп умјетничког пропитивања свијета.¹⁰

⁹ Небојша Миленковић, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, Музеј савремене умјетности Војводине, 2005.

¹⁰ У тексту *Увод (кроз три чина)* су кориштени дијелови текста писаног у испитном раду из предмета *Методе умјетничког истраживања 2*, под називом *Форме намјењене смрти*, 2020.

<https://transmediji.files.wordpress.com/2020/07/mladen-miljanovic-metode-2.pdf>

ЧИН I - Репрезентације као екстензије живота

Гдје живот престаје Инстаграм профил и слика на споменику настављају да живе.

Један од првих радова, који попут *Пост мортем нових медија* као фокус узима анализу репрезентације смрт у индивидуалном облику, је био пројекат под називом *Врт уживања*, реализован и представљен у павиљону БиХ на 55. Венецијанском бијеналу. Сам назив *Врт уживања* дјелује као апсурд или парадокс у односу на друштвени и политички контекст из којег долазимо као умјетник, што се дијелом испитује и проблематизује у радовима које садржи овај концепт. Сама идеја рада који се једним дијелом осврће на познати триптих Хијеронимуса Боша (Hieronymus Bosch, 1450–1516) *Врт земаљског ужитка*¹¹ анализа је представљања смрти тијела, ужитка и перверзних жеља друштва и времена у којем живимо.

Ова анализа успоставља имагинарни, те формално умјетнички дијалог од пола миленијума између два умјетника, гдје се ревидирају и групишу ужици и жеље индивидуа у друштву, ма колико били уобичајени или перверзни у својој представи. *Врт уживања*¹² није фикција, он је комплексна композиција перверзије укуса (*или неукуса*) чије су околности настанка (*сакупљени кроз фрагменте*) усидрени у реалности. Ти фрагменти су, прије свега, гравирани хиперреалне фигуре које се појављују на породичним или индивидуалним надгробним споменицима. У овом случају, они су преузети или прикупљени као готови (*ready-made*) мотиви са надгробних плоча на различитим локацијама. Врло је битно напоменути да су специфичан облик репрезентације живота који је антиципиран у форми вјечног гравираног цртежа фигуре на нивоу фотографског квалитета. У овом раду, као и у *Пост мортем новим медијима*, као умјетник преузимам улогу умјетника-антрополога, који покушава да прати и контекстуализује флуентност властитих културолошких образаца, анализирајући те појаве као проблематизоване потенцијале језика умјетности. Не желећи бити обликован културом, радије преузимам позицију субјекта који анализира и обликује културу. Хал Фостер појам *културе сагледава као питање дискурзивног пресека текстова*¹³, у том смислу, савремена умјетност се више не интерпретира у контексту материјалног конституисања медија/форме, већ просторних категорија тијела и перцепције. Тако и *Врт уживања* је прије свега резултат промишљања идеје индивидуалног ужитка у форми колективитета. Живимо у времену када се индивидуални радови умјетника готово по правилу генерализују са културом из које долазе. Једнако тако, често се читава култура и друштво генерализују са најпопуларнијим или најдоминантнијим облицима репрезентације те исте културе. Чињеница је да је умјетничка продукција код нас у постратном времену највећим дијелом испуњена експлоатацијом социјалне патетике, која је често по правилу, сходно количини тог истог патоса у раду, генерисала и његов интернационални успјех. Искуство честог излагања у иностранству ми је показало да је кроз такве *социјално патетичне* облике умјетничке репрезентације генерализован и формиран идентитет друштва као

¹¹ Хијеронимус Бош, *Врт земаљског ужитка*, триптих, уљана слика на храстовом панелу, 1951. Музеј Прадо, Мадрид.

¹² *Врт уживања*, концепт радова који је представљен у павиљону Босне И Херцеговине на 55. Бијеналу у Венецији, кустоси Сарита Вујковић и Ирфан Хошић, Паллазо Малипиеро, Венеција, мај, 2013. година.

¹³ Hal Foster, *The Return of the Real*, October books, September 1996.

патетичног или јадног. Умјетник би требало да је сензибилна и осјетљива личност, која скенира, региструје и анализира стварност. У том процесу скенирања и анализирања стварности врши се селекција оних елемената социјалне, друштвене и политичке реалности коју умјетник препозна као потенцијал умјетничког и креативног, те је потенцијално критикује, формализује и контекстуализује кроз рад. И управо у том сегменту умјетност има моћ да именује и дефинише, да интервенише на пољу културе, врши притисак на стварне елементе, друштвене структуре, претварајући их у артефакте умјетничког дјела. Посљедично томе, сваки је артефакт, на крају, инструмент за активно моделовање фрагмената стварности. Према томе, умјетник никада није задовољан чињеничним постојећим стањем ствари, те формално-естетским владајућим парадигмама, он непрестано тражи оно још неостварено јер мора стићи до неостваривог, понекад и до утопије.

Урош Чворо *Врт уживања* анализира као остатке социјализма кроз које се креирају *слике снова* као утопије предратног времена, а у једном дијелу текста каже: „Ипак, управо у овом средњем простору одбачени историјски симболи имају способност да произведу другачију слику историје. Гројсова (Boris Groys) дијагноза историјског стања слика¹⁴ подсјећа на Валтер Бењаминову (Walter Benjamin) концепцију историјских слика као остатака капитализма, који су у колективној свијести устали као *слике из снова*.¹⁵ Слике из снова претвориле су историју у робу која се користи за маркетинг капитализма. Ипак, слике из снова су такође имале способност да произведу другачију слику историје сугеришући да је будућност направљена од трагова прошлих борби у садашњости.“¹⁶

Већина до сада реализованих радова, заједно са *Вртом уживања* и *Пост мортем нови медији* пројектом, упућује да дјело обухвата креације усидрене у околностима које кореспондирају са стварношћу. Крис Џенкс (Chris Jenks) каже да је *човјек већ по самом рођењу одређен културом*¹⁷, што би значило да специфичност средине обликује и саму индивидуу у процесу њеног одрастања. Плуралнија верзија оваквог става би била да није све могуће на сваком мјесту и да није све могуће у свако вријеме. Тако да се процес рада и израде надгробних споменика или служења војног рока јасно рефлектовало кроз већину ранијих радова, који и поред тог рефлектујућег елемента теже да сублимирају сјећање кроз умјетност, сјећање које врло често има трауматичну компоненту. Умјетност је кроз историју скоро па увијек, или бар често, користила свој ликовни арсенал, да би исказала или критиковала дух времена. У естетском смислу, *Врт уживања* као и *Пост мортем нови медији*, је настао као анализа радног искуства, исцртавања сличних мотива људи на надгробним плочама, којим сам се бавио (1999–2001) прије уписа на Академију умјетности у Бањалуци. Разлози избора мотива били су врло специфични и разнолики, али у сваком од њих се налазио елемент ужитка, и савршене жељене представе те особе. Тако да у том сегменту скуп индивидуалних мотива твори једну енциклопедију људских живота, са елементима овоземаљског ужитка. Овај принцип је посебно присутан у раду *Блаупункт*

14 Boris, Groys, *Art Power*, MIT press, стр. 168.

15 Uros Cvor, *Dialectical image today*. Continuum: Journal of Media and Cultural Studies. 2008. стр. 89-98.

16 Uros Cvor, *Transitional Aesthetics*, Bloomsbury, London, 2018, стр. 104.

17 Chris Jenks, *Culture*, Routledge, London, 1993.

2020/21¹⁸ гдје поред тог људског, универзалног и хуманог ренесансног аспекта анализе овог феномена, пројекат обухвата и радове који анализирају и декоративне, декадентне *барокне* елементе на овим плочама. То су, прије свега, зооморфни елементи мотива голубова, као и флорални мотиви цвијећа, који су прикупљени и приказани кроз инсталацију у форми лука са скупом различитих флоралних мотива који у основи представљају идеју универзалног врта. Управо као потенцијал и модел љепоте различитости, он представља форму плуралности и диверзитета. Кроз ове елементе се проблематизује мултикултурализам као форма различитости, чија је љепота управо у том диверзитету. Јер, сам појам поља културе је у својој основи скуп различитости и кроз различите облике дјеловања гајење истих. Мислим да се на том нивоу различитих флоралних мотива у једном врту може читати и појавност национализма као нарцисоидног облика аутоидеализације. То би био *врт дијалога* у којем руже сматрају да су најљепши цвијет у врту, а поред њих лале мисле исто то, док једнако тако кадифе претпостављају своју естетску и флоралну супериорност. На крају, генерална љепота и једних и других и трећих у врту се огледа у њиховој различитости. На основу овога се може извести и закључак да су културе као и биљке у константном инвазивном међуодносу и тежњи за доминацијом, што је нормалан, природно регулисан процес плурализма различитости и коегзистенције.

Овдје у уводу, и поређењу између *Врта уживања* и *Пост мортем нових медија* дало би се додати да сматрам да култура и средина обликују човјека према својим специфичностима које се састоје од различитих механизма у сфери јавнога, који често не доносе прогрес, или стагнирају као форме. Ти механизми или форме су свакодневни, непримјетни, уобичајени као Дишанов писоар (Marcel Duchamp). Оно што треба да алармира њихово штетно дјеловање или стање је стагнација форме или облика кроз различите дисциплине. Све те форме су у пољу, научног, јавног или медијског као општедруштвена доступна добра. Ако у периоду глобалног плурализма индустрије, науке и културе форма стагнира, она није само немогућност сопственог напретка као јединице, већ чињеница која указује на немогућност друштва да произведе њен прогрес. У том смислу, за предмет анализе *Врта уживања* и *Пост мортем нових медија* се узима гравирана хиперреална форма исцртавања фигура и портрета покојника на споменицима. Прије свега, у самој форми израде, ради се о једном аутохтоном изразу специфичном за регион који је своју кулминацију у примјени на надгробним споменицима доживио крајем осамдесетих и током деведесетих година прошлог вијека. То је једна специфична *етно-турбо-фолк* појава, која се манифестује као потреба идеализованог приказа вјечности тијела. Врло је битно нагласити да се тај облик приказивања тијела на надгробним споменицима појављује у касном периоду комунизма, и да би се у том смислу могла направити аналогија са идеолошком кризом друштва која се већ могла наслутити. Форма, коју реалистични цртеж настао на основу фотографије нуди, персонализује вјечни живот тијела, који је раније обећавао комунизам, у односу на религију, која нуди вјечни живот душе.¹⁹ У овом случају, вјечност је преузета од Бога и дислоцирана у стварност друштва. Другим ријечима, то би значило да креирани живот на слици треба да служи томе да превентивно ампутира смрт. Једнако тако, овакав приказ бесмртности није рај за људску душу, већ музеј за приказ живућег тијела. Умјетност не

18 Ибид, Блаупункт 2020/21

19 Boris Groys, Going Public, Sternberg press, New York, 2010.

Врт уживања

--

Гравирани цртеж на камену

фото Драго Вејновић

55. Венецијанско бијенале, БиХ павиљон

2013



чека боље друштво у будућности, она чини бесмртним оvdје и сада, прије свега, у примјеру рада *Блаупункт 2020/21*. Са друге стране, на надгробним приказима се уочава преузимање доминације виђења слике над текстом који је одраз времена у којем живимо.

Џон Бергер (John Berger) тврди да *виђење претходи ријечима*.²⁰ Дијете гледањем распознаје ствари и прије него што научи да говори. Међутим, виђење је управо оно што дефинише нашу позицију у свијету који нас окружује. Ријечи користимо да објаснимо свијет око нас, међутим, у својој крајњој инстанци оне немају ту моћ да пониште постојање свијета око нас. Тако долазимо до тога да однос онога што видимо и онога што знамо никада није до краја успостављен.

У материјалном смислу *Врт уживања* се састоји од гранита и металних жичаних мрежа које се користе у архитектури, те су то два готово најбитнија материјала за наше друштво. То се прије свега огледа у аспекту константне ратне *деструкције-изградње* и константног сликовног и формалног уписа *меморисања* који долази након деструкције. Поред тога, граниту и његовој перфектно идеализованој форми, исполираној површини, супротстављен је реално рђав и нагрижен елемент метала као контраст. Та два материјала, као брутално рђава конструктивна реалност друштвене конструкције, и аристократско коруптивни сјај црног мермера, дефинишу тешку друштвену, али прије свега, индивидуалну, реалност и њену тежњу за вјечном љепотом живљења и вјечним ужитком уклесаним у граниту.

Инсталација *Блаупункт 2020/21* и *Врт уживања* састоје се од елемената који не служе смрти и окончању живота, већ бесконачном и бесмртном животу који дефинише умјетност. Честе похвале фотографском приказу због његове искрености, њеног миметичког поштења, указују на то да већина фотографија није искрена. Посљедице ове неистине много су значајније за фотографију него за сликарство јер, како каже Сузан Сонтаг (Susan Sontag), *фотографије полажу право на истинитост какву сликана платна никад не могу да имају*²¹. Фалсификована слика, она која се лажно приписује неком аутору кривотвори историју умјетности, фалсификована фотографија, она која се ретушира и потписује лажном легендом кривотвори стварност, на основу претходно наведеног поставља се питање да ли је данашње вријеме препуно лажних слика и лажних представа кривотворене реалности. Шта је то што нам ново вријеме *фотошоп-постпродукције* носи, шта је данас реалност и како се она представља, кључна су питања која карактеришу овај садашњи *артифицијелни рај посткомунизма*²², у којем умјетност, према ријечима Бориса Гројса (Boris Groys) често дјелује безазлено, недовољно критично и радикално, слиједећи утопијску логику укључивања, а не реалистичну логику искључивања, борбе и критике.²³

20 John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, Art/Architecture, London, 1972.

21 Susan Sontag, *On Photography*, Picador, Avgust 25. 2001.

22 Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, 2008.

23 У тексту Чин I су кориштени дијелови текста писаног у испитном раду из предмета Методе умјетничког истраживања 2, под називом *Форме намјењене смрти*, 2020.

<https://transmediji.files.wordpress.com/2020/07/mladen-miljanovic-metode-2.pdf>

Удар-1

--

Гравирани цртеж и боја на камену

10,50 x 2,5м

фото Драго Вејновић

Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука

2017



ЧИН II - Од смрти периферије до стратегије преживљавања

Каже се, а и ја мислим тако, да је сваки умјетнички пројекат у исто вријеме и стратегијски пројекат. Умјетност не би требала да буде стратегијски оријентисана, већ би то морала бити. У војној доктрини *Тактика* и *Стратегија* су главни елементи планирања, разраде и извођења војних операција. Ова два елемента су најчешће и пресудна у исходу извођења операција. Поред свих других предмета током војног школовања предмету *Тактика* (1,2,3-4) се посвећивао највећи број часова. И управо су тактике и стратегије суштински дио рада *Удар-1*, у којем се пресецају кроз два различита елемента. Та два елемента су иконографија или естетика преузета из војних уџбеника и њене оперативне употребе, те садржај који је истражен, преузет и колектован од људи који живе или су некада живјели у селу Осјечани (*средња Босна*), те коришћења технике и форме комеморативних споменичких пракси изведених-гравираних у црном граниту. Овакав приступ, иако у потпуно другом контексту, се примјењује како у раду *Удар-1* тако и у *Пост мортем новим медијима*.

*Разведени мушкарац (40) у вези са женом (55), оженио је њену мајку (83) са циљем да легално наслиједе њену швајцарску пензију.*²⁴

Ово је само једно од многих уписаних значења симбола на овом раду, који стоје набројани у легенди. Неупућен, или заведен посматрач дјела естетиком и грандиозношћу лако може помислити да овај рад представља неку од војних тежњи или планова за окупацију. У легенди кроз коју се дешифрују и демистификују коришћени симболи очекивано значење доживљава салто мортале, те се закључује да се рад чита у контексту појединачних тумачених животних ситуација које се интерпретирају на атипичан начин. У инсталацији *Удар-1*, како каже теоретичар савремене умјетности Урош Чворо: „*Изнова се употребљава војна естетика у форми знаковног језика војних симбола како би се разложила фиксна, утврђена схватања идентитета (национални, умјетнички, идентитет миграната) и позиције које дефинишу начин перципирања региона, а тичу се прије свега компарација као што су космополитско и примитивно, традиционално и савремено, урбано и рурално те релације Европе и Балкана. У овом случају, сама форма и димензије дјела као велики гранитни панели на којима су урезане војно-тактичке карте које повезују Удар-1 са нормативним језиком монументализма, милитаризма и колонијализма, који се ставља у опозицију у односу на проживљено искуство миграције и микро-отпора становника једног маленог села у Босни.*“²⁵

*Након повратка од 3 мјесеца илегалног рада у Швајцарској (СН) баца се пасош у воду, да би МУП (Министарство унутрашњих послова) морао издати нови. Са новим пасошем (и новим бројем у пасошу) се одмах може путовати назад у Швајцарску радити, без да се чека да прођу три мјесеца од последњег изласка из земље.*²⁶

²⁴ Удар-1, интерпретација симбола приказаних на раду, гравирани цртеж и боја на граниту, 1050x25цм, 2017.

²⁵ Урош Чворо, Пост нови примитивизам, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука, 2017, стр. 38.

²⁶ Ибид, стр. 22.

Тако да се у овом раду у потпуности потврђује теза и фобија *чистих* европских нација да ће их покорити хорде незапослених Балканаца. Рад, формално и визуелно приказује фобију и параноју која влада у Европи када су у питању миграцијска кретања са истока ка западу. *Удар-1* је представник свих оних који су друштвено, политички и социјално обесправљени, потлачени, али и одлучни да се не предају. Ту се управо упућује на тачку у којој се не пристаје на статус кво (*status quo*), и у којој се кида живо друштвено ткиво зарад бољих друштвених економских услова. Овај рад у својој представи упућује на трансформативност ратног искуства и визуелног језика тактика и стратегија као екстензија социјалних субверзија и диверзија у мирнодопском периоду. Те диверзије су нужност али и сналажљивост освајања простора достојанства, оних социјалних слојева који су у потпуности маргинализовани у односу на привилеговане, централизоване и профитерске слојеве друштва. И управо ту, у свим овим набројаним елементима, се идентификује јасна идеја социјалних или у овом случају стратегија маргиналних друштвених структура становништва, у којима социјално помјерање није само мигрирање у боље услове живота тамо негдје на западу, већ је то бијег од постепене друштвене ампутације и болне смрти социјално раслојеног друштвеног ткива чија се девастација није довршила у рату. На овај начин, идеја рада у цјелини је та да скрене пажњу на политичке, историјске и друштвене услове који доводе до миграција а према системима друштвеног кретања, од провоцираног и присилног расељавања људи до миграција у потрази за бољим условима живота и рада.

*Три године рада као возач у америчкој војсци у Афганистану, да би након тога купио новог BMW-а, и у Добоју отворио ординацију за 3Д снимање зуби.*²⁷

Са друге стране, *Удар-1* свјесно провоцира и изазива. Рона Копечки (Rona Koreski) је написала да „Он креира ситуацију у којој се очекује да мислимо брзо и адекватно о томе како одговорити или одреаговати у тешким ситуацијама, те на тај начин систематски преноси снажан осјећај социјалне и друштвене неизвјесности. Али ипак на други поглед може се рећи и тежи да разоткрије како се могућим социјално безнадежним ситуацијама може приступити тактички, као проблемима за које постоји рјешење, легалне, илегалне или субверзивне природе као крајњег рефлекса. Страх од смрти ту је замијењен рационалним одлукама које су засноване на стратегијама преживљавања“.²⁸ Тако су гравирани и сликани фрагменти планираних операција урезани и гравирани у велике комаде црног гранита (1050x250x3цм) чиме чине запис плуралистичких и разноврсних стратегија мигрирања. И тако долазимо до тога да су ове свакодневне наративне стратегије личног преживљавања формализоване и изведене као монументална мапа војних операција, готово агресивних и освајачких симбола нечега што се на први поглед чини низом непријатељских тактика, војних операција, окупације или видова диверзантских напада. Идеја је била та да се редефинише геополитички простор Европе на уштрб јасних структура које регулишу и дефинишу територију, суверенитет и становништво, а у корист онога што Етјен Балибар (Etienne Balibar) назива *граничним подручјима*²⁹, а дефинише их као мноштво простора

²⁷ Ибид, стр. 22.

²⁸ Рона Копечки: Спаваћа соба мојих родитеља, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука, 2017, стр. 25.

²⁹ Etienne Balibar: „Europe as borderland“, u: Environment and Planning D: Society and Space, Vol. 27, 2009.

који се пресецају и преклапају, те који амортизују затегнутости између унутрашњих и спољашњих сила и кретања. Сарита Вујковић сматра да у овом раду концептуални репери, повезани са кључним дјелима из историје умјетности, настоје редефинисати појам народне борбе, са жељом да се формализују у помало субверзивном дјелу под називом *Удар-1* које тежи да постане *Герника нашег времена*³⁰, а ја бих додао и простора. То су прије свега одлуке профаних, обичних људи одлучних да напусте село у којем живе, а које се налази негдје дубоко у унутрашњости Босне и Балкана. Та позиција је дефинитивно локација незавидног економског пункта, те далеко од главног града или економског и политичког центра моћи. Такви, скоро па непожељни, те ослобођени шансе за будућност, његови становници осуђени су на одлазак (*по сваку цијену*) у западне, економски и индустријски богатије земље. У оваквом кретању из нужности се *ради и о ситуацији у којој се постаје странцем себи самом*³¹, што је Јулија Кристева (Julia Kristeva) одлично формулисала пошто је и сама проживјела слично искуство. Овим се само наглашава да је нада неопходна, а опет у исто вријеме и сурова, а *Удар-1* није идеја подизања споменика, већ развијања живе стратегије у форми монументалног дјела као сублимног објекта наде у бољи живот и жеље за срећнију будућност, (*можда*) тамо негдје. Мелиса Лангдон (Melissa Langdon) упућује на став умјетничке групе *The Yes Man*, која на основу колонијалног приступа тврди да најчешће центар експлоатише периферију, и када центар говори периферија мора да слуша, и да не узвраћа говором назад,³² *Удар-1* управо узвраћа говором назад и то одлучно и чврсто попут црног гранита.³³

ЧИН III - Превазилажење помоћу препреке

„Вјерујући да ћеш знања која си стекао у овој војној школи успјешно примјењивати како у миру, тако и у евентуалном рату, желим ти много среће у будућем животу“³⁴, написао је поручник Обреновић у посвети књиге коју сам добио након завршене *Школе резервних официра*. Ни ја, а сигурно ни он, нисмо могли ни сањати тада 1999. године да ћу једног дана заиста знања стечена у тој војној школи примјењивати, на срећу и мене и њега у миру током 2019. године. И тако дођосмо до тога да је основна идеја рада под називом *Дидактички зид* да не постоји непотребно или погрешно знање, већ само могућност да се оно на погрешан начин и у погрешне сврхе примијени. Као подофицир (*потпоручник*) након војног школовања и радом са младом војском у оквиру облигаторног служења војног рока сматрао сам да знање стечено у том процесу, најчешће у свом крајњем резултату, имплицира разарање, деструкцију и нехуманост. А опет са друге стране, надао сам се да га никада у том облику нећу имати прилику примијенити. На крају 2022. године, као и те 1999. године, разумијем знање као плуралистичку могућност која дјелује као ресурс у друштвеном пољу, те је до нас и нашег избора на који начин ћемо да га и употребити.

30 Сарита Вујковић: *Спаваћа соба мојих родитеља*, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука, 2017, стр. 14.

31 Julia Kristeva: *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991.

32 Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age*, Art, Technology and Globalisation, Springer, New York, 2014, стр. 70-71.

33 У тексту Чин II су кориштени дијелови текста писаног у испитном раду из предмета *Методе умјетничког истраживања 2*, под називом *Форме намјењене смрти*, 2020.

<https://transmediji.files.wordpress.com/2020/07/mladen-miljanovic-metode-2.pdf>

34 Посвета у поклоњеној књизи по завршетку служења војске: *Приручник за резервне војне старешине, командире водова и чета у пјешадији*, 06. 03.2001. године.

Дидактички зид

--

Гравирани цртеж и боја на камену

7,50 x 2,5м

Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука

2020



Питање које логично слиједи јесте како форме намијењене смрти и разарању у *Дидактичком зиду* трансформисати у форме и упутства спасавања или помоћи у сфери онога што називамо живот. Сличан задатак пред себе поставља и пројекат *Пост мортем нови медији*. Идеја знања је његова способност да се правовремено, хумано и трансформацијски примијени у друштву сада. Умјетност је поље које може у позитиван контекст трансформисати сваку врсту знања, а самим тим и друштва унутар којег дјелује или интервенише. Тамо гдје доживимо неуспјех као људи, тешко да можемо успјети као умјетници.³⁵ *Дидактички зид* је умјетничка интервенција која на едукативан и дидактички начин тежи да интервенише у сфери актуелног или медијски интерпретирано *горућег* проблема миграцијских кретања на планети земљи, али и кроз БиХ са тренутним жариштем у Бихаћу на сјеверозападу земље. На територији града Бихаћа пројекат/изложба дјеловала је као својеврсна *site specific* интервенција или умјетност у контексту која има за циљ да дјелује као простор едукације и сврсисходне помоћи у превазилажењу практичних препрека и ситуација у којима се мигранти или људи у покрету налазе или се могу наћи. Изложба под радним називом *Дидактички зид* је концепт који је обухватао три цјелине презентације. Први дио је био монументални Дидактички зид који садржава у камену гравирани цртежи, илустрације, дијаграме и текстове кроз које се објашњавају специфичне ситуације и начини њихових превазилажења или савладавања. Други дио је штампана публикација, каталог изложбе у којем су по поглављима садржани дијелови односно појединачни цртежи и текстови са камене инсталације *Дидактичког зида*. Посљедњи, трећи сегмент репрезентације овог рада, су маркетиншки билборди поред пута на рути кретања који се закупују на одређени период, и на којима се представљају дијелови цртежа из публикације и изложбе.

Супротно готово документарном интерпретацијском аспекту *Пост мортем нових медија* ове интервенције у раду *Дидактички зид* дјелују као својеврсна информативна екстензија едукативног дјела-изложбе у јавном простору. У садржајном смислу *Дидактички зид* и публикација обухватају пренамијењене илустрације, шеме и дијаграме из војних књига а које између осталог приказују како се кретати и преживљавати у тешким временским или просторним условима, како превазилазити и савлађавати жичане препреке, како се оријентисати и кретати у ноћним, дневним, те условима отежане видљивости. Како олакшати кретање старијима, дјечи или указати прву помоћ повријеђеним особама. Публикација у форми приручника се штампа као издање у 1000 примјерака и вишејезична је (*енглески, арапски, шпански и урду*). Цепни формат публикације наглашава практичност у ношењу и коришћењу са уочљивим увећаним и читљивим текстом. Идеја је да се публикација учини доступном на разним географским локацијама на којим би била од практичне користи али доступна и у онлине-електронској пдф верзији. У Градској галерији Бихаћ у јулу 2019. године премијерно је представљен *Дидактички зид (265x576 цм)* који садржава око 220 у камену гравираних цртежа, илустрација, дијаграма и текстова кроз које се детаљно објашњавају специфичне ситуације и начини њихових превазилажења или савладавања. Репрезентација истих илустрација на билбордима тежи да успутно представи неке од ових практичних примјера помоћи у кретању. Цјелокупан пројекат *Дидактичког зида* не тежи да умјетничким средствима естетизује тешки пут миграција, већ да га својим дјеловањем бар у једној његовој етапи покуша олакшати, те указати на нужност емпатије и помоћи на том путу. Урош Чворо наводи да „*Акт креирања приручника кроз апропријацију и редефинисање*

35 Младен Миљановић: Дидактички зид, Фондација Ревизор, Бихаћ, 2017, стр. 5.

војног знања рефлектује дугорочно интересовање за манипулацију и субверзију постојећих структура моћи и знања“.³⁶

Са друге стране, два су главна разлога која су иницирала реализацију овог рада. Први је била идеја пропитивања могуће образовне, дидактичке и хуманистичке улоге умјетности и њене интервенције и реакције у таквим ситуацијама. А други разлог је била дјелимична фрустрација млаком и готово непримјетном реакцијом културне и умјетничке сцене у Босни и Херцеговини на ову ситуацију. У посљедњих неколико година су се дешавале изложбе које су се бавиле овом темом, али у већини случајева биле су географски инициране и лоциране на великој удаљености од фокуса самог проблема, а то је као да имаш пожар у кухињи, а водом полијеваш гаражу. Дакле, овај рад је фокусиран на то како дјеловати тактички и локацијски у односу на предметну ситуацију кроз просторе и елементе умјетности. Бихаћ је постао регионални центар за људе у покрету, који је почео све више личити на Тијуану (Мексико) или Кале (Француска). Са друге стране, именовање зида дидактичким трансформише га од препреке у алат за превазилажење препрека. Рад се не бави зидом као препреком, већ о начину свладавања зидова уз помоћ дидактичког зида. Ово је значајно за деконструкцију града Бихаћа као синонима зида, и из тог разлога овај рад у тим специфичним околностима представља класичну *site specific* интервенцију. Ирфан Хошић у свом тексту о овој интервенцији каже да је у “Дидактичком зиду могуће препознати бар три кључне позиције као неку врсту тродимензионалног интерпретацијског оквира. То су: (а) умјетников ангажовани приступ који сензибилизира питање миграција у нашем друштву и „људе у покрету“, у духу Конвенције и протокола о статусу избјеглица, види као рањиву социјалну групу; (б) умјетников субверзивни приступ с којим веома свјесно поткопава сигурносне стандарде државних апарата; (ц) умјетников (ликовни) приступ који указује на оптику и начине гледања на којима је пак могуће засновати неку врсту сликовне анализе.”³⁷

Дидактички зид такође упућује да поред формалних, медијских и естетских карактеристика, умјетност треба да има и образовну или дидактичку улогу. Једна од рјечничких дефиниција дидактичности указује на то да је дидактика умјетност способности подучавања. У овом раду посебно занимање је наглашавање когнитивне, образовне и еманципаторске улоге коју умјетност може имати у друштву. С једне стране, постоји апстрактни аспект умјетничког језика који је нејасан, стран и често одбојан људима изван умјетничког контекста. Са друге стране, постоји популистичка сликовна баналност која само репродукује стварност, па је из тог разлога њено разумијевање остало у границама те исте стварности, те бескрајно умножавано. Дидактички зид експериментише са језиком умјетности који кроз различите моделе представљања дјела као и његових дидактичких елемената настоји да се инфилтрира у *голи живот*³⁸, и истовремено да га обликује. Данас умјетници нужно морају да размишљају тактички, али и стратешки. У раду са различитим друштвеним контекстима, сваки умјетнички пројекат је нужно стратешки пројекат, јер ако рад интервенише према јавности или у јавности, неминовно је да се мора развијати вјештина тактичког и стратешког дјеловања користећи сав умјетнички арсенал који имате. Војска користи умјетност много више него што се обично мисли, али некако то није случај у обрнутом смјеру. Мене управо занима начин на који умјетност може користити војна знања и елементе. Умјетност и војска

36 Uros Cvorovic, *Images of War in Contemporary Art*, Bloomsbury, London, 2021, стр. 229.

37 Ирфан Хошић, *Дидактички зид*, Фондација Ревизор, Бихаћ, 2019, стр. 8.

38 Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life*, Series: Meridian, Crossing Aesthetics, 1998.

се вишеструко преплићу, мислим да није случајно што појам авангарда, тј. умјетничке и научне праксе које дјелују и мисле испред свог времена долази из војне употребе. Етимолошко значење те ријечи настаје из војне терминологије (*franc. Avant-guard, vanguard*) гдје се односи на мале и елитне војне формације које се крећу испред остатка војске, прве пробијајући непријатељске линије. Са друге стране, одрастао сам на један километар од *ватрене линије*³⁹ током грађанског рата у Југославији 1990-их година. Тако да сам кроз то искуство осетио неконтролисана и нехумана импликације војног знања и оружја, али и умјетнике тако једнако данас желим посматрати кроз идеју мале група или јединице која пробија постојеће границе друштва, политике и културе. Из тих разлога, данас је потребно што више знањем демилитаризирати друштво у свим његовим аспектима, а у умјетности користити демилитаризоване тактике да би се проширила и редефинисала идеја слободе. Оваква гранично легална, и једним дијелом субверзивна умјетност, настаје у веома ограниченим околностима и из нужде, локацијски тамо гдје очајне ситуације захтијевају очајничке мјере. Тако и у дезинтегрисаним и осиромашеним државама *бивше Југославије* нико није стварао умјетност из онога што је желио, већ од онога што је имао. У овим, често врло ограниченим околностима, умјетничка дјела су створена како би понудила алтернативе или индивидуалне иницијативе за превазилажење тих ограничених околности. Било да су ове околности ограничења слободе или друштвена маргинализација. *Дидактички зид* се бави брисањем граница и ограничењима на више нивоа, а један од тих нивоа брисања граница јесте ограничавање знања. Војно знање је генерално затворена зона, чије је дозирање преливања знања у цивилни сектор строго ограничено и контролисано. Приручник *Дидактички зид*⁴⁰, који користи илустрације и упутства из војних приручника (*Југословенска народна армија, означени су војном тајном*) и пребацују се у цивилни контекст, чиме се настоји избрисати разграничење између ових тренутно засебних области знања (*војно-цивилно*). Овај рад упућује и на чињеницу, да ако желимо да разговарамо о слободи, прво морамо да разговарамо о слободи да знамо.

Визуелна дидактичност, како у раду *Споменик у реалном времену*, тако и у *Дидактичком зиду* је евидентна, она тежи да што брже, једноставније и директније постигне пренос знања посматрачу. Цртежи представљају одређене тешке сценарије, а текстуални опис објашњава начин на који се такве ситуације могу превазићи. Рад је хоризонтално подијељена композиција на прву помоћ у доњем дијелу рада, и на *тактичко кретање* и *оријентацију* у горњем дијелу композиције. Једноставност овог рада превазилази сложеност свијета у којем живимо, а његова вишејезичност наглашава тежњу ка универзалном разумијевању слободе. Нажалост, у времену у којем живимо нисмо свјedoци ширења граница те слободе, а ово је још један додатни прилог да кроз умјетност покушамо да акумулирамо знање које доприноси превазилажењу наших ограничења, у физичком и у језичком смислу. Овај пројекат такође тежи да докаже да индивидуалне и независне иницијативе могу успјети тамо гдје државна и систематска решења закажу.⁴¹

39 Ватрена линија, војни термин који означава линију разграничења непријатељских снага, најчешће се користи за активне конфликтне зоне у рату.

40 Младен Миљановић, *Дидактички зид* – приручник, Фондација Ревизор, кустос Ирфан Хошић, Бихаћ, 2019. 120 страна.

41 У тексту Чин II су кориштени дијелови текста писаног у испитном раду из предмета Методе умјетничког истраживања 2, под називом *Форме намјењене смрти*, 2020.

<https://transmediji.files.wordpress.com/2020/07/mladen-miljanovic-metode-2.pdf>





Без канала

--

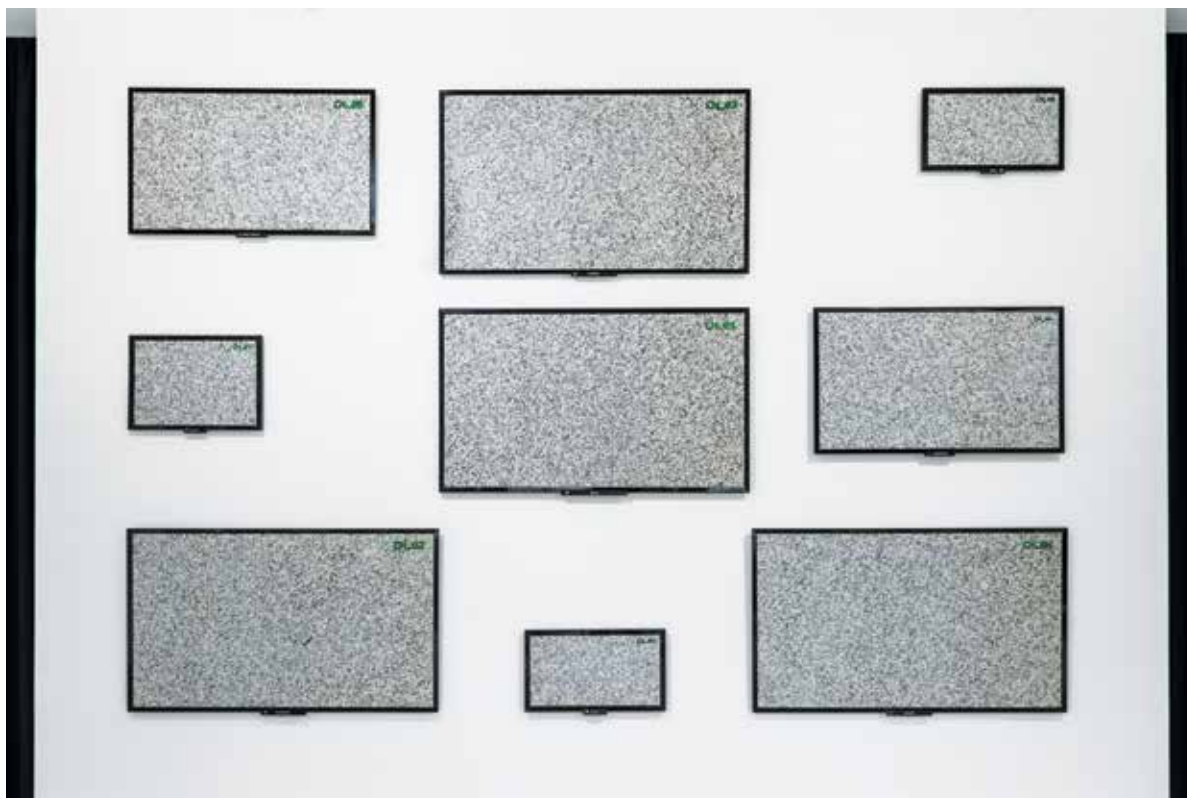
Камени објекти, лед лампице, акрилна боја

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



ПОСТ МОРТЕМ НОВИ МЕДИЈИ

*Смрт уништи човјека, идеја о смрти га спашава.*⁴²

У овом, докторском умјетничком истраживању су садржани радови, али и текстови који се баве анализом концепта споменика, медијског комуницирања смрти те артикулисања нових медија у савременој друштвеној и културној продукцији. Поред апстрактног и уводног текста у којем су представљени радови који су увод у *Пост мортем нове медије*. Сваки од ових релацијских уводних текстова-радова значајно, али и другачије анализира или интерпретира поље и идеју споменика, комеморативних пракси, медијских матрица, те усидреност ових поља у самој култури и медијској култури данас.

Пост мортем нови медији, као цјелокупни умјетнички пројекат, једнако као и сам рад *Споменик у реалном времену*, обухватају истраживање које за предмет узима медијску дистрибуцију представе смрти са једне стране, и облике пост-смртне репрезентације новомедијских уређаја у форми камених-гравираних објеката са друге стране. Тако се овдје медијски уређаји користе искључиво као објекти који означавају технолошку револуцију, те преношења покретне или статичне слике, текста асистирани рачунарима, телефонима или дигиталном телевизијом. Фокус истраживања друштвене и медијске репрезентације комуницирања смрти је временски период 2020/2021. године. Питање на које се умјетничким средствима трудим одговорити је како се посредством канала савремених комуникација артикулише смрт, и на који начин се она дистрибуира кроз медије? У овом докторском умјетничком пројекту се пропитује позиција смрти као позиција потенцијала или ресурса. Цјелокупна амбијентална инсталација тежи да истражи представе, репрезентације или слике живота које постају екстензије смрти, са претпоставком да тамо гдје живот престаје слика односно репрезентација наставља да живи. Оквиу Енвезор (Okwi Enwezor) тврди да су умјетници ти који одлучују шта је то умјетнички објекат и кад то може бити, а не само једноставно прогресивна, формална, трансформација самог медија у умјетности⁴³, што је најчешћа пракса.

Пост мортем нови медији су у формалном смислу представљени као амбијентална инсталација, која је састављена од различитих скулпторалних објеката, камених медијских уређаја. Пројекат је већ у самом називу упућен на *Нове медије* као термин који се појављује 90-тих година XX вијека. Међутим тада „ново” се више не односи на један одређени медиј какви су били фотографија, штампа или филм - прије би се рекло да стоји као одредница за медије уопште. Резултат тога јесте био термин *Нови медији*⁴⁴. Оваква термилошка пречица нам, прије свега, помаже при означавању нових културних форми чија је дистрибуција заснована на посредовању дигиталних компјутера: CD, DVD, Web-презентације, компјутерске игре, хипертекст, хипермедијске апликације. Тако да је пројекат чинио трансфер дигиталног новомедијског у статично, аналогно, камено и скулптурално. Поред скулпторалних објеката, инсталацију чини и укупан скуп изложбеног мобилијара попут завјеса, посебно израђиваних постамената и тепиха који заједно чине сценографију за радове на овој изложби. Сви ти

⁴² Е. М. Фостер, Ховардс Енд, енглески писац и новелист, Лондон, 1910.

⁴³ Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age*, Art, Technology and Globalisation, Springer, New York, 2014, стр. 21.

⁴⁴ Лев Манович, *Метамедиј*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.

елементи заједно чине цјелину која тежи да пропитује владајуће облике медијске културе, те могућу активну улогу коју умјетност може да има у тој култури. Њемачки флуksус и концептуални умјетник Јозеф Бојс (Joseph Beuys) у једном интервјуу из 1969. каже да *Умјетност и скулптура морају увијек упорно пропитивати основне премисе преовладавајуће културе*. То је улога цијеле умјетности, коју друштво стално покушава спријечити. Но, немогуће ју је спријечити. Данас су тога постали свјесни чак и политичари. Умјетност данас - њезина нова поимања, школе, чак и револуционарна друштва - широм свијета исказују снажну виталност. Људи полако почињу да схватају да се креативан дух не може угушити.⁴⁵

Наслов или назив ове тезе помаже или тачније речено упућује на неколико кључних аспеката овог умјетничког пројекта као што је Пост мортем (*посмртна*) репрезентација, али кроз призму новомедијских уређаја као главних (*технолошких*) дистрибутера информација данас. Дигитална технологија нас је приближила смрти много више него што је то филмска технологија икад могла направити, али је можда на крају идеја близине мање важна за разумијевање привлачности ових слика него идеја контроле.⁴⁶ Тај међуоднос или неспоразум између медија и смрти се у овом раду смјењује од тумачења и анализе како се смрт (*слика смрти, податак или било која друга информација о смрти*) представља или дистрибуира помоћу новомедијских уређаја. Са друге стране или супротно томе се поставља теза која се формално манифестује у томе да се облици новомедијских уређаја приказују и изводе у материјалима који су својствени меморизацији или споменичкој култури, а то је прије свега црни, тврди и исполирани гранитни камен. Наслов као термин асоцијативно упућује и на сличност са термином *Пост мортем фотографије* која се појављује скоро као бизарна пракса која је у неким географским областима присутна и данас. Прије свега, *Пост мортем фотографија* је била пракса фотографисања недавно преминулих крајем XIX вијека. Различите културе користе и данас ову праксу, а географски гледано најбоље проучавана област *Пост мортем фотографије* је она у Европи и Америци. Постоји велико питање о раној појави ове врсте фотографског медија у смислу тога да ли појединачне ране фотографије заиста приказују мртву особу или не, често изоштрене комерцијалним разматрањима. Овакав облик је наставио традицију раније сликаних такозваних *жалосних портрета*. Данас је *Пост мортем фотографија* најчешћа у контексту полицијског и патолошког рада. Портрети покојника који се изводе на надгробним споменицима код нас имају сличности са Пост мортем фотографијом - у крајњој тачки представљања покојника, али његов принцип је другачији јер за свој предложак скоро увијек узима фотографију покојника која је направљена прије његове смрти, што је значајна разлика у односу на идеју *Пост мортем фотографије*.

Већ дуго времена ме интересује или боље речено боли идеја споменика и праксе памћења, укључујући већ поменути рад *Врт уживања*⁴⁷ из 2013. године - инсталацију која опонаша гравуре надгробних споменика - креиран за национални павиљон Босне и Херцеговине на 55. Венецијанском бијеналу, па све до рада *Скица за споменик од 20 минута (2019.)* у којем је група од девет инвалида и ратних ветерана сједила 20 минута на одбаченој гомили камења. Текст у овој тези прати радове у оквиру докторског умјетничког пројекта *Пост мортем нови*

45 Ješa Denegri, Dossier Beuys, Intervju sa Jozefom Bojsom, DAF, Zagreb, 2003, стр. 356.

46 Jennifer Malkowski, Dying in Full Detail, Duke University Press, 2017, стр. 203.

47 Ибид, стр. 9.

медији, а излагани су под називом *Споменик у реалном времену*⁴⁸ у ацб галерији у Будимпешти (кустос Рона Копечки)⁴⁹, и претходно у Салону Музеја савремене уметности у Београду на изложби под називом *Смрт (на) екрану*⁵⁰ (кустос Мишела Блануша)⁵¹ која се бави анализом концепта споменика, комеморације и представљања смрти у доба глобалне пандемије.

На првом мјесту мислим да се овдје гдје ја живим (*Бања Лука, РС-БиХ*) споменици стално и неодговорно поигравају са нама, па сам дјелимично провоциран да преиспитам праксу и како данас мислити споменике! Друга веза је већ поменуто лично искуство са методологијом и израдом надгробних споменика у периоду који је претходио мојим студијама на бањалучкој Академији умјетности. Радио сам у малој клесарској радњи у селу гдје сам одрастао током 90-тих. Овај лични аспект се манифестује формално, као у *Врту уживања*. Треће, потреба да се отвори простор дијалога о томе шта је споменик и његов значај у савременом друштву - изазван чињеницом да су споменици постали (*очигледно*) политички и идеолошки елемент који настоји да узурпира јавну сферу и простор културе као нешто што манифестује и имплементира одређене политичке идеје.

У овом концепту ме занима како уопште избјећи или елиминисати временску дистанцу за стварање споменика. Ова временска дистанца је обично значајан елемент који повећава проценат манипулисања стварним чињеницама и историјом која се у задње вријеме фалсификује чешће од новчаница. С друге стране, случајно или не, пандемија *Ковид-19*⁵² вируса се поклопила са почетком мог размишљања о овој теми, па сам 2020/21. годину узео као период анализе о томе како се вијести о смрти преносе у медијима, и начинима и облицима кроз које медији представљају смрт. Као контрапункт овоме, понудио сам тезу о могућој постапокалиптичној визији камених споменика самим медијским уређајима, као што су телефони, таблети, лаптопови и телевизори. Користим технику каменорезачког гравирања коју сам научио пре уписа на Академију умјетности, не да бих овјековјечио медијску слику смрти, већ да истакнем сам медијски екран као преносиоца те поруке.

Клетва коју су у селу Осјечани 1999. године осмислили сељани да би хумором или злоробом најавили нечију смрт постала је вјесник или жеља за одлазак на онај свијет а гласила је: *Дабодда ти Младен радио портрет*. Идеја портрета на надгробном споменику је постала идеја посљедње жеље, а ја умјетник или мајстор-технолог тог приказа сам имао улогу реализатора посљедње жеље као вјечне представе прошлог, или будућег субјекта смрти. На почетку овог текста цитирани енглески писац и новелист Е. М. Фостер каже да *Смрт уништи човјека, идеја о смрти га спашава*, тако и ово истраживање тежи да артикулише идеју и форму репрезентације смрти. Смрти као идеје вјечитог спаса која се овдје обједињује у вјечити оглас смрти кроз форму истраживања екранизације смрти и смрти екрана, као потенцијалних предмета археологије будућности у форми *Пост мортем нових медија*. Овај приступ потврђује Џефри ди Лео (Jeffrey Di Leo) у својој књизи кроз цитат Жака Дериде (Jacques Derrida) који каже „*Преживјети, у свакодневном смислу значи наставити*

48 Споменик у реалном времену, ацб галерија у Будимпешта, (10. март - 15. април 2022.)

49 Рона Копечки, историчарка умјетности и кустоскиња те умјетничка директорка ацб Галерије, Будимешта.

50 Смрт (на) екрану, Салон Музеја савремене уметности Београд, (5. новембар 2021- 31. јануар 2022.)

51 Мишела Блануша, историчарка умјетности, кустоскиња, те шеф одјељења умјетничке збирке МСУБ-а.

52 Свјетска здравствена организација (СЗО) је 11. марта 2020. године прогласила избијање новог корона вируса (ЦОВИД-19) глобалном пандемијом.

Споменик у реалном времену и Без канала

--

Камени објекти, позлата, лед лампице, акрилна боја

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



живјети, али такође након смрти... као књига која наставља да живи након смрти аутора”⁵³ *Споменик у реалном времену*, експериментише у стварном или реалном времену са стварањем форме која памти трауматични догађај који је још увијек у току. Такав модел елиминира форензику као кључни фактор у постфестум моделу конституисања споменика. За потребе овог рада сам преузимао дневне податке о броју умрлих од *Ковид-19* вируса на глобалном нивоу од Свјетске здравствене организације (*СЗО-WHO*). То преузимање података и креирање споменика у реалном времену почело је 1. јануара 2020. године, када је Народна Република Кина званично пријавила први смртни случај од *Ковид-19* вируса, а тај први дио концепта је завршен 1. августа 2021. године, као први формални дио процеса који је у току. Преузимао сам и уносио глобалне бројеве смрти у софтвер који третира сваки број, односно сваку појединачну смрт као тачку. Након тога, ове тачке су хоризонтално формирале скуп/засићење гравирано на црном камену. Естетски резултат подсећа на шум или *снијег* који се појављује на телевизијском екрану када нема програма или када је под сметњама; тамни таласи представљају дане и недеље у којима је највећи број људи преминуо од *Ковида-19*. У овом раду је улога смрти и актуелне пандемије свјесно артикулисана и позиционирана као најзначајнији медијски и глобални догађај после Другог свјетског рата. С друге стране, током читавог периода 2020. године и великог дјела 2021. године када смо били у изолацији и карантину, углавном приковани за телевизоре у дневним собама, те непрестано бомбардовани извјештајима о смртним случајевима. То је на крају и учврстило одлуку да се овај рад представи као камени телевизор са позлаћеним вијенцем, који се односи на третман стварности коју живимо, те као облик трилер филма који због своје глобалне непредвидљивости добија награду (*златног вијенца*) за најбољи филм. Као основу за разумијевање и посматрање стварности као форме филма или стварности као режираног догађаја, цитирам култног перформера Томислава Готовца који каже *Чим отворим очи, видим филм*.⁵⁴ Ова констатација посматрача и чин гледања поставља у позицију учешћа у политички и идеолошки усмереној или режираној стварности, у којој је гледање у исто вријеме и свједочанство перформативног учешћа у том реалистичном догађају. Дакле, овдје се пандемија идентификује као догађај у коме смо сви учествовали.

У једном разговору који смо водили, професор-теоретичар умјетности Урош Чворо тврди да споменици имају три темпоралности: историјски тренутак када се сећају, тренутак њихове изградње и тренутак њиховог пријема.⁵⁵ Ја мислим да је свака од ових темпоралности најчешће контаминирана временским одступањем. У овом концепту, циљ није био да се униште ови елементи који чине темпоралност споменика, већ да се потпуно елиминирају радикалним заокретом у методи приступа. Да би се остварила и оправдала амбиција тезе *Споменика у реалном времену*, било је најприје потребно спојити елементе конструкције и рецепције. То је значило да се умјетност више третира као поље актуелне документације трауматичног догађаја и формализовања облика његовог приказа и прије него што је догађај готов или завршен. У овом раду документује се дешавање које је у току, и та документација у виду умјетничких дјела је изложена и пре него што се *Ковид-19* пандемија завршила.

53 Jeffrey R. Di Leo, *Dead Theory*, Bloomsbury, London, 2016, стр. 25.

54 Овдје је одабран цитат Томислава Готовца да би се истакла његова пионирска улога у прожимању умјетности и филма, у експерименталним филмским стратегијама и новим форматима у визуелним умјетностима, као и у свијести о неметафоричном и антинарративном карактеру савременог уметничког језика.

55 Урош Чворо-Младен Миљановић, интервју: Споменик у реалном времену, фебруар 2022. године. <https://artmargins.com/realtime-monument-interview-with-mladen-miljanovic/>

Овом методом, рад *Споменик у реалном времену* директно се мијеша у сам живот догађаја којим се бави, па је публика у том тренутку перцепције у позицији да буде свједок сопственог свједочења. Овај концепт је корак ка много радикалнијој идеји коју још увијек развијам, а то је могућност *превентивног споменика*⁵⁶. Ова радикална споменичка могућност се још увијек истражује и заснована је на пракси локалне традиције људи да себи граде споменик и прије него што умру.⁵⁷

Мислим да су аспекти меморисања и изградње споменика веома важни и најчешће манипулисани од политичких и идеолошких владајућих структура. Овдје у Босни и Херцеговини (БиХ) сукоб који је заустављен *Дејтонским мировним споразумом*⁵⁸ само је ушуткао оружје, али је учинио да БиХ буде парцелисана споменицима. Ови мали, неугледни и углавном лоше обликовани споменици дјелују као обиљежја националне територије. Супротно од тога, мислим да би било важно истицати идеју трансформације споменика и прошлости у перспективну будућност. И управо у томе су споменици у Југославији показали способност да наслијеђе и знање о прошлости-историји у формалном смислу трансформишу у неизбјежни дискурс о будућности кроз саму позицију и рецепцију форме. Мислим да смо тада (у *Југославији*) стигли до најдаље тачке са споменицима као еманципаторским мјестима и плурализмом споменика који су са данашње тачке гледања узорни и у међународним оквирима.

Примјера ради, *Врт уживања* је концепт креиран за Павиљон Босне и Херцеговине на 55. Венецијанском бијеналу, а за предмет или поље истраживања имао је регионални простор Балкана и начин израде реалистично гравираних портрета/фигура на споменицима. *Блаупункт 2020/21* је дјело које се бави истраживањем начина на који је смрт преношена путем масовних медија на глобалном нивоу. Израђен је као велики камени телевизор из девет дјелова, направљен од црног гранита на коме је угравирана 261 фигура и 20 архитектонских предмета. Све особе гравиране на раду су преминуле током 2020/21. године, и углавном се ради о познатим јавним личностима о чијој су смрти медији комуницирали слике/фотографије. Имена и мотиве сам прикупио тражећи од пријатеља да ми пошаљу имена и фотографије из различитих земаља, а затим су ове појединачне слике фигура угравиране хиперреалистичком техником на гранитним плочама. На крају су све ове фигуре из многих свјетских земаља компоноване на пространству једне ливаде, која подсећа на старе ренесансне историјске композиције. Овај рад дословно илуструје фразу Маршала Херберта Меклуана (Herbert Marshall McLuhan) да је свијет *глобално село*⁵⁹ у доба интернета, а овоме бих додао и у доба медијског капитализма. Меклухан (McLuhan) је канадски филозоф, теоретичар комуникација и књижевни критичар који се сматра једним од првих теоретичара медија, те оснивачем струје која проблеме медија и медијских посредовања ставља у први

56 Примјер овакве праксе јесте тај да након смрти мужа супруга на надгробној плочи најчешће упише и своје име са годином рођења, година смрти се накнадно угравира на споменику на лицу мјеста на гробљу.

57 Ибид, стр. 45.

58 Општи оквирни споразум за мир у Босни и Херцеговини, познат и као Дејтонски мировни споразум (ДПА), Дејтонски споразум, Париски протокол или Дејтонско-паришки споразум, мировни је споразум постигнут у ваздухопловној бази Рајт-Патерсон у близини Дејтона, Охајо, Сједињене Америчке Државе, у новембру 1995. и званично потписан у Паризу 14. децембра 1995. године.

59 Херберт Маршал Меклухан, теоретичар медија и комуникација, сковао је термин „глобално село“ 1964. године, како би описао феномен да се свјетска култура смањује и шири у исто вријеме због свеобухватног технолошког напретка који омогућава тренутно дијелење културе (Јохнсон 192).

план. Он је најпознатији по узречици *медиј је порука* и термину *глобално село*, а предвидио је *Интернет* и *World Wide Web (WWW)* 30 година прије него што је уопште и настао. С друге стране, без обзира на обједињујућу чињеницу умреженог и глобализирајућег интернета мислим да живимо у веома фрагментираним и подијељеним свијету, те да умјетност мора непрестано и изнова да нуди различите чак и утопијске моделе како да се поново усади, повеже, ресоцијализује и интегрише овај фрагментирани и подијељени свијет. Дакле, поред чињенице да је овај рад омаж свим приказаним људима, он упућује на значај идеје инклузивности, што је веома важно у већини моје умјетничке праксе. На примјер, било би тешко замислити контекст у којем би се заједно нашли италијански теоретичар умјетности, српски фолк пјевач и ирански активиста за LGBTQI+ права. С друге стране, цијели концепт *Споменика у реалном времену* користи локалну технику гравирања на надгробним споменицима као што су хиперреалистично гравирани портрети, технологијом ротационих машина са дијамантном иглом која урезају бијеле линије у црни камен. Ово дјело такође помјера ову завичајну-локалну технику и естетику на универзални ниво и друштвено поље у коме се као таква не користи. У овом случају, инсталацију *Блаупункт 2020/21* чине елементи који не служе смрти и крају живота, већ бесконачном и бесмртном животу који дефинише ову технику. У овом случају, бесмртност долази из чињенице да људи који своје портрете и фигуре урезају у надгробне споменике вјерују да им лик (*портрет или фигура*) уклесан у камен омогућава вјечно постојање или бар приказ за сјећање. Савремено умјетничко дјело више је него икад доказ, за све људе будућности, да је могуће створити значење обитавајући на рубу понора.⁶⁰ Тако и наша убрзана стварност хода по ивици понора са високотехнолошким и напредним новомедијским уређајима, као што су лаптопови, мобилни телефони и дигитални телевизори који се користе на овој изложби, реплицирани и замрзнути у примитивним облицима камена који на крају делују као *Пост мортем нови медији* времена у којем живимо и технологија које користимо. Урезани текстови на каменим телефонима су, у ствари, изјаве или сугестије како читати овај концепт радова. Натписи на каменим телефонима као што су *Споменик жртвама споменика*, *Смрт је многим највећа животна шанса* и *Смрт као постамент* баве се кључним темама који овај умјетнички пројекат поставља пред себе. Ту су и натписи као што је *Мртви капитал (Death-Capital)*, који указују не само на економију смрти и профит од смрти, већ и на то да се радикално скамени преоптерећеност дистрибуције стварности путем медијских уређаја.

Овим радом-пројектом, намјера је била да поставим питања, али и да провоцирам одређене одговоре на то шта су друштвени, политички и културни медијски простори смрти данас? Колико слика смрти остаје угравирани у сјећању корисника, а колико у самим уређајима? Представљени концепт очигледно преиспитује медијски језик представљања смрти, и како је тај језик графикана, статистике идентификовао смрт са тржишном робом и производима као што су рижа или уље. Сви ови различити углови су перспективе из којих треба да преиспитамо идеју споменика у савременом свијету. Цјелокупна амбијентална инсталација ових дјела настоји да истражује представе или слике живота које у једном тренутку постају продужени смрти, под претпоставком да тамо гдје се живот завршава, споменик, слика или репрезентација наставља да живи.

⁶⁰ Cornelius Castoriadis, *La Montee de insignifiance*, ed. du Seuil, 1996.

Биљешке у камену

--

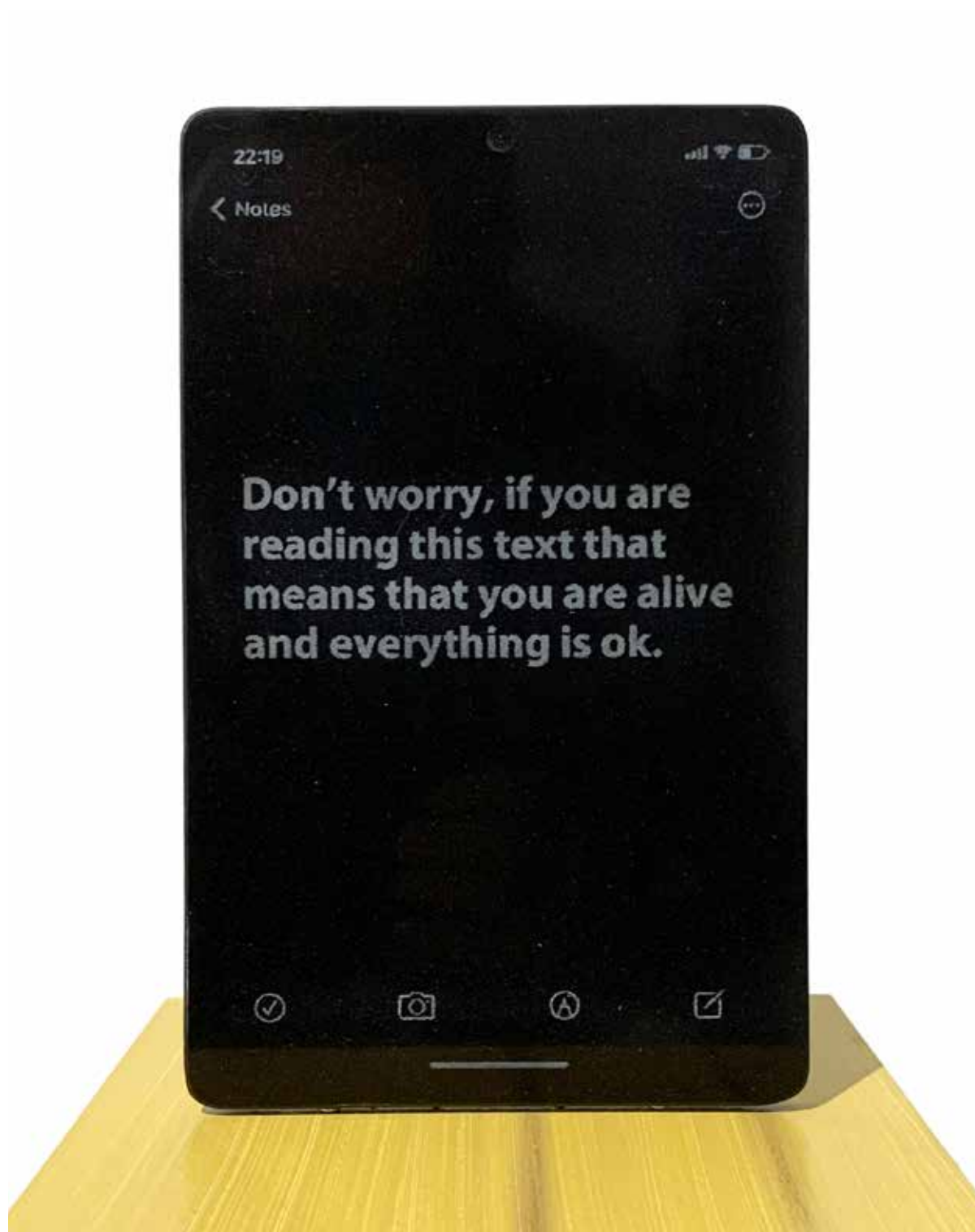
Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



Драга кћери, сутра када будеш долазила на гроб понеси пуњач и допуни ми телефон са 10 КМ.

Међутим, један локални догађај почетком 2001. године је неких 20 година касније покренуо размишљање о односу смрти, загробног живота те могуће улоге нових медија у тој дијалектици. Ради се о помало чудној, али и комичној ситуацији, која је дослован примјер босанског *црног хумора*. Иако су неки од првих мобилних телефона тестирани средином седамдесетих година прошлог вијека, прве мреже (*предајници*) за мобилне телефоне се појављују 80-тих година у Јапану, након тога у Америци, Европи и тако даље. У нашим крајевима, у постратно вријеме обнове на брдовитом Балкану, у ширу употребу долазе некада пред крај 90-тих година. Већ почетком 2000-тих су били широко распрострањени и у употреби без обзира на генерацијске разлике. Наравно, због технолошке комплексности, али и финансијске доступности људи старије доби су почели да их користе мало касније, али након неког времена и све једноставнијих интерфејса мобилних телефона, коришћење је постало лако. Ситуација која се десила је догађај из 2001. године, а везана је за баку у једном босанском селу. Бака која је била одушевљена практичношћу мобилног телефона (*у смислу ношења на њиву, шталу, у комишилук или у продавницу*) од своје дјеце и унука је тражила да када умре њен мобилни телефон сахране заједно са њом у сандуку. За признати је да то није ништа страшно у томе да људи изражавају жеље да се накит, лични, битни и драги предмети из живота сахрањују заједно са њима, тако је у овом случају накит или неку другу драгоценост замијенио мобилни телефон, за који је поменуто бака била јако везана. Већ 2002. године када је бака преминула и сахрањивана, њена ћерка је по упутствима затражила од унука да узму бакин телефон и ставе у сандук, те га сахране заједно са њом, по њеној жељи. Након што је сахрана завршена, те бака покопана заједно са мобилним телефоном, шести дан након укопа (*дан прије него се иначе по обичајима одлази на гроб покојника*) ћерка је добила смс поруку на свој телефон која је била послана са телефона (*броја*) њене недавно укопане мајке. За њу очекивано шокантна порука је гласила: „*Драга кћери, када ми сутра будеш долазила на седмицу⁶¹ понеси ми молим те пуњач за телефон јер сте га заборавили спаковати у сандук и допуни ми рачун са 10КМ*“. Наравно, ћерка је била у потпуном шоку и није могла да вјерује шта је читала на свом телефону. И поред тог шока у том тренутку, макар на пар секунди, био је успостављен контакт између ње и њене преминуле мајке *на оном свијету*. Прво је хтјела да обавијести полицију о поруци коју је примила, али прије тога је о бизарном смс-у обавијестила свог мужа и дјецу. Након што су њена дјеца, а бакини унуци, видјели колико ситуација измиче контроли, они су признали да су, прије него су телефон дали да се стави са баком у сандук, извадили сим (*Sim*) картицу, те су је послје ставили у други телефон у жељи да се нашале са мајком и написали поменуто поруку.

Ова заиста бизарна ситуација у свом крајњем резултату се дословно може именовати као Пост мортем новомедијски перформанс. Тако данас, и поред напредних функционалности које са собом носе мобилни телефони у виду апликација, похрањивања података и информација, те персонализованих историја из којих се може читати или тумачити нечији живот или интересовање, поставља пред нас питање шта се дешава са свим тим у случају оштећења хардвера, нестанка батерије, струјног удара, или удара грома?! На који начин би се могли читати сви ти подаци у случају цивилизацијске пост-апокалиптичне ситуације након које не би било могуће користити електричну енергију или покренути све те

61 Седмица, дан који је седам дана након укопа покојника, када се по хришћанском обичају одлази на гроб.

Споменик - Рита Шамева

--

Неименована локација, Русија

Фото Твитер

2016



Споменик - Џо Мафели

--

Неименована локација, Јужноафричка Република

Фото Твитер

2017



електронске новомедијске уређаје. Шта, и на који начин, тада можемо да сазнамо и кажемо о времену у којем живимо? Тада сви ти видео снимци, фотографије, писани дигитални подаци и публикации постају потпуно бескорисни. Тада, у том тренутку један примитивни цртеж у пећини Алтамира говори више од хард диска од 100 терабајта података са свим дигитализованим енциклопедијама које говоре о плавој планети на којој живимо.

И управо тај примитивни обрат је у фокусу овог умјетничког пројекта, који успоставља релацију од медија до посмортем медија, односно од медија у напредном дигитално новомедијском облику до Пост мортем медија интерпретираних у примитивном материјалу као што је камен. Тај обрат *Нове медије* примитивизује у миметичке форме споменика самим технолошким уређајима. Изложба, налик на *Медија шоп* (продавница новомедијских уређаја) постаје простор помена или сјећања на технологије времену у којем живимо, али и претпоставља скоро вријеме у којем ће нови медији заузети све веће присуство у постсмртном представљању покојника. На то већ данас упућују различити примјери широм свијета.

Један од таквих је 1,5 метара висок споменик на једном градском гробљу у Русији⁶² на којем је у црном камену изведена досљедна реплика Ајфон-8 (*Iphone-8*) телефона гдје је преко цијелог монитора са предње стране угравирана фотографија преминуле дјевојке, којој је споменик подигнут. Овај случај упућује на то да медијски уређаји које користимо се све више схватају као неодвојиве екстензије корисничких тијела, али и форме жеље да се кроз копије интерфејса тих уређаја праве споменици као облици посмртног сјећања.

Други примјер присуства медијских уређаја у споменичкој пракси је на другом крају свијета у Јужноафричкој републици у којој је изведени споменик Џо Мафели (Joe Dau Mafela), њиховом познатом телевизијском глумцу⁶³ наравно у форми равне телевизије (*flat tv*) на чијој је предњој страни монтиран рељефни одљевак портрета глумца у бронзи. Као и претходни примјер евидентно је колико се медијски уређаји схватају персонализовано и цијеловито са субјектом меморисања.

Уколико се два претходна примјера посматрају као споменици индивидуама којима су намијењени, они су у исто вријеме и споменици медијским уређајима кроз које су те индивидуе приказиване. Ту би се требало доћи до закључка да, репрезентације тијела које се користе током живота, кроз било коју врсту уређаја неминовно, постају и облици Пост мортем репрезентације и споменичке културе данас. У овом закључку, битно је навести примјер који је у *дишановском* маниру отишао још корак даље када је у питању уплив нових медија у територију гробља и споменичке културе. Ради се о једној словеначкој фирми која се бави погребним услугама (*сахрањивање, споменици, одржавање гробних мјеста, итд.*) која је у своје споменичке услуге увела постављање дословног Лед телевизора на гробље који перманентно 24-00 часа приказује статичке слике и видео клипове из живота покојника. Ова врста постављања правог ТВ-а директно на гробље је један од најрадикалнијих примјера и у правом смислу те ријечи *Пост мортем нови медиј* објекат. Наравно, поставља се питање дуготрајности овакве врсте споменика, али и питање ко плаћа струју за покојника, поправке у случају квара, итд. Није ово први примјер директног постављања оваквих уређаја на гробља, али у смислу електроничког уређаја као индивидуалног споменика на гробљу јесте. Да се телевизијски уређаји постављају на гробљима (*али не као споменици*) је и примјер из Србије у околини Аранђеловца, гдје су унутар породичне гробнице синови поставили ТВ уређај и уредили простор гробнице попут дневног боравка, те долазили у гробницу гдје је отац сахрањен да гледају утакмице Лиге шампиона. Сви ови примјери, у нормалном али и бизарном облику опомињу на све више примјера који упућују на интеграцију или међузависност човјека и медија, како у животном, тако и постсмртном периоду.

Наведени примјери су само један дио прилога томе колико је *Пост мортем нови медији* пројекат једна врста покушаја подвлачења црте или пресјека су-односа новомедијских уређаја и човјека, када је у питању постсмртна репрезентација, али и асимилација покојника.

62 Malkom Owen, I phone spomenik od jednog metra septembar, 2018. <https://appleinsider.com/articles/18/09/28/woman-immortalized-by-5-foot-iphone-headstone-in-russia>

63 Joe Dau Mafela, Bataung memorial, March, 2017. <https://www.enca.com/life/joe-mafelas-tombstone-unveiled>

Споменик у реалном времену

--

Камени објекти, гравура, метал, позлата
Промјенљиве димензије
Салон музеја савремене уметности Београд
Фото Бојана Јањић

2022



СПОМЕНИК У РЕАЛНОМ ВРЕМЕНУ

Март мјесец 2020. године био је све осим почетка године који је свијет очекивао. Због *Ковид-19* вируса, који се великом брзином ширио свијетом, државе су почеле *преко ноћи* да се затварају и забрањују странцима улазак. Путовања су се одгађала једнако као и јавна окупљања. Утакмице су отказиване, ресторани, хотели и кафићи престајали са радом, а школство и универзитети су одједном морали да пређу на рад од куће, то јесте онлајн, држање и слушање предавања посредством разних апликација за састанке и држање наставе. Због брзог ширења *Ковид-19* вируса сви смо морали да се навикнемо на ношење маске у јавном простору, те константну дезинфекцију. Због ограничења броја особа у тржним центрима, продавницама и апотекама људи су били приморани да стоје у дугачким редовима да би набавили основне потрештине. Фотографије дугачких редова и нестанак неких од потрештина, као што је тоалет папир, довели су до ширења панике и стварања још већих гужву, а тако и непотребно гомилање појединих производа у кућама. И све те слике набројаног су биле готово па идентичне у читавом свијету, а све се то дешавало због смрти коју је проузроковала појава поменутог *Ковид-19* вируса.

Тог марта 2020. године, једнако као и сада, било ми је јасно да присуствујемо и свједочимо вјероватно највећем глобалном догађају након Другог свјетског рата. Догађају који је у исто вријеме и ујединио и изоловао читав свијет. Ујединио тако што су сви схватили да је борба против *Ковид-19* пандемије⁶⁴ проблем свих, а изоловао тако што су се махом све државе изоловале и затвориле у своје националне-државне границе. У књизи „*Тијело у болу*“ Елејн Скери (Elaine Scarry) каже да: „*Када неко одједном нађе себе у сред компликоване политичке ситуације, тешко је не само видјети исправност или погрешност о ономе шта се дешава, већ и утврдити много елементарнији задатак идентификовања, описа шта је то што се дешава*“.⁶⁵

Све то што се дешавало почетком 2020. године је било примарно као индивидуални, али и колективни облик страха од смрти. Тада је случајни додир, улазак у јавни превоз или руковање са потенцијално зараженим могао да значи заразу, болест и евентуалну смрт. Друштво се врло брзо подијелило на оне који су у појави овог вируса видјели глобалну теорију завјере и нису вјеровали у његово постојање, до оних који су се питали шта научници раде и како нам се у XXI вијеку могло догодити то да се вирус тако брзо шири, и да наука, а првенствено медицина, нема одговор како га зауставити. Ова друга група се већином досљедно држала препоручених мјера дистанце и изолације, док се она прва противила репресији којој су друштва прибјегавала да би избјегли катастрофу. И тако, док сам у изолацији, као и већина планете посредством телевизије, портала и разних вијести на апликацијама читао чланке о броју умрлих, по градовима, државама и континентима почео сам да размишљам и анализирам начине на који су медији комуницирали смрт у тим данима и мјесецима. Мене, који сам већ неколико година прије тога са концептом *Финестра Аперта* започео своје истраживање о споменицима, сада је почело интересовати како мислити или антиципирати споменик сада, у том тренутку док људи умиру.

64 КОВИД -19 Пандемију је прогласила Свјетска здравствена организација 11 Марта 2020 године.

65 Elaine Scarry, *Body in Pain, Interior structure of the artifact*, Oxford University Press, New York, 1985, стр.278.

И тако у данима у којима су се само редале вијести о великом броју умрлих у Италији, Шпанији, Сједињеним Америчким Државама и тако даље, све више сам размишљао о томе како из конструкције и процедуре настанка споменика избацити временску одступницу и понудити могућност креирања споменика у реалном времену, док је трауматични догађај још увијек у току. Паралелно са тим размишљањем су се развијали и различити облици проучавања самог *Ковид-19* вируса, али и облика тестова који су могли утврдити да ли је особа позитивна или не. Тако се дошло до различитих видова тестова, а један од најсигурнијих метода утврђивања присуства *Ковид-19* у организму је био PCR⁶⁶ (*начин тестирања у реалном времену*) који ме највише покренуо на промишљање могућности сличног принципа у конструкцији споменика.

Током тих неколико недеља почео сам да развијам концепт *Споменика у реалном времену (Realtime Monument)*. Прва верзија тог споменика је била својеврсни 3Д облик који се генерише у реалном времену, а изворан је подацима СЗО (*Свјетска здравствена организација*) о подацима броја *Ковид-19* смрти у различитим земљама. *Споменик у реалном времену* је требало да буде тачна форма нетачних података кроз који је бирократска манифестација смрти озваничена и формализована. Ови обрасци графикана које смо свакодневно гледали намећу на размишљање о смрти, те у крајној инстанци служе као специфични модели деконструкције нашег осјећаја за стварност. И тада, у априлу 2020. године, у јеку првог таласа пандемије, написао сам сљедеће о овом концепту:

Споменик у реалном времену (Realtime Monument) - као тачан облик нетачних података, је концепт који анализира бирократску представу смрти и медијске визуелне облике који размишљају о смрти у односу на *Ковид-19* пандемију. Ово је експеримент могућег стварања меморијала у реалном времену, јер трагични догађај још увијек траје. Са друге стране, пројект покушава да анализира и критикује бирократске облике који комуницирају смрт кроз медије. Једнако како је статистика тачан скуп нетачних података, и овај пројекат не покушава да измери и упореди број података у форми, већ више да преиспита начине и форме кроз које су ти бројеви представљени. Пројекат је у току и покушава да обиљежи и прикаже специфичне тренутке у којима се реалност дезинтегрише. У наслову пројекат је контрадикторан, али свакодневно достављени подаци служе као споменик у реалном времену који се емитује и дистрибуира широм свијета уживо и сада.

У умјетности је, у терминолошком смислу, компонента времена прилично запостављена у односу на термине који се тичу простора. Једнако како је дефинисан термин *site specific*, мислим да би било битно понудити и пандан овом термину који би се односио на вријеме, а то би могао бити *time specific*. Тако да би концепт *Споменика у реалном времену* могао, прије свега, бити *time specific* јер временски и историјски тренутак у којем настаје, те постаје неодвојив аспект околности које дефинишу укупан рад. Овај концепт потврђује тезу Крис Јенкса (Chris Jenks) који каже да *није све могуће у сваком времену*, и то управо потврђује тезу оваквих радова и као *time specific* или временски одређених, односно временски омеђених концепта.

66 PCR у реалном времену, или квантитативна полимеразна ланчана реакција ([eng.](#) Real Time Polymerase Chain Reaction), скраћено РТПЦР, је лабораторијска техника у молекуларној биологији која је базирана на полимеразној ланчаној реакцији (ПЦР).

У формалном смислу, први облик *Споменика у реалном времену* је веома базичан рад, првобитно представљен као шест блокова различитог камена који као стубови својом величином говоре о статистици броја умрлих компаративно по континентима. Величина стубова је компаративно постављена на основу података преузетих са сајта СЗО (22. 4. 2020) што би значило да је временска одредница тог споменика у реалном времену 1. 1. 2020 – 22. 4. 2020. На овај начин, једина одступница у контексту овог дјела, као споменика, јесте одступница перцепције која је готово па неминовна у свим пластичним умјетностима.

Тако је овај рад, реферирајући се у формалном смислу на локалну споменичку праксу кроз камене блокове, уписао *Ковид-19* смрти које су се десиле до 22. 4. 2020. године. Оно што је била критичка, или у овом случају самокритичка анализа овог рада, јесте да је планетарни догађај пандемије представљен у једној форми споменика био раздвојен по линији појединачних континената. Та врста раздвајања је скоро подразумевивајућа када су споменици у питању. То је једним великим дијелом и моја највећа дилема са споменицима, а то је да било у формалном или концептуалном смислу раздвајају или сепаратишу друштва. У контексту локалних споменика посвећених посљедњим ратовима (*Први, Други свјетски или грађански рат 90-тих*) скоро у сваком случају се јасно прави дистинкција „нас” (*ма ко то били ми*) који уписујемо тим спомеником историју, и „њих” агресора (*ма ко то били они*). Та врста дивизионизма је константно присутна, а нажалост и у овој првој верзији *Споменика у реалном времену* у контексту различитих каменних блокова подијељених по континентима.

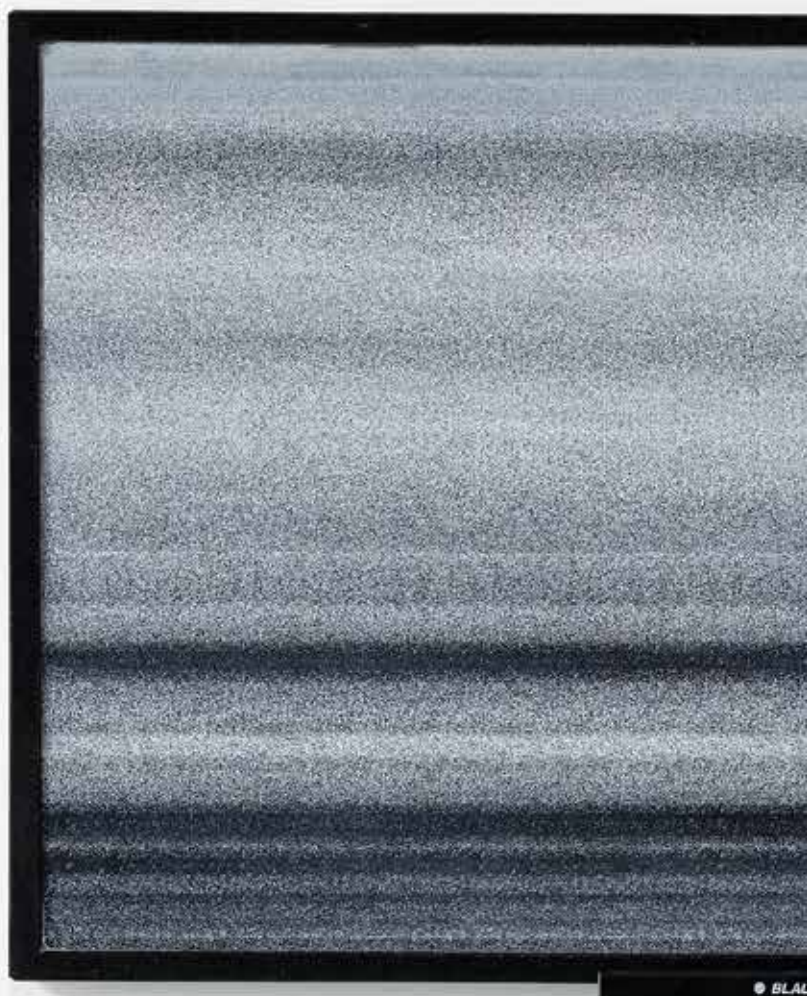
У сљедећој фази *Споменика у реалном времену* који сам већ развијао и током почетка 2021. године, док је *Ковид-19* пандемија пролазила кроз свој 3. и 4. талас, дефинитивно сам желио креирати рад који ће за своју полазну тачку узети укупан број жртава *Ковид-19* вируса. Та почетна тачка података је била мјесечни ниво бројева смрти који ће бити представљени цјеловито као споменик, али поштујући *time specific* компоненту у својој форми. Форма, која је требало да обједини и уједини све те умрле, требала је да буде такође универзалног карактера. Тада сам већ дубоко био у процесу реализације *Пост мортем нових медија* концепта, тако да идеја приказа универзалног споменика смрти, коју смо сви гледали најчешће преко тв уређаја приковани и изоловани у нашим становима, је и одредио да то буде форма телевизијског уређаја (*ТВ-а*). Рад је тако у свом каснијем крајњем облику био ТВ објекат направљен од камена у свим својим дијеловима (*лајсне од црног гранита које су урамљивале тв панел на којем су били гравирани валови који су кроз гравиране бијеле тачке представљали Ковид-19 смрти*).

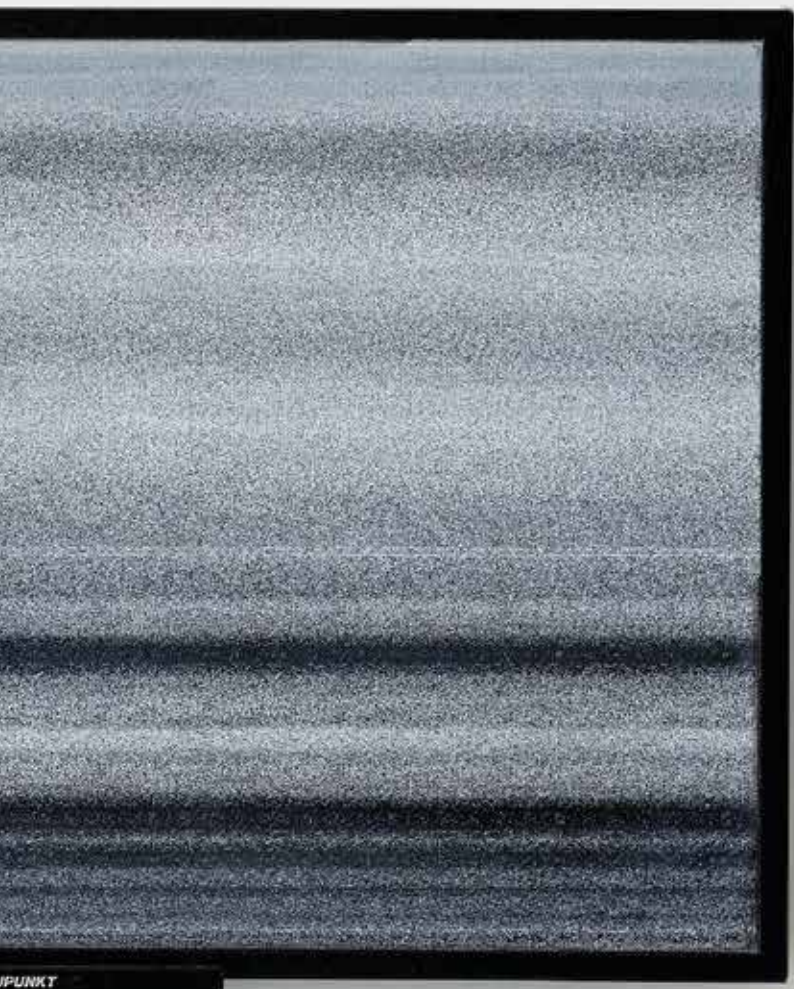
Подаци *Ковид-19* смрти преузети за овај рад су поново били *time specific* и датирали су од 1. 1. 2020 – 1. 7. 2021. Преузети подаци су били класификовани по данима и одражавали су укупан број смрти по дану проузроковану *Ковид-19* вирусом. Те податке (*бројеве*) разврстане по данима сам уносио у Ексел (*Microsoft Excel*) табеле да би се након тога графички представљали кроз тачке, хронолошки пратећи датуме по вертикали. Тако да сам на крају добио графички растер приказ смрти кроз згуснутост или ријеткост црних растер тачака. Ту врсту растер слике сам прилагодио стандардном формату флат тв уређаја и његовог екрана, а у овом пројекту су централна тачка фокуса. У књизи „*Метамедиј*“ Лев Манович

Споменик у реалном времену

--

Камени објекти, гравура, метал, позлата
Промјенљиве димензије
Салон музеја савремене уметности Београд
Фото Бојана Јањић
2022





IPUNKT



(Lev Manovich) дефинише екран као равну, правоугаону површину, намјењена је фронталном гледању. Почива у нормалном простору, и дјелује као прозор у неки други простор. Овај други простор, простор репрезентације, обично има размјере различите од размјера нашег нормалног простора.⁶⁷ На овом мом екрану је растер графикон са представљеним тачкама у форми валова које сам конвертовао у PCS формат, а који сам могао увести у софтвер из којег је читав приказ гравирани на црном камену. Ово је урађено на начин да се задржи тачан број тачака у приказу. Након што је читав мотив гравирани, на плочу сам наносио бијели пигмент који се утрља у гравирани дијелове и брише са полираних (негравираних) дијелова да би се добио што бољи контраст у приказу. Након тога се лијепе гранитне црне лајсне, те посљедњи доњи дио плочице која иде преко ТВ-а гдје је као назив уређаја гравирани натпис БЛАУПУНКТ. Ако је идеја рада била да креира свеобухватни споменик жртвима Ковид-19 вируса глобално, а у исто вријеме користи облик телевизије и симулира њен дословни изглед и форму, сматрао сам да је најбоље пронаћи назив међу телевизијским произвођачима у којем се огледа та врста универзалности. Тако да се назив њемачког произвођача телевизора Блаупункт, што у преводу значи плава тачка (као симбол земље-плаве планете) савршено уклопила у основу идеје овог споменика у реалном времену. Додатак споменику био је позлаћени вијенац који је „урамљивао” читав објекат каменог ТВ-а.

Ако смо посредством телевизије у периоду 2020. и 2021. године гледали различите филмове, онда овај који се садржавао у праћењу драматичног стања планете у периоду пандемије заслужује награду за најбољу режију и наступ чији смо сви били учесници. Ако је Томислав Готовац изјавио „Чим отворим очи видим филм“ онда је пандемија Ковид-19 вируса то дословно спровела у дјело, са моје стране посматрано као један глобални перформативни трилер догађај. У том златним вијенцом награђеном догађају ми у исто вријеме свједочимо нашем сопственом свједочанству. А свједочанство не обезбјеђује само производ, то је и историјска информација, то је процес.⁶⁸ Златни вијенац у исто вријеме награђује идеју човјечанства као нечега што је Ковид-19 пандемија на трагичан начин успјела да уједини. Са бочне стране тог каменог телевизора на лајсни која га уоквирује од врха па на доље, су угравирани-уписане секвенце времена 1. 1. 2020 – 1. 7. 2021. по мјесецима и годинама, да би мање упућеном посматрачу нагласила значај тумачења овог рада као Споменика у реалном времену са својом *time specific* одредницом.

Споменик у реалном времену је рад који је рад у процесу (*work in progress*) који након неког времена доживљава пресеке који се манифестују у формалном смислу. У току је још увијек, и док се пише овај текст, јер крај Ковид-19 пандемије, и након више од двије године трајања, није проглашен. Једно је сигурно, и са Ковид-19 пандемијом и без пандемије људи ће мање-више истим темпом наставити да умиру, а каменоресци и погребна опрема ће задовољно трљати руке, неко због профита који ће стећи, а неко због ресурса за нове моделе и облике биљежења смрти.

⁶⁷ Лев Манович, Метамедиј, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.

⁶⁸ Lisa Saltzman-Eroc Rosenberg, Trauma and Visuality in Modernity, Dartmouth College Press, 2006, стр. 224.

Блаупункт 2020/21 (деталъ)

--

Камени објекат, гравура

3,05 x 1,85

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



БЛАУПУНКТ 2020/21

Дабогда ти Младен радио портрет!

Већ почетком 2020. године појавом *Ковид-19* вируса који је покосио човјечанство, у првим мјесецима је било јасно да ће смрт бити централна тема човјечанства у тој години, а нажалост и у још неколико наредних. То је коинцидирало са фазом у којој сам већ био положио све испите на докторским умјетничким студијама и кренуо у размишљања о теми докторског умјетничког пројекта. Као логичан наставак мојих досадашњих истраживања одлука је да то буде пројекат који ће анализирати и преиспитати, како и на који начин се комуницира смрт, како у јавном простору тако и путем информативних медија као што су телевизије, портали, друштвене мреже, итд.

И тако је на жалост човјечанства, а на моју дјелимичну радост, ово била прилика да управо период када је смрт постала централна медијска тема, али и највећи друштвени страх, селектујем као ресурс за предметни умјетнички пројекат. И поред *Ковид-19* смрти као доминантног медијског опсесума, мене су у том периоду 2020–2021. године (*током којег су реализовани сви ови радови*) генерално занимали начини комуникације смрти у медијима без обзира на саму природу смрти или њеног узрока.

У неким ранијим пројектима постојала је директна референца рада на неке историјске радове. У случају концепта *Врт уживања* то је био директан формални дијалог са дјелом *Врт земаљских ужитака* фламанског сликара-умјетника Хиеронимуша Боша (Hieronymus Bosch).⁶⁹ Сада за дјело *Блаупункт 2020/21* није постојала било каква историјска референца у том формалном облику, али постоје радови који су мени били занимљиви зато што су били окупљени око теме смрт као централне теме рада, а прије свега мислим на дјела попут *Тријумф смрти* Питера Бројгела (Peter Braugel), *Врт Смрти* Хуго Симберг (Hugo Simberg) *Живот и смрт* Густава Климта (Gustav Klimt) или *Лудодска куга* Николаса Пусена (Nicolas Poussin). Поред наведених дјела период који сам посебно анализирао у сликарству, прије почетка рада на овом умјетничком пројекту, био је период *Црне смрти* (*Black Death*) који је трајао од 1347–1351. Оно што ме посебно занимало јесте каква су дјела настајала у том периоду пандемије (1347–1351) као еквиваленту времена пандемије која је 2020. године, када сам почео радити на овом пројекту, тек почела. Вриједи напоменути да је тада у периоду пандемије Црне смрти Виљем Шекспир (William Shakespeare) написао *Краља Лира*, Бокачо (Giovanni Boccaccio) креирао гравуру *Куга у Фиренци* (1348), али оно што карактерише већину дјела насталих у том периоду јесте да илуструју тијела у патњи, умирању или сахрањивању. Већина тих дјела тежи да дјелује као упозорење онима који су требали бити срећни што су живи, да могу свједочити тим приказима-дјелима. Такође, у том периоду читава група радова која се бави смрћу добија назив *Мemento мори* што би преведено са латинског значило: Сјети се смрти. Оваква дјела у том периоду су била ту да посматрача подсјете да је смрт увијек ту негдје на хоризонту, а једно од таквих је дефинитивно и „*Прогон јевреја*“ из рукописа Жила де Мујиса (Gilles li Muisis) из 1350. године.

⁶⁹ Ибид. 8.

Назад у 2020. годину, након неколико мјесеци поменутог истраживања у историјском контексту и ослушкивања како се креће *црни облак* смрти који се надвио над човјечанством. Оно што сам дефинитивно знао јесте да не желим креирати дјело које ће упозоравати или глорификовати смрт, већ супротно славити живот. Тако да је концепт који сам спремао био у супротности са оним што је опис *Мементо мори* значио у XIV вијеку *Сјети се смрти у Memoriae te vixit* што би значило *Забилежено да си живио*. Била је нужна та врста обрата из престрашености према смрти у љубав према животу који имамо, или оних који су га имали (*у случају овог рада*). Тако да је одлука била да у овом пројекту тијело није у патњи и смрти већ у случајном тренутку живота. Одсуство тренутка смрти преусмјерава пажњу на умирање као процес – постепену трансформацију која наставља прошлу смрт кроз тугу преживелих.⁷⁰ Веома ми је било битно одвојити приказ тијела у болу или смрти и трансформисати-приказати га у живућем облику. Репродуцирање тијела у патњи неминовно са собом носи креирање патетичног осјећаја код посматрача при перцепцији. О том могућем перципирању тијела у боли или смрти Елејн Скери (Elaine Scarry) каже да *Такав унутрашњи догађај мора бити изражен као коњуктивни дуалитет, „видјети бол и жељети да нестане» то је један перцептивни догађај у коме су стварност бола и нестварност замишљања већ спојени.*⁷¹ Тако да је дефинитивна одлука била, да нити једно од двије стотине тијела неће бити приказано у болној или умирућој ситуацији, која би на крају поставила и друга логична питања као што су, етика или моралност таквог приказа. Ту сматрам да репрезентација бола само бесконачно и непотребно перипетуира бол и патњу. Овај рад тежи да интегрише, или у будућности послужи као предмет форензике о стању једног друштва и времена, једнако као што Џенифер Габрис (Jennifer Garbis) наводи у својој књизи *„Дигитално смеће“*⁷² да ће човјечанство једног дана моћи бити обновљено-реконструисано на основу похрањених дигитализованих слика, фотографија, генетских кодова животиња и људи.

Ово је дефинитивно у формалном облику не тако компликован рад, али у процесуалном смислу један од временски, организационо и продукцијски најкомплекснијих пројеката на којима сам радио до сада. С обзиром на пандемију која је била у току, и реализацији рада *Споменик у реалном времену*, који је био посвећен само жртвама *Ковид-19* вируса, у овом раду желио сам да људе који су умрли у периоду 2020. и 2021. године посматрам интегрално. Рад је требало да на једно мјесто окупи људе који су из било којег разлога током 2020. и 2021. године изгубили живот, а да су медији у њиховим земљама или интернационално комуницирали њихову смрт, тј. њихове слике у тим извјештајима. Тако да, поред људи, из мог најближег окружења, пријатеља, колега, ту су били и они који су умрли у том периоду, било да су јавне личности или су настрадали у медијима занимљивом случају. Поред људских представа-репрезентација у оквиру тог рада, желио сам такође забилежити и неке догађаје који су произвели смрти, попут саобраћајних, аутобуских или авионских несрећа, земљотреса, експлозија, поплава итд. Пошто је пандемија била у току у том периоду, некако неправедно све друге болести и смрти, које

70 Jennifer Malkowski, *Dying in Full Detail*, Duke University Press, 2017, стр. 72.

71 Elaine Scarry, *Body in Pain, Interior structure of the artifact*, Oxford University Press, New York, 1985, стр.289-290.

72 Jennifer Garbis, *Digital Rubbish*, The University of Michigan Press, 2013, стр. 101.

нису биле *Ковид-19* смрти, су постајале мање битне или дјелимично запостављене. На тај начин овај рад није правио разлику или сегрегацију узрока смрти оних који су на крају представљени на гравираном екрану.

У процесуалном смислу реализације дјела прва фаза је садржавала стварање мреже пријатеља, колега умјетника или познаника са којима са заједно радио на прикупљању имена оних који су умирали у поменутом периоду на различитим локацијама у свијету. Неминовно укупан резултат овог рада је колаборација са свим тим људима који су на било који начин или у било којој мјери допринијели комплетирању листе имена или објеката који се појављују.

Тако су за потребе рада имена стизала из Аустралије, Кине, Шпаније, Француске, Немачке, Алжира, Јапана, САД-а, Мексика, итд. Након прикупљања свих тих имена, фотографија и материјала била је фаза припреме за продукцију. Оно што сам дефинитивно знао од самог почетка јесте да тај рад треба да у оквиру читаве изложбе буде као форма централног монументалног објекта ка којем се посматрач креће као према крајњој тачки на изложби. Тај план није подразумијевао велики формат дјела, али је због великог броја фигура, које су се на крају нашле на њему, морао бити већих димензија да би се сви елементи могли компоновати у смислену и визуелно читку цјелину. Један од услова или највећих формалних изазова у овом раду је била тежина и величина камених плоча које су требале да се исјеку (*истање/шурџу*), и на крају склопе у цјелину која би у простору дјеловала као један велики ЛЕД-тв уређај. У консултацији са каменоресцом, са којим годинама сарађујем, одлучио сам да цјелина буде састављена од девет дијелова-плоча од чега ће свака плоча (*бохио*) имати индивидуални носач и систем вјешања на зид да би се смањило укупно оптерећење камена на површину на коју се поставља. Такође, таква структура дјела у сегментима је дозвољавала и у каснијем процесу гравирања да се на што лакши, практичнији начин изводе и дорађују цртежи по сегментима.

Наредни припремни корак је био процес обраде материјала и креирање композиције. За ту фазу сам оформио тим колега, пријатеља, умјетника, гдје смо сви заједно прије свега вршили обраду свих тих материјала што је трајало неколико седмица, али и формирање композиције у дигиталном облику, јер су сви материјали, односно елементи рада били дигитализовани. На крају, рад је укључивао композицију од 261 фигуру и 11 објеката.

Укупна композиција је имала елементе приступа компоновању великих историјских и религијских сцена у ренесанси. Поглед је из птичије перспективе (*или божјег небеског погледа*), распоред односа земље и неба је инверзно холандски, што би значило двије трећине земље и једна трећина неба. У централном дијелу композиције су смјештени архитектонски објекти у виду зграда и кућа међу којима доминира зграда која се 2020. године срушила у Мајамију на Флориди (САД), зграда у Измиру (*Турска*) која је срушила у земљотресу, једнако као и срушена породична кућа из Петриње (*Хрватска*). У пејзажном распореду на лијевој страни се налази један од ледених врхова на Арктику који се убрзано топи због глобалног загријавања, а на супротној десној страни хоризонта је приказан дио

Блаупункт 2020/21

--

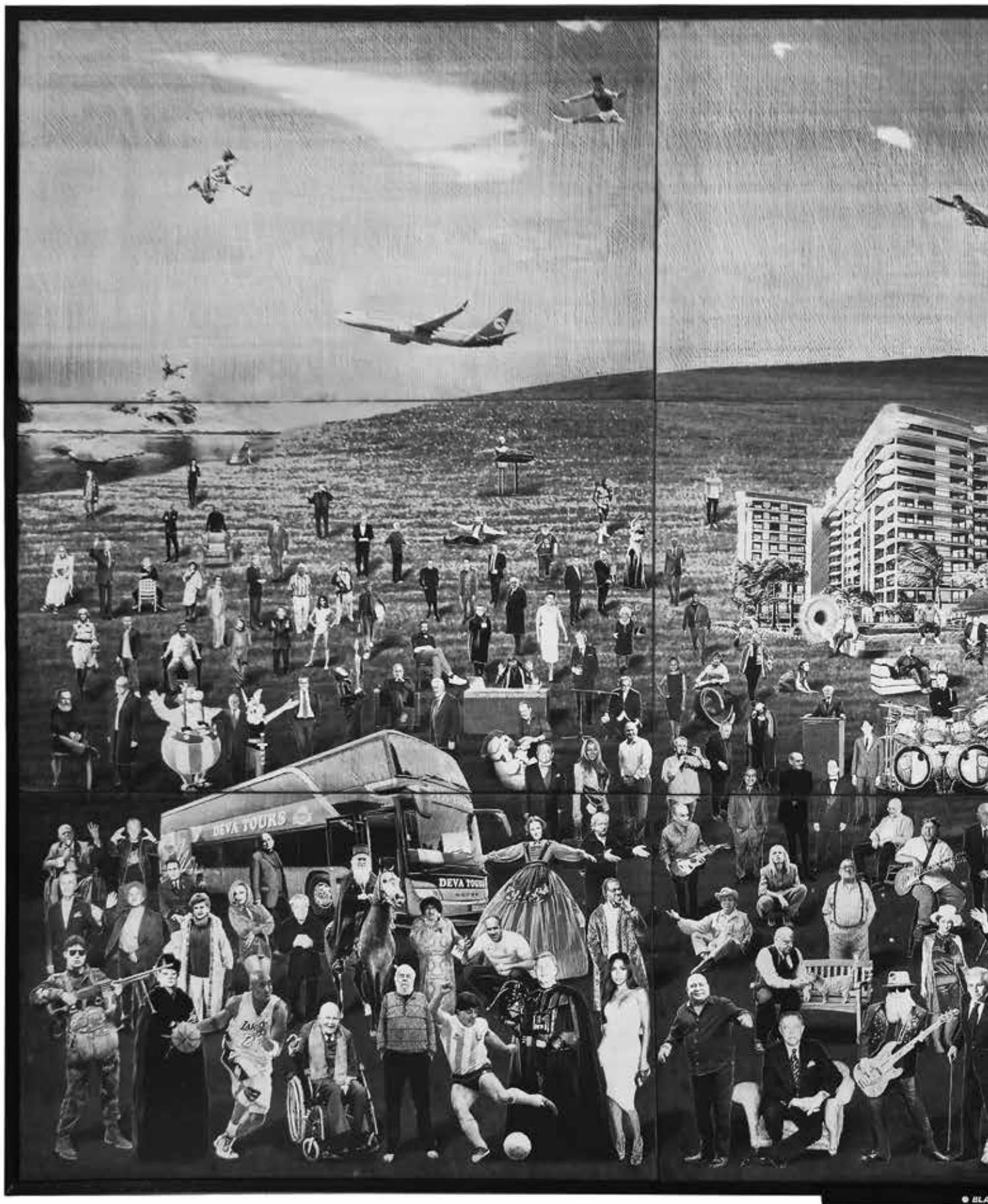
Камени објекат, гравура

3,05 x 1,85

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022





Бејрута у којем се 2020. године десила велика експлозија у морској луци. На десној страни пејзажа у њеном средишњем дијелу се налази поплављени њемачки аутопут, те тајвански воз који је доживио судар. У дијелу композиције која обухвата небо налази се неколико објеката и личности као што су авион Украјина Интернационал (*Ukraine International*) који је иранска против-ваздушна одбрана (*према њеним извјештајима*) случајно срушила почетком 2020. године или хеликоптер у којем је погинуо познати кошаркашки играч Коби Брајант (Kobe Bryant). У доњем дијелу композиције се налазе два паралелна објекта, од којих је један аутомобил на десној и аутобус на лијевој страни косовског превозника *Дева Турс*, у којем је приликом саобраћајне несреће на хрватском аутопуту страдало десет особа. Поред тих једанаест објеката на композицији се налази још укупно 261 фигура. Цјелокупна композиција је смјештена на *Windows* ливаду која је заправо један од најпознатијих и најчешће кориштених пејзажних позадина на Виндовс рачунарима.

Блаупункт 2020/21 обједињује особе потпуно различитих расних, родних, политичких и свих других увјерења. Оно што ме опсесивно интересује у умјетности јесте интегративна и инклузивна компонента коју умјетност може да има. Овај рад настаје у вријеме када је пандемија *Ковид-19* вируса натјерала државе да се затворе, људе да држе дистанцу, а свакога ко кихне у јавном превозу маркира као потенцијалног терористу. Свеукупна представа финалне композиције дјелује као босански *теферић* (*вашиар*), на који се дошло због добре забаве. На овом раду су неспојиве персоналне релације попут иранског борца за права LQBTQI+ особа и србијанског фолк пјевача, италијанског ликовног критичара, те директора болнице у Вухану. У стварном свијету би било тешко направити паралелизме у које могу да се ставе поменуте личности, и управо у тој тачки видим значај рада који обједињује у умјетности оно што у том истом времену политике и закони онемогућавају или забрањују. Овај рад дјелује као посљедња линија одбране идеје модернизма и његове тежње ка универзалним, али и глобализацијским вриједностима које у овом случају екстремно, можда и очајнички лијепим, повезујем смрћу као љепилом.

Насупрот идеји смрти као крају, овај рад стоји као контрапункт који слави живот као такав, а техником гравирања у камен коју користи уписује ту идеју смрти као идеју бесконачног живота коју умјетност обећава. Фигуре постројене на овом раду креирају социјалну сценографију пријатељства која је могућа само међу живима, јер Дериде (Jacques Derrida) нас учи да *нема пријатељства без смрти*.⁷³

Интерпретација особа које се налазе на раду *Блаупункт 2020/21* су: "Stella Tennant, Elisabeth McCormack, Ruth B. Ginsburg, Chadwick Boseman, Little Richard, Pierre Cardin, Kirk Douglas, Ian Holm, Terry Jones, Ennio Morricone, Michel Piccoli, Paolo Rossi, Joel Schumacher, Max Von Sydow, Miroslav Miša Aleksić, Ivan Bekjarev, Goran Paskaljević, Isidora Bjelica, Milica Ostojić, Kenny Rogers, Joseph Lowery, Ellis Marsalis, Viola Smith, Bill Withers, Jerry Stiller, Milton Glaser, Kurt Thomas, Juliette Greco, Fred Willard, Bob Kulick, Georg Floyd, Zinzi Mandela, Peter Green, Regis Philbin, Armin Gazić, Olivia de Havilland, Mac Davis, Jonny Nash, Mićo Mićić, Pero Gudelj, David Prowse, John le

⁷³ Jeffrey R. Di Leo, *Dead Theory*, Bloomsbury, London, 2016, стр. 114.

Carrea, Radomir Antić, Mikica Zdravković, Charls Jeger, Šaban Šaulić, Jackie Stallone, Jon Baldesary, Diego Maradona, Kobe Bryant, Sean Connery, John Le Carre, Neda Arnerić, Cliff Robinson, Naya Riverra, Manu di Bango, Sergio Rossi, Florian Shaneider, Lin Schelton, Kansai Jamamoto, Toots Hibbert, Miodrag Živković, Đorđe Balašević, Rihard Ernst, Predrag Živković Tozovac, Majk Kolins, Miloš Šobajić, Mira Furlan, Lari Flint, Miroslav Tudman, Milorad Telebak, Sureka Sikri, Milorad Petrić, Princ Filip duke, Zoran D. Nenezić, Jonevel Moiz, Era Milivojević, John David McCaffy, Olimpia Dukakis, Dashawn Robertson, Joe Lara, Samuel L. Rayt, Franck McRae, Anne Douglas, Helen McCroy, Joseph Siravo, Earl Simmsons DMX, Alber Elbaz, Marvin Hegler, Nikola Spiridonov, Larry King, Beverly Pepper, Barbara B. Smith, Frankie Lons, Richard Donner, Christopher Plummer, Cycely Tyson, Eric Jerome Dickey, Marion Ramsay, Siegfried Fischbacher, Harry Brant, Neil Peart, Earl Cameron, Roy Horn, Bonnien Pointer, Naya Rivera, Shad Gaspard, Harry hains, Dieter Laser, Pop Smoke, Raphael Coleman, Irrfan Khan, Tony Allen (Fela kuti), Christo, Ivan Kožarić, Dževad Hožo, Jiri Menzel, Džej Ramadanovski, Patrijarh Irinej, Borka Pavičević, Ivica Pinjuh Bimbo, Momčilo Krajišnik, Jovan Divjak, Tomislav Merčep, Muhamed Filipović, Hosni Mubarak, Bekim Sejranović, Krunoslav Kićo Slabinac, Igor Vuk Torbica, Eddie Van Halen, Nebojša Jovanić, Neno Biuković, Goran Janković, Nenad Bojić, Bora Drljača, Lazo Goluža, Mustafa Nadarević, Lazo Goluža, Slaven Zambata, Derek Acorah, Albert Uderzo, Victoria Leigh Blum, Vsevolod Chaplin, Dmitry Yazov, Sergei Mokhnatkin, Sergei Khruchchev, Yury Orlov, Teodor Shanin, Konstantin Bromberg, Eduard Limonov, Irina Antonova, Irina Skobtseva, Roman Viktyuk, Alexander Kurlyandsky, Istvan Csom, Dusty Hill, Raffaella Carra, Germano Celant, Carla Fracci, Franco Battisti, Amadeo di Savoia, Milva IT singer, Gigi Proietti, Philippe Daverio, Cesare Romiti, Franca Valery, Sergio Zavoli, Alberto Arbasino, Emanuele Severino, Mari Töröcsik, Tamás Konok, Révész László László, Mihály Ráday, Tibor Benedek, László Lugosi Lugo, Krisztina Jerger, Ernő Marosi, Michael Falzon, Peeter Salama, James Mollison, Harry Hains, Anita Lane, Carla Zampatti, Marvin Hagler, Roman Viktok, Sergei Proskurna, Grigori Capkis, Miroslav Skorik, Roman Kislj, Nikolai Rapai, Mona Malm, Lars Noren, Monika Backstrom, Adam Alsing, Marcel Ospel, Flavio Cotti, Jeff Turner, Mike Shiva, Walter Beller, Werner Kieser, Rolf Hochhuth, Hans-Jochen Vogel, Karl Dall, Alfred Biolek, Gotthilf Fischer, Norbert Blüm, Yahya Hassan, Poul Schlüter, Jens Nygaard Knudsen, Ole Michelsen, Mogens Vemmer, Bent Fabricius-Bjerre, Ulla Pia, Dietmar Steiner, Martin Blumenau, Otto Barić, Oswald Oberhuber, Leonie, Armando Manzanero, Eduardo Aute, Pau Donés, Lucía Bosé, Juan Marse, Eusebio Leal, Óscar Chávez, Luis Sepúlveda, Patrick Dupond, Jacques Bouveresse, Marc Ferro, Daniel Cordier, Nelly Kaplan, Zizi Jeanmarie, Pierre Guyotat, Papa Bouba Diop, Gita Ramjee, Manu di Bango, Hawa Abdi, Daniel Arap, Lina Ben Mhenni, Hachalu Hundessa, Alireza Fazeli-Monfared, Navid Afkari Iran Amid Cheriet Idir, Ali Yahia Abdennour, Li Wenliang, Chang Kai, Liu Zhiming, Liu Shouxiang, Qiu Jun, Haruma Miura, Ken Shimura, Yuko Takeuchi, Akira Kubodera, Vitalij Šišov, Marc Verlan, Antonina Sîrbu, Boris Bechet, Valeriu Turea, Yurie Sadovnic i Octavian Esinencoa.”⁷⁴

⁷⁴ Набројана имена су прикупљана током 2020. и 2021. године и одражавају умјетничкову субјективну селекцију јавних личности које су интерпретиране на раду Блаупункт 2020-21

Блаупункт 2020/21

--

Камени објекат, гравура

3,05 x 1,85

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



Овај рад је, прије свега, производ колаборације која произилази из вишегодишњег стварања контакта мреже пријатеља и колега. Сва претходно набројана имена су послале следеће особе: Урош Чворо, Аурора Фонда, Лаура Раикович, Ангела Кампос Фернандес, Феђа Кликовац, Свен Спајкер, Павел Брајла, Амила Пузић, Волфганг Лернер, Дорошенко Констјантин, Тијана Мишковић, Емира Крупић, Рона Копечки и Сандра Брадвић. Тим који је радио на сређивању материјала и припреми за композицију су били колеге умјетници: Владимир Клепић, Ренато Ракић, Драшко Бошњак и Даниел Грујић. Његово извођење је хируршки или *диреровски* прецизно гравирање које је трајало преко годину дана рада. Естетска и формална монументалност, те допадљивост приказа тежи да узурпира њепоту реалног, али и истакне миметичку готово фотографску технику хипереалног гравирања. Валтер Бењамин (Walter Benjamin) тврди да је та њепота битна прије свега као оруђе умјетности када каже: „*Задивљујући раст наших техника, прилагодљивост и прецизност које су постигле, идеје и навике које стварају, чине са сигурношћу да предстоје дубоке промјене у древној занату лијепог.*“⁷⁵ Блаупункт 2020/21 локализира глобализацију како Мелиса Ленгдон (Melissa Langdon) каже кроз постављање комплексних социјалних и политичких избора у руке индивидуа⁷⁶, у овом случају умјетника.

75 Walter Benjamin, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, in H. Arendt (Ed.), *Illuminations*, Fontana, Colins, 1970.

76 Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age, Art, Technology and Globalisation*, Springer, New York, 2014, стр. 111.

Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



СМРТ КАО ПОСТАМЕНТ

Умри

Убио си све у мени, не постојим
а ја тебе волела сам и још волим
ове сузе, ова моја бол ти прија
анђео си некад био, сад си змија

Реф.

Умри, умри, умри, збогом
а ја ћу за тобом

Убио си све у мени, све је стало
а мени је један живот с тобом мало
срце си ми отровао, то ти прија
анђео си некад био, сад си змија

Реф.

Умри, умри, умри, збогом
а ја ћу за тобом
Стојанка Новаковић - Стоја

Како и на које начине смрт као догађај или смрт као повод може послужити да би се прокламовале, упутиле или преносиле одређене идеје илуструју неки од следећих примјера. У тим примјерима догађај чији је повод смрт је медиј, а у другом примјеру и порука. Током 2012. године у селу *Граховци* општина Шипово десио се по много чему занимљив догађај. Током сахране Јове Граховца његов син Илија Граховац (*познатији као Змај од Шипова*)⁷⁷ одржао је говор током сахране оца. Говор је трајао дуже од два сата, а одвијао се на неколико локација, испред куће прије него је сахрана кренула, на самом гробљу прије самог укопа покојника, те након сахране на тужном ручку. Веома се често дешава да родбина ангажује сниматеља да сними спровод и сахрану, тако је и ову сахрану снимао сниматељ којег је Илија Граховац (у даљем тексту *Илија*) ангажовао. Илија, прост али колоквијално речено просто *рјечит човјек*, одржао је низ говора током сахране поред сандука са оцем, који су родбина, комшије и пријатељи, чекајући да се сахрана деси, били готово принуђени да слушају. Овај снимак, без сумње веома занимљивог говора, прије свега, јер се одвија на мјесту нетипичном за овакву врсту приповиједања је, послије свог првог приказивања јавности већ побудио озбиљну пажњу. Након пуштања поменутог снимка говора на једној локалној телевизији, те неколико новинских чланака који су писали о томе, одмах су се јавиле и националне телевизијске куће из региона које су *тражиле-откупљивале* права на приказивање цјелокупног или дијелова поменутог говора. Веома брзо се прочуло за Илијин говор на сахрани па је због медијске пажње, али и

⁷⁷ Илија Граховац ака. Змај од Шипова, Говор на очевој сахрани (отворено на дан 29. 8. 2022.): <https://www.youtube.com/watch?v=fvJFDeWh5fA&t=14s>

Смрт (на) екрану

--

Видео, 5,20

аудио, Марија Шестић

аранжман, Младен Матовић

видео материјал љубазношћу Илије Граховца и Унбемло видео

2022



већ постигнуте дјелимичне популарности, и он постао својеврсна медијска атракција. Та врста пажње иницирана снимком говора са очеве сахране обезбиједила је Илији учешће у неким од ријалити програма у Србији, те скромне финансијске добити.

Оно што је занимљиво, а за овај умјетнички пројекат битно у овом примјеру, јесте колико је смрт, а враћамо се на почетак текста, и говор на сахрани, била искоришћена, па и у неку руку злоупотребљена као форма *постамент* за Илијин рецитат. Ову причу скоро сви знају и она није основни предмет за анализу, већ идеја смрти, и у овом случају укопа као прилике за јавни наступ. Примјер је овдје јасан и једноставан, а може се примијенити једнако и на протоколе комеморативних политички злоупотребљених пракси које, на готово истом принципу, дјелују на једном вишем друштвеном нивоу. Овакви примјери, у којима смрт постаје позорница или прилика у којој је публика сконцентрисана, али и покорна јер одаје почаст, су идеални за промоцију без могуће критике, која би на било који начин изречена у таквој прилици била неумјесна. Неумјесно, али и тужно би било да оваква врста злоупотреба комеморативних пракси (*било приватних или колективних*) постане предмет културних образаца или онога што називамо друштвеном традицијом.

Тако долазимо и до тога што је неминовно овај видео говора са сахране учинило веома популарним, а то је улога интернета, те платформи попут *You Tube-a* али и друштвених мрежа преко којих се овај видео брзо проширио и прикупио милионе прегледа. Смрт као главна компонента, те сирови примитиван наступ био је кључна комбинација за ширу пажњу. У овом случају је потврђена Ворхолова (*Andy Warhol*) теза да ће у будућности свако имати својих *15 минута славе*. Идеја смрти као постамент је неминовно историјски продукт или потреба измјештања/узвишења нечега изван просјека. Како у овом, готово

социјалном експерименту, тако и у умјетности, идеја смрти на чијим се темељима гради дјело је чест случај, нажалост оваква врста приступа је најчешће искоришћена или злоупотребљена као елемент привлачења пажње те експлоатисања социјалне патетике у сврху добијања шире пажње јавности али и капитализације дјела које се темељи на смрти. На крају, парадоксално или не, ни сам Илија Граховац није капитализовао свој више него надахнути говор, већ је то направио сниматељ који га је снимао и нарезивао CD-ове предметног говора, те их слао и продавао дијаспори у Њемачкој, Холандији, Аустрији, итд.

Поред Илијиног говора, који је увод и одјава видео рада под називом *Смрт (на) екрану*, ту се налази и пјесма односно текст регионалне кантауторке Стојанке Новаковић (*Стоје*) под називом *Умри*⁷⁸ из 2002. године са текстом цитираним на почетку овог поглавља. Пјесма *Умри* је десет година старија од говора на сахрани Илије Граховца, али постоји *дијалектика* на жанровском нивоу између ове двије појаве. Иако пјесма Стојанке Новаковић упућује на љубавну осветољубивост, њен рефрен ни мање ни више упућује јасну поруку бившем љубавном субјекту, а то је ни мање ни више него: *Умри*. И поред своје па готово кривичне поруке пјесма је у круговима обожавалаца ове врсте музике доживјела невјероватан успјех. Такође, оно што је занимљиво за ову пјесму јесте да је као својеврсни *турбофолк готик* привукла онај дио публике који је био неспојив са народном музиком и *турбофолком*, а то су љубитељи *дарк метал* и *готик* музике. У сваком случају, сировост, директност и шокантност ове пјесме је за публику необјашњиво заводљива. Због комплексности различитих ауторских права у овој пјесми за потребе видео рада направљен је *хип-хоп* аранжман са оригиналним текстом⁷⁹ у интерпретацији бањалучке соло извођачице Марије Шестић. Овај реаранжирани аудио прати видео исјечке уништавања медијских уређаја попут, телефона, рачунара, таблета и лаптопа који су постављани на различите интернет видео канале. Коначан видео рад је у укупном трајању од 5 минута и 17 секунди.

Иако на први поглед нема ништа заједничког између дуготрајног, шокантног говора на очевој сахрани, бијесног разбијања медијских уређаја и фолк пјесме која партнеру директно поручује да умре, дијалектика између свих ових компоненти носи са собом идеју смрти, било фактичке, антиципиране или медијске интерпретиране у различитим друштвеним и социјалним дискурсима. Фактичка смрт, антиципирана смрт и медијска смрт је управо окосница укупног пројекта *Пост мортем нових медија*, и из тог разлога, овај видео рад игра веома важну улогу да употпуни цјелокупни пројекат. Овај видео дјелује и као својеврсна *литургија* овог концепта радова у којем су главни протагонисти рурална *ријалити* звијезда, *турбо фолк* дива и деструктивни бијесни корисници новомедијских уређаја. У закључку овог текста, мислим, а дјелимично и тврдим да склоп набројаних компоненти говори много више о времену у којем живимо од разних социјалних и друштвених универзитетских анализа и истраживања.

78 Стојанка Новаковић Стоја, *Умри*, Гранд продукција 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=WGMfUD3odhA>
79 Младен Матовић, аранжман у хип-хоп стилу у извођењу вокала Марије Шестић.

Пост мортем нови медији

--

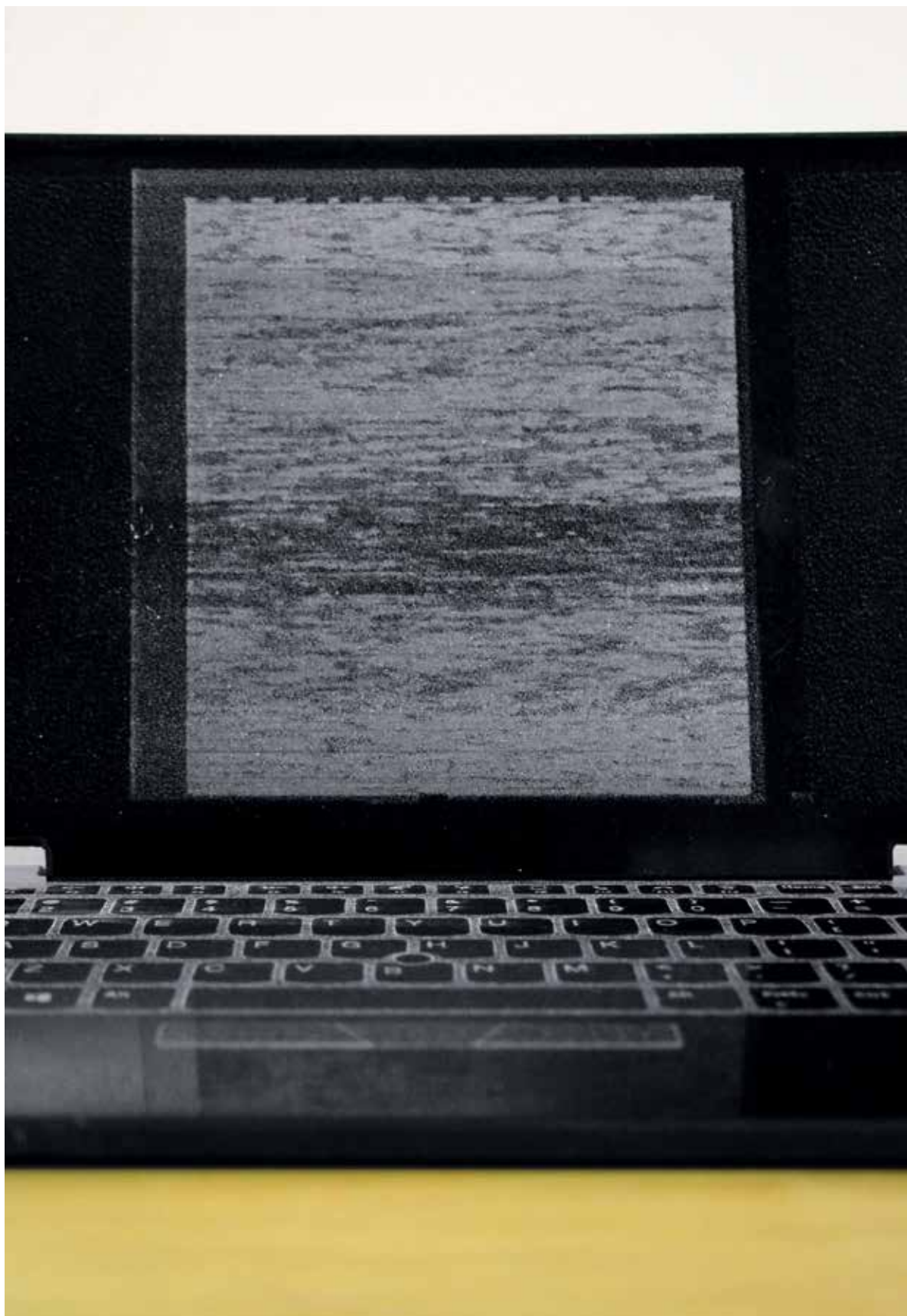
Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



ШУМ КАО СПОМЕНИК

Не видјети ништа разумљиво представља нову норму.⁸⁰

Веома је чест израз да је телевизор, телефон, рачунар или неки други уређај цркао. Још као дјетету машту ми је голицала та идеја смрти телевизора, и тада сам се питао гдје сахрањују те телевизоре који су цркли. Током коришћења свих ових уређаја корисници створе скоро па емотивну везу са самим апаратима, већина након и што уређај престане да ради остављању уређаје негдје у кући, обично је то ладица у коју остављамо све оне ствари које немају више своју употребну сврху, а жао нам је из неког разлога да их бацимо у смеће. Концепт радова *Постмортмем нови медији* је својеврсно алтернативно рјешење ових проблема или приједлог његовог рјешења.

Када сам почео да развијам концепт новомедијских уређаја као камених објеката неминовна је била повезница са концептом споменика, али и идеје гробља технолошких уређаја. У том самом почетку развијања концепта споменика новим медијима интересовало ме је и шта је са свим оним новим медијима који су то били у одређеном времену, али сада то више нису или уопште не постоје као произвођачи. И тако сам као први рад у читавом овом умјетничком пројекту извео као један камени ТВ који је био посвећен првој телевизији коју смо ми имали у стану, док смо живјели у Зеници до почетка деведесетих. Након што сам направио први камени објекат, као својеврсни споменик том првом телевизору, истраживао сам шта је преостало од свих тадашњих телевизијских југословенских произвођача као што су, *Еи Спектра*, *Чајевец*, *Горење*, али и других социјалистичких земаља из окружења Југославије као што су *Синус*, *Видеотон*, *Велико Трново*, *Диамант*, итд. Након кратког истраживања, схватио сам да нити један од тих великих произвођача током 70-их, 80-их и 90-их година, уопште више не производи телевизоре. Тада сам одлучио да, попут *ИСКРА* телевизије који сам направио од камена, више као споменик личног карактера, желим да креирам читав меморијални зид телевизија.

Оно што сам узео као мотив представе на тим каменим екранима је био шум (*eng. noise*) или оно што колоквијално називамо *снијег* на екрану. Овдје је процес креације субверзан, од реалног које је предмет дигиталног процес је супротан па је дигитално скамењено, оковано или утамничено. Као што би Бодријар (Jean Baudrillard) навео да *последње насиље извршено над сликом јесте насиље синтетичке слике која извире „ex nihilo” из нумеричког рачуна и компјутера.*⁸¹ Да бих умањио компоненту личног моделовања-гравирања у овом процесу, те камене објекте сам састављао од двије врсте камена, црног гранита од којег сам са својим каменоресцем исјецао лајсне којима је урамљиван панел тв-а и сам панел који је био од камена по имену *Bianco Sadro*. То је врста камена који се најчешће наручује из Италије или Индије, а специфична текстура тог камена је готово па идентична поменутом шуму на телевизији када нема програма.

⁸⁰ Хито Штајерл, *Duty Free Art - Уметност у доба планетарног грађанског рата*; Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум; Београд, 2019, стр. 51-51.

⁸¹ Жан Бодријар, *Пакт о луцидности или интелигенцији зла*, Архипелаг, Београд, 2009, стр. 70.

Почетком овог миленијума се појављују прве дигиталне камере које генеришу дигитални формат фотографије на меморију апарата која се након тога преноси на рачунар или неке друге меморијске уређаје на којима се похрањује. Ова појава је била готово па револуционарна јер је у индивидуалном руковању овим апаратима дозвољавала преглед направљених фотографија на монитору, те брисање оних фотографија са којима нисмо били задовољни, једноставан начин подешавања основних параметара фотографије као што су контраст, свјетло, оптички и дигитални зум, те друге опције. У том времену једини проблем дигиталних апарата је била веома лоша упоредна квалитета са класичним-аналогним фотоапаратима. Тај недостатак квалитета се најчешће огледао у великом присуству онога што данас у фотографији зовемо шум (*eng. noise*). Шум је био најприсутнији на фотографијама направљеним у условима слабог свјетла, нестабилне позиције апарата и наравно са апаратима слабије класе и лошијег квалитета оптике, те онога што данас зовемо број или количина пиксела по инчу. Управо ти шумови који су некада (*не тако давно*) били непожељни и непотребни, данас у фотографији на мобилним телефонима постају значајан, селективан и цензурни елемент стварности коју биљежимо.

Тако да је резултат на крају била инсталација меморијалног ТВ зида посвећеног индустријама медијских уређаја који више не постоје кроз форму ТВ панела на којима се налазио шум као природна текстура. Са друге стране гледајући све те марке или брендове тадашњих произвођача медијских уређаја, лако је закључити да су припадали прошлом систему (*социјализма*) који више не постоји. Инсталација се састоји од девет објеката различитих димензија који су нумерисани као канали (*CH_01, CH_02...*) те постављени у смислену блок организовану цјелину у првој просторији након што се уђе у простор саме галерије. У техничком смислу био је изазов пронаћи начин како те тешке објекте сигурно поставити и фиксирати на зид, јер тежина камених копија у односу на оне стварне је и до десет пута већа. Највећи формат од укупно девет је тежио близу 50 кг, што је поприлично велика тежина за суспензивно постављање на зид. Рјешење је било постављање помоћу носача који се иначе користе за монтажу великих ТВ панела и који су атестирани на велике тежине. Као додатни формални елемент који употпуњује имитацију самих ТВ уређаја је била и мала (*контролна*) лед лампица која је уграђена кроз фронталну камену лајсну на којој је гравирани и бренд ТВ-а. Визуелна идентичност ових објеката је таква да већина оних који по први пут виде ове објекте на фотографији мисли да се ради о правим ТВ уређајима на којима нема програма. У овом концепту радова је било веома значајно да се постигне та врста идентичности са стварним телевизијским, телефонским или рачунарским уређајима на једнако високом нивоу, компаративно ономе како је то урађено код приказа хиперреалних портрета гдје је било нужно постићи фотографску сличност.

Друга група радова у којима се на монитору као приказ појављује шум или грешка (*error*) су три лаптопа у централном дијелу изложбе на којим се налазе прикази шума који имају другачији карактер од меморијалног зида који је на улазу. Њихов шум није природна текстура *Bianco Sardo* камена већ је специфично гравирани и досљедно копиран мотив. Ради се о три одвојена примјера у којима шум произведен или генерисан новомедијским уређајима упућује на смрт или деструкцију. Такође, ти прикази шума су прве апстрактне репрезентације које су услиједиле након што је претходно на снимкама или мониторима приказивана, односно уживо преношена стварност. И овдје је мотив иако апстрактан,

у суштини агресиван и насилан како Манович наглашава у једном тексту: „Екран је прије агресиван него неутралан медиј презентовања информација. Његова функција је да филтрира, закљони, присвоји, чинећи непостојећим оно што се налази изван његовог оквира“.⁸²

У првом случају се ради о приказу исјечка (*фрејма*) који је дио видео документације која је приказивала (*стримовала*) лет НАТО ракете која је током бомбардовања СР Југославије (Србије) погађала циљ током 1999. године. Овај специфични приказ безканалног таласа је управо приказ милисекунду након саме деструкције и смрти коју је проузроковала ракета која је у том тренутку погодила мост и воз који је у том тренутку наишао у *Грделичкој клисури*⁸³. У исто вријеме је фасцинантна и шокантна та компонента смрти у реалном времену коју је технолошки и медијски напредак донио са собом. Таква напредна технологија, као и обично, прије свега је тестирана, употребљена и примијењена у војне сврхе, а тек након тога се постепено појављује у цивилној употреби.

Тако други лаптоп приказује шум који је примјером веома сличан претходном јер такође долази из војне употребе, али декаду раније када је по први пут испробан у пракси. Ради се о шуму који такође настаје милисекунду након експлозије ракете која погађа циљ у Ираку, а снимак је резултат директног преноса камере која се налази на ракети америчке војске. О овој деструктивној комбинацији камере као пројектила је доста писао и кроз видео радове проблематизовао Харун Фароцки (Harun Farocki). Он у својим текстовима и радовима говори о односу човјека и технологија у времену деструкције и милитантизма, посебно је значајна серија радова под називом *Eye Machine/Auge maschine* I, II и III у којима се приказују различити архивски материјали првенствено из развоја војне технологије и његове употребе у пракси. Тако да су неки од снимака употријебљени у његовим видео радовима снимци камере на врху ракете која погађа циљ у Ираку током америчке интервенције у Ираку 1990. године, те снимке камера са ракета током бомбардовања СР Југославије 1999. године. И у овом случају ракета која уживо приказују погодак своје мете долазимо до шума као првог постдеструктивног приказа, по мени апстрактног ливе екранског споменика. Мелиса Лангдон (Melissa Langdon) каже да *уклањањем дигиталне умјетности из њеног контекста репродукције, технолошки детерминизам изолује медиј од поруке*.⁸⁴

Трећи примјер апстрактног приказа, који је предмет разних анализа али и умјетничких текстова, је слика (*фајл*) под називом „*Secret*“ која је пронађена у датотекама најпознатијег свјетског звиждача Едварда Сновдена (Edward Snowden). Тај нејасни приказ *шума* је био енигма због свог апстрактног, немиметичког и ненаративног карактера. Без обзира на то постојала је претпоставка значаја тог фајла. На крају, кроз различите облике проучавања, дошло се до тога да је приказ *дисортована* и *глитчована* слика чији је мотив био снимак дрона израелске војске који приказује тренутак након што је грешком погођен цивилни комплекс у појасу Газе. Умјетница и теоретичарка медија Хито Штајерл (Hito Steyerl) у својој књизи „*Duty Free Art*“ пише управо о феномену *шума* као апстрактне филтриране слике реалности.

⁸² Лев Манович, *Метамедиј*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.

⁸³ НАТО бомбардовање СР Југославије, погађање моста у Грделичкој клисури Томахавак ракетом, 1999. година.

⁸⁴ Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age, Art, Technology and Globalisation*, Springer, New York, 2014, стр. 17.

Пост мортем нови медији

--
Камени објекти, гравура
Промјениве димензије
Салон музеја савремене уметности Београд
Фото Бојана Јањић
2022



„Не видети ништа разумљиво представља нову норму. Информације се преносе као низ сигнала које људска чула нису у стању да опазе. Савремена перцепција је у великој мјери механичка. Поље људског вида покрива само један дио. Електрична пражњења, радио таласи, комуникација између машина помоћу пулсирајуће свјетлости пролијећу поред нас мало спорије од сублуминалне брзине. Виђењу претходи рачунање вјероватноће. Вид губи на значају и бива замијењен филтеровањем, дешифровањем и препознавањем образаца. Сноуденова слика шума могла би бити метафора за немогућност људи да опазе технолошке сигнале уколико нису на прави начин процесуирани и преведени“.⁸⁵

У својим текстовима она је слике назвала кондензацијом друштвених сила: у свијету који се толико ослања на размјену дигиталних информација, дигиталних слика - због њихове широке употребе и подложности манипулацији - служе као артефакти друштвених и политичких система и њихове пристрасности. За ово дјело, чија је основна премиса посуђена из скице *Monty Python* из 1970. под називом *Како бити невидљив*, умјетница је

⁸⁵ Хито Стајерл, *Duty Free Art-Уметност у доба планетарног грађанског рата*; Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум; Београд, 2019, стр.51-51.

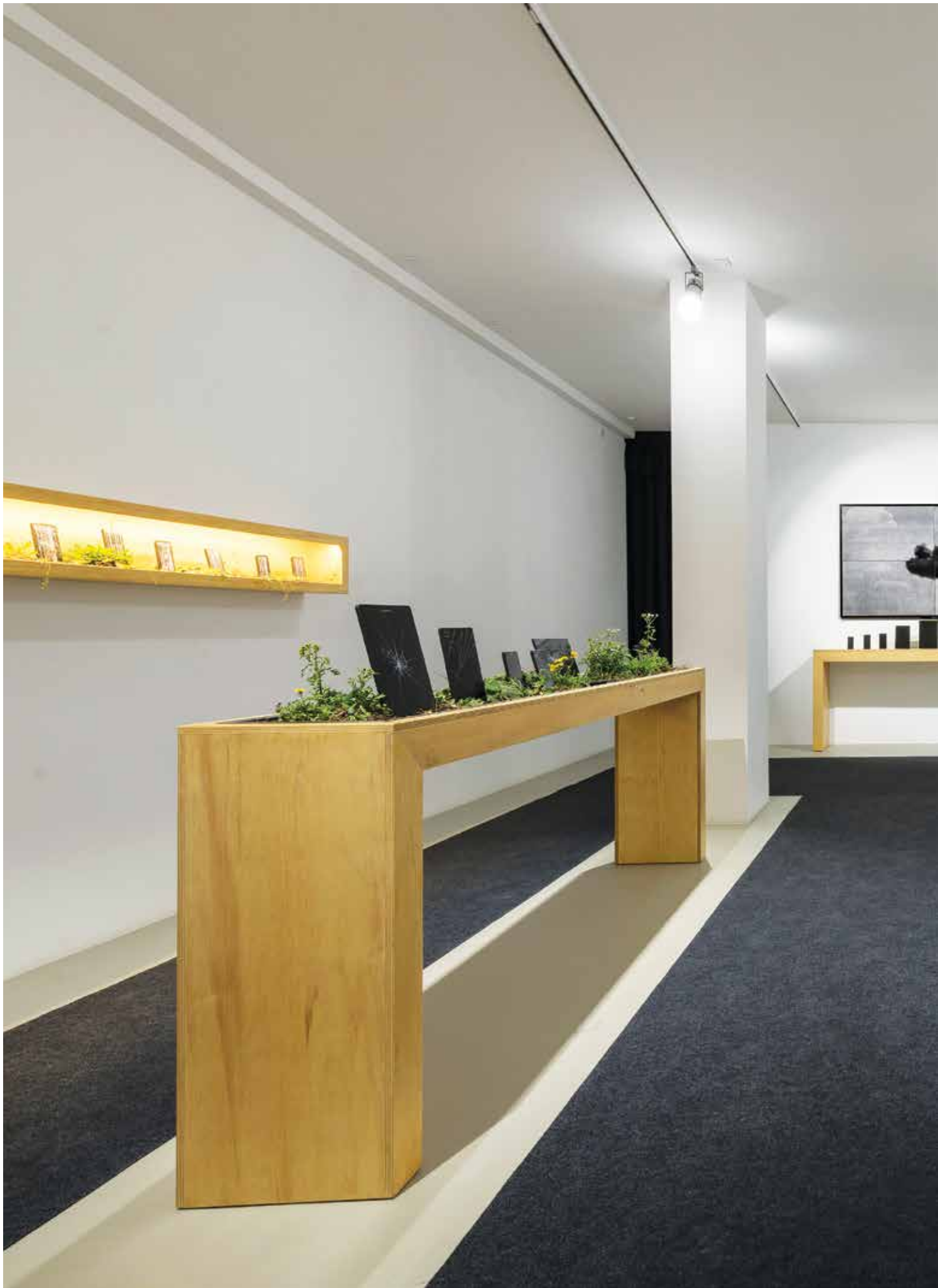
сатирично усвојила формат инструкцијског видеа како би демонстрирала стратегије за могућу невидљивост у доба *тоталне видљивости*. Из свих набројаних примјера који су формализовани кроз камене гравирани објекте, који су скоро па дословне реплике лаптопа, јасно је да се овдје шум појављује као постдеструктивни мотив који готово да вришти попут Мунковог (Edvard Munch) *Крика*⁸⁶. Шум и глитч су овдје континуум стварности, пренос (*street*) овдје није престао јер видео (*као медиј димензије времена*) наставља да приказује ту *глитчовану* деконструисану слику вида која постаје еквивалент и екстензија *глитчоване* разорене стварности. Тај први приказани тренутак фрејма, који је милисекунду након тренутка експлозије ракете постаје већ тренутак меморије, односно форме која упућује и сублимира разарање које се претходно десило. У овом случају, тај тренутак *првог шума* на снимку након експлозије постаје замало *Споменик у реалном времену* управо због тога што његова разорена стварност бива представљена у новом деконструисаном облику.

Ту у тим камен шумовима се у исто вријеме дешава побуна реалности и побуна слике чија је крајња манифестација форма монитора са каменим шумом. Хито Штајерл у једној од својих посљедњих књига, у поглављу под називом *Слике као камење*⁸⁷ сличну ствар описује као могућу побуну слике. У овом занимљивом тексту, цитирајући Џорџа Штајнера (George Steiner), започиње поглавље које се бави сликама које се претварају у камење.⁸⁸ Идеја је развити тезу како би слике могле започети побуну. Наведени су примјери постојећих теза о побуни слика у којима 3Д копије објеката покрећу однос између оригинала и копије, те оној да би 3Д штампани објекти могли престати имати сличност и привидност, те би на тај начин неочекивано постали предвиђања објеката, али и њихове истине. Међутим, занимљивост тезе Хито Штајерл иде корак даље и њена побуна слика не долази извана, она долази изнутра тако што би се слике екрана кристализовале унутар самих монитора. Ова могућност се темељи на чињеници да је већина данашњих LCD монитора-екрана састављена, односно испуњена течним кристалима као главним преносиоцима-елементима који формирају слику. Сценарио је тај да у свим уређајима који користе ову технологију дође до трансформације кристала у камен, односно фосилизације саме слике. Тако би тада могла да почне побуна слика. У том сценарију, сви екрани би се претворили у залеђене, скамењене, односно мртве објекте без обзира на намјену. Било да се ради о кокпиту борбеног авиона *Ф-16* или ТВ инфо монитору у спортској кладионици, личним лаптопима или кућним ТВ уређајима. Ово би било својеврсно робовласничко ослобођење уређаја од онога што Херберт Маршал Меклухан (Herbert Marshall McLuhan) зове *поруком*. Тада телескопи, ајфони, таблети и рачунарски монитори постају комади камена, смоле и пластике у рукама. Тада би слике престале да приказују било шта осим себе самих, био би то један таутолошки процес материјалног минимализма. Са друге стране, то би била како ауторка наводи побуна слика против архитектуре представљања као канала репрезентације која их држи у ропству и потчињености Меклуханове поруке. Ипак, оваква теза дјелује као фикција јер хуманизује технологију и медиј, а *медиј је порука*, или боље речено језик комуникације у *глобалном селу* чији смо становници, рекао би Херберт Маршал Меклухан.

86 Едвард Мунк, Врисак, слика, уље на платну, 91 x 73,5цм, Национални музеј Осло, 1893.

87 Хито Стајерл, *Duty Free Art - Уметност у доба планетарног грађанског рата*; Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум; Београд, 2019, стр. 207-208.

88 George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oksford 1975, стр. 498.



Смрт (на) екрану

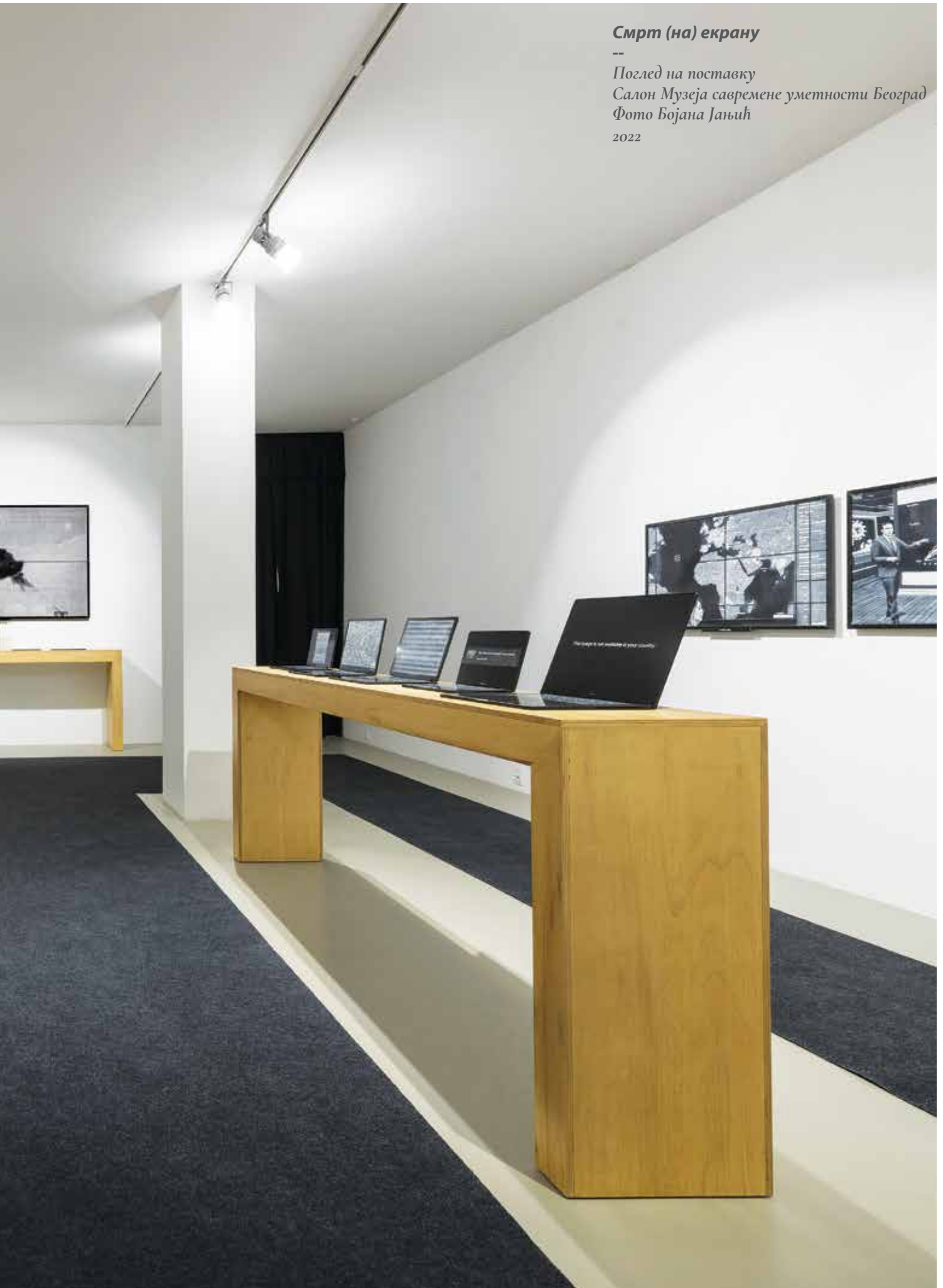
--

Поглед на поставку

Салон Музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



СПОМЕНИК МАЉЕВИЧЕВОМ ЦРНОМ КВАДРАТУ

„Ако је Маљевич сублимирао принцип Финестра Аперта у црни квадрат, ја сам телевизију и новомедијске уређаје претворио у мртве камене објекте”.

Предавање које је фундаментално промијенило моју перцепцију и идеју сликарства (можда и умјетности у цјелини) десило се 2003. године у више него скромном простору бараче бивше касарне Врбас. Било је то предавање гостујуће професорице из Загреба Соње Бриски Узелац⁸⁹ која је предавала предмет *Интермедијалне умјетности*. Ми студенти у том постратном времену на тек основаној Академији умјетности смо оскудевали како са квалитетном литературом, тако и са квалитетним интердисциплинарним предавачима. И управо је професорица Бриски била једна од тих која нам је требала, али коју је током предавања нажалост мало ко у потпуности разумио. Професорица Бриски, широког образовања, од поља социологије, историје умјетности преко саме умјетничке праксе постављала је тезе бар са те три поменуте позиције.

И тако на једном од њених предавања (долазака који су били једном у мјесецу) по 4–5 часова слушали бисмо о релацијама и структурализму слике, те о авангардним покретима у XX вијеку, али и идеји ренесансе и онеме што је проналазак линеарне перспективе увео револуционарно у саму природу сликарства. Та револуционарност се огледала у готово па простом принципу конструкције простора на слици коју нам је професорица Бриски врло једноставно илустровала на предавањима цртајући квадрат на бијелом папиру и питајући нас за асоцијацију (која је наравно била *Црни⁹⁰ квадрат Казимира Малевича*), а након тога би са вањских углова тог квадрата повлачила линије до углова папира и тиме добила илузију дубине простора, али и принципа линеарне перспективе *Финестра Аперта*, коју је 1435. године Леон Батиста Алберти (Leon Battista Alberti) установио у својој књизи *De Pictura I*. У тој књизи Алберти је написао следеће:

„Прије свега, на површини на којој желим да сликам нацртај правоугаоник величине које желим, коју сматрам отвореним прозором кроз који се гледа историја“. Леон Батиста Алберти, *De Pictura I*, 1435.⁹¹

И управо ту у том дијалогу или дијалектици (временској али и умјетничкој) између Албертијеве слике као *отвореног прозора у свијет*, те Маљевичевог *Црног квадрата на бијелој подлози* лежи процес перманентне инвенције или револуције илузионистичког-миметичког простора у умјетности, те потребе за његовом деконструкцијом или поништавањем. За мене је идеја *суперматизма* била управо идеја која је нужно направила пресјек предозираниости репрезентације стварности у умјетности која се убрзала управо након инвенције линеарне перспективе у ренесанси. Поред тога, можда и много битнији дио анализе Албертијеве реченице је усмјерен на крај цитата, а који каже да слика постаје простор кроз који се гледа историја. Управо ту се налази кључни елемент промјене парадигме умјетности и увођење умјетности и умјетника у поље свјесне позиције као *субјекта-свједока*. Поред умјетника као

⁸⁹ Др Соња Бриски Узелац, универзитски професор, историчарка умјетности и умјетница, живи у Загребу (1954-).

⁹⁰ Казимир Маљевич, *Црни квадрат на бијелој подлози*, 1913.

⁹¹ Leon Battista Alberti, *De Pictura I*, 1435.

свједока, и сама умјетност се уводи у поље историје у којем су артефакти једнако свједоци времена, али и предмети форензике друштва којом се историја користи.

И тако из једног готово термилошког неразумљивог предавања професорице Бриски и њене компарације значаја Мазачо-Албертијеве инвенције и Маљевичеве деконструкције произађе почетак размишљања о времену у којем живимо данас и његовом презасићењу репрезентацијом. Револуција у дистрибуцији приказа свијета у којем живимо најчешће не носи са собом и револуцију схватања свијета у којем живимо, већ супротно плурализам његовог репрезентовања доводи до све баналнијег и профанијег схватања и стварности али и времена. Више него икада ова се теза данас потврђује усљед медијског предозирања, које се огледа кроз непрестано циркулисање и конзумирање слика свијета, али и симулација свијета кроз медијске уређаје као основне дистрибутере, као што су телефони, таблети, рачунари или телевизија.

Једнако како је Казимир Маљевич по мом мишљењу *зацементирао* репрезентацију свијета у слици својим *Црним квадратом на бијелој подлози*, као неком великом црном гранитном плочом која покрива тај амбис репрезентације и историје сликарства до 20. вијека, моја идеја је била *скаменити* медијске уређаје, те понудити могућност *Пост мортем нових медија* као вјечног живота изван темпоралне проточне репрезентације. Камени телефон са угравираним текстом је споменик Маљевичевој идеји, али можда и објекат немогућности умјетности да данас озбиљније дјелује у сфери технолошког плурализма који и поред своје сврхе креира друштвени *статус кво* (*Status Quo*). Борис Гројс (Boris Groys) се не би сложио са овом тезом јер тврди да Непрестано чујемо и читамо да требамо промјену, да би наш циљ и у умјетности требало да буде промјена *статус кво*. Али промјена је наш *статус кво*.⁹² И ту, у овој посљедњој реченици се слажемо, а то је да перманентно инсистирање на промјени је умјетности дефинитивно обезбиједило *статус кво*, али не у форми већ у њеном друштвеном значају.

И овај, не тако монументалан рад се темељи на једном монументалнијем непримјећеном пројекту из 2017. године под називом *Аперта Финестра*. Радови тада приказани на изложби у *Каменој кући* Културног центра *Бански двор* се, поред анализе локалног споменичког контекста, темеље на периоду, прије свега историје умјетности. Морам признати да је моје основно и опште образовање било веома скромно, одвијало се у тешким околностима, током рата и гранатирања. Учење о општој историји човјечанства догодило се кроз интензивно умјетничко образовање, тако да је разумијевање историје и цивилизације уоквирено мојим разумијевањем историје умјетности. Морам признати да је на почетку поменуто учење професорице Бриски Узелац, али и Љиљане Шево⁹³ о *Ренесанси* на мене оставило велики утисак. Прије свега, на начин на који је вјерски ангажман умјетности почео да слаби и нестаје из умјетничке праксе, али и како су умјетници пронашли начине да се одупру религијском доминантном контексту како би се фокусирали на ствари које их много више занимају у умјетничком стваралаштву а то су слобода и револуција.

Ренесанса је за мене била откривење, и као промјена парадигме репрезентације свијета

92 Boris Groys, *Going Public*, Sternberg press, New York, 2010.

93 Др Лиљана Шево, Историчарка умјетности и професорица на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци.

Пост мортем нови медији

--

Камени објекти, гравура

Промјениве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



око нас, али и њена усмјереност према пропитивању и анатомском сецирању човјека као друштвеног бића. Ренесанса у средиште интересовања ставља хуманизам (*ма колико то излизано звучало са садашње тачке посматрања*), а оно што ме све више занимало је управо то поље упућености на човјека, те интерес за појединца лишеног од религије и сваког другог идеолошког огртача. Леонардо Да Винчи (Leonardo da Vinci) је био један од првих који су као умјетници сецирали људско тијело, прије тога, тијело је било домен религије и цркве. Он је, прије свега другога, био умјетник и научник који је желио да тијело познаје као функционалну-механичку цјелину, изван његовог религиозног и естетског аспекта. Када религија жели да свештеницима искључи сексуални нагон према женском тијелу, они постављају питање: замислите шта се налази два центиметра испод те прелијепе коже? Крв, месо, маст, органи, итд. У том смислу ренесансни умјетници су жељели да сецирају и демистификују религијски пријетећу природу човјека, али и свијет око њега. Тада у том периоду се појављују Алберти, Мазачо (Masaccio) и линеарна перспектива, која на претходно поменути начин миметички приказује свијет, а који представља као предмет свог интересовања. Још нешто из тог периода је веома важно и повезано са концептом *Аперта Финестра*, а то је поглед из птичје перспективе, те паралелна експанзија картографије. До тог периода XV вијека је религиозна слика представљала Христа као доминантну фигуру у композицији положену на врху и поравнату са небом и облацима. Ренесанса мијења ту перспективу умјетника да би га посматрала божијим погледом, и умјетник преузима улогу посматрања свијета испод себе. Мислим да је та *инверзија* гледања постала врло значајна као аналитички начин тумачења свијета. Из религиозне перспективе, ту опажање прелази из божанског у научно-емпиријско, те универзално тумачење свијета. То данас можда и није много битно, али подсећа ме на тврдњу умјетника Горана Ђорђевића. Он је недавно изнио тезу која је била предметом много дискусија, а то је да модернизам почиње у ренесанси. Та тврдња заснива се на разумевању да тренутак у коме се Млетачка република појављује као доминантна економска и трговинска сила која довози робу из разних мјеста која су на крају постала колоније, такође је тренутак у којем почиње да доноси артефакте у Венецију и Италију. Ови предмети који укључују разне афричке тотеме, скулптуре Буде и друге *егзотичне артефакте* почињу се појављивати у венецијанским вртovima одмах уз скулптуре Христовог распећа.

Овакав концепт и однос између поменутих артефаката је модернистички, али и први вјесник онога што данас зовемо глобализација. Овдје башта постаје глобална или универзална вриједност у умјетности коју је дијелом пропагирала и сама идеја модернизма у основи. Ту умјетност постаје умјетност ради себе, скоро као таутолошки конструкт. На поменутој изложби у *Каменој кући* Културног центра *Бански двор* принцип *Аперта Финестра* је веома значајан због саме интерпретације концепта перспективе. Овдје посматрамо споља оно што је унутра, а унутра се антиципира оно што је споља. То је била утопијска визија некрополиса који ће бити резултат комеморативне, монументалне или скулптуралне политике која споменичким умножавањем занемарује живот, а друштву даје перспективу која не производи никакву нову вриједност осим већ поменутог перипетуирања *статуса кво*, који је у Босни и Херцеговини једино стање вјечне константе. Маљевичев *Црни квадрат* је у том случају савршена метафора стања БиХ друштва, те и из тог разлога заслужује свој споменик, макар у текстуалној форми на каменом телефону.

ЕКСПЛОАТАЦИЈА МРТВИХ - (након смрти Младена Стилиновића)

Смрт је многим најувећа животна прилика.

Не тако давно, још у лето 2008. године Младен Стилиновић (1956–2017) је имао изложбу под називом *Вријећање анархије*⁹⁴ у Бањој Луци, тада смо се по први пут званично и упознали. Рекао ми је да сматра да је његов умјетнички рад увијек имао анархичне тежње, али сада рече, ето запео је, или завршио у музеју као синониму система, тако да вели та његова изложба није ништа друго него *вријећање анархије* па јој је тако и име дао. Веома сам цијенио његов рад, а он је у својој умјетности у исто вријеме постизао такву концептуалну чистину, једноставност и бескопромисност (*било у лингвистичким или фото радовима*) којој сам увијек потајно, али недостижно тежио. И тако баш на тој изложби сам наишао на рад под називом *Експлоатација мртвих*, и баш некако ту у сред Бања Луке тај рад је дјеловао као *сајт специфик* (*site specific*). Већ тада 2008. године, али једнако и сада, Босна је била и (*нажалост*) остала *Елдорадо* за умјетност експлоатације мртвих и социјалне патетике. Експлоатација социјалне патетике је термин који сам поносно сковао (*вјероватно инспирисан Стилиновићевим радом*) баш у тој години, а тежи да обухвати оне умјетничке радове или праксе које су попут *сафарија* ловиле социјално патетичне ситуације-радове по Босни и региону, а онда су их егзотицизирано представљали и излагали, те врло често капитализовали по западним галеријама, музејима и колекцијама. Наравно, након *капитализације* нису више посјећивали та *трауматична* мјеста конфликта и њиховог социјалног *рударења*. И баш ту, у пољу друштвеног и социјалног, споменичка пракса након деведесетих како нам Стилиновићев рад упућује постаје перманентно експлоатисање мртвих, али у исто вријеме и експлоатација социјалне патетике. Крајњи производ те експлоатације није оно што помодно називамо суочавање са прошлошћу, помирење или ресоцијализација, већ наставак цијепања и разједињења већ подијељеног друштвеног ткива у којем је *статус кво* једина перманентна промјена.

Тако да постратно питање *парцелизације мртвих* кроз споменике као *националне ексклузиве* неминовно води ка једном једином питању. То питање је, да ли је у таквом друштву уопште могуће направити антиспоменик или антитезу националне споменичке парцелизације која треба да буде бар утопијска идеја заједничког. А можда није питање да ли је такав споменик могућ или потребан, мислим да је нужно имати такав споменик. Ако се такав споменик не изгради, не видим реално гдје ће ово друштво отићи, осим можда у потпуни суноврат онога што називамо култура сјећања. Овдје се дошло до идеје која на колективном нивоу друштва изгледа прилично футуристички или утопијски. Ова идеја има своје проблеме и бројна питања: изједначавање између жртве и агресора, етичност, правда, еквиваленција патоса, итд. Ту смо добили принцип ваге: у зависности од тога која је страна (*мисли се на националну оријентисаност*) изгубила колико људи, добићемо и одређени проценат облика споменика. Овдје долазимо до проблема трговања мртвима, експлоатације мртвих и то је стално рударење у прошлости. Ако на овај начин посматрамо проблем споменика, можемо закључити да се данашња политика заснива у исто вријеме на немилосрдном рударењу, али и страху од прошлости. У зависности од тога колико квалитетног и количинског копа свака страна изнесе на површину зарад експлоатације и фабриковања, одредиће колико је

94 Младен Стилиновић, *Вријећање анархије*, Музеја савремене умјетности Републике Српске, 2008.

Пост мортем нови медији

--

Камени објекти, гравура

Промјениве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



која политика успјешна у освајању предизборних или дневно политичких поена, што јој у крајњој инстанци доноси моћ. У том смислу, сматрам јавни споменик свим жртвама као нужну и неопходну форму помирења засновано на поштовању, а не на толеранцији. Након различитих истраживања о сегрегацији кроз споменике, у фази сам размишљања о начину на који би се могло приступити развијању или проблематизацији идеје о једном споменику, па макар и као утопији.

Рецимо да су два кључна разлога за такву идеју-утопију. Први је недостатак проблематизације и критичког ангажмана са споменичком културом у јавном простору након рата деведесетих. Други је повезаност личног искуства са методологијом и израдом надгробних споменика, у периоду који је претходио студију на бањалучкој Академији умјетности. Овај лични аспект се манифестује у формалном смислу, а други као потреба да се отвори простор дијалога о томе шта представља споменик, колики је његов значај у савременом али првенствено постконфликтном друштву. А изазван је чињеницом да су споменици постали веома

очигледно политички и идеолошки елемент који теже да узурпирају јавну сферу, те сферу културе као нечега што манифестује и одржава одређене политичке идеје.

У својој књизи *После историје*⁹⁵ Борис Буден каже да француски историчар Пијер Нора (Pierre Nora) тврди да живимо у добу комеморације и да је Нора дијагностификовао изузетан пораст интереса за прошлост још у 70-тим годинама прошлог вијека.⁹⁶

Суштина укупне анализе јесте да таква врста споменичке или комеморативне културе, постаје све доминантнија. Она је превазишла улагања али и интересовања за културу живљења већ одавно. Она нарушава потребну равнотежу између одређености друштва према прошлости и будућности. Поред чињенице да је већина тих споменика врло упитна, постајемо све свјеснији чињенице да је БиХ друштво комеморације, друштво опсједнуто прошлосту, друштво које покушава произвести вриједности из прошлости, а не у садашњости, и умјесто тога да покуша предвиђати сопствену будућност. И све то подсећа на Норино навођење о ватреном, борбеном, готово фетишистичком меморијализму који се проширио по цијелом свијету, посебно након пада комунистичког режима у источној Европи и војних диктатура у Латинској Америци.⁹⁷ И изгледа да је баш тада, тврди Борис Буден, било вријеме када је памћење почело да замјењује историју како у смислу познавања прошлости тако, и у смислу осјећаја за темпоралност, а за медиј свог артикулисања одабрана је култура а не историја. Јозеф Бојс (Joseph Beuys) је у овом контексту имао јасан и недвосмислен став који (*поред много тога осталог*) дијелим са њим, у којем каже: *Ја сам одређујем историју - не одређује историја мене. Друштвене околности не одређују мене. Ја одређујем њих. Сваки је човјек потенцијални провокатор.*⁹⁸

У контексту оног што у историјском смислу увелико тежи да обликује наше друштво је *комеморативна култура*, која означава све културне облике који се баве оним што се најчешће назива култура сјећања. Ако бисмо промијенили канал са *DW-a* (*Дојче веле*), који говори о нечему што се догађа управо у Боливији, и ако бисмо гледали вијести са једног од БиХ телевизијских канала, скоро сигурно би пратили обиљежавање годишњице неке ратне трагедије из 90-тих, комеморацију, полагање вијенаца или паљење свијећа. Без обзира да ли то укључује помен за двоје или двије хиљаде страдалих, једнако се узурпира јавни и медијски простор на телевизијама, штампани, итд. То је у нашој реалности постала константна дневна доза комеморације и патоса. Ово је реалистичан приказ у којој мјери прошлост доминира у јавном простору у Босни и Херцеговини, било да је то јавни трг, телевизијски канал или радио станица.

И тако, опет на крају Стилиновић, који је индиректно исмијао идеју *Краја историје*⁹⁹ Франсиса Фукујаме (Francis Fukuyama) о смрти историје, али и умјетности и овај пут је у једној реченици успоставио дијагнозу проблема данашњег комеморативног концепта друштва у којој се амнеза представља као могући лијек за оздрављење пацијента за којег се већ чека да умре не би ли се и његова смрт некако експлоатисала.

95 Boris Buden, *Tranzicija u nigde*, Archive books, Berlin, 2020.

96 Пјер Нора «Разлози за тренутни пораст памћења» у Еуризину, 19. април 2002.

97 Boris Buden, *Tranzicija u nigde*, Archive books, Berlin, 2020.

98 Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, Intervju sa Jozefom Bojsom, DAF, Zagreb, 2003, стр. 356

99 Francis Fukuyama, *The end of History*, Free press.

Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



СПОМЕНИК ЖРТВАМА СПОМЕНИКА

Нема боље историје! - There is no better history!¹⁰⁰

Прије неких двадесетак година, током рада у каменорезачкој радњи, имао сам прилику сусрести се са различитим случајевима, ситуацијама или прохтјевима (*живих*) клијената када су у питању форма, облици те слике које ће их представљати на надгробним споменицима. Оно што ми је тада, али и сада у исто вријеме било занимљиво, али и тужно јесте чињеница да када је подизање (*израда и постављање споменика*) споменика у питању сви су покушавали да споменике поставе-подигну у што грандиознијем, репрезентативнијем облику. Насупрот тој споменичкој грандиозности на гробљу, као једном симулакруму или транзицијској тачки према вјечном рају, стајала је биједа и сиромаштво у стварности, тик изван ограда тог истог гробља. Као посебан примјер овог модела је један од мојих комшија којег сам добро познавао, како њега, тако и читаву његову вишечлану породицу. Нико од њих у кући није био званично запослен и бавили су се базичном пољопривредом, имао је двоје дјеце који су ишли у основну школу неких осам километара пјешке. Отац му је умро крајем деведесетих, а мајка почетком 2000. године. Већ негдје око 2001. године он је посудио око 10 000 КМ (*конвертибилних марака - приближно 5000 еура*) да би им поставио споменик. Посуђени новац је отплаћивао неколико наредних година, док су његова дјеца у истом том периоду ишла пјешке у школу 8+8=16 километара, јер није имао новца да им купи мјесечне карте за аутобус. У овом случају, уз сво поштовање за преминуле родитеље, дјеца су постала директне жртве тог споменика. Наш проблем, како на овом индивидуалном нивоу, тако и на колективном друштвеном, јесте препознати тренутак када постајемо жртве споменика. Веома је тешко направити отклон од патетике коју споменици носе са собом да бисмо успјели заузети критичку позицију према истим.

Срж проблема је у томе што када критички говоримо о споменицима у региону да то сви схватају превише лично, а томе су нас понајвише политичке елите и медији научили. Будућност умјетности као еманципацијског инструмента и политичког средства које тежи ослобођењу субјективитета, зависи о начину на који ће се умјетници бавити тим проблемом.¹⁰¹ Изложба *Аперта Финестра*, која претходи овом концепту радова и коју сам поменуо у претходном тексту, није се бавила само проблемом споменика на локалном нивоу, већ је говорила о питању идеје и броја споменика у квантитативном смислу, те до чега велике количине споменика могу довести у будућности? Такође, ту је питање споменика и њиховог различитог значења у различитим временским периодима. Сви имају врло јасну језичку посвећеност, али нови слојеви времена доводе у питање претходне. У мало даљем америчком контексту, то је случај колонијализма, експлоатације и ропства, гдје у Сједињеним Америчким Државама (САД) имамо споменике који славе важне политичке или културне личности, које су биле власници или трговци робова. Дакле, данашња позиција нам омогућава постављање питања да ли такви споменици, говорећи из положаја Афроамериканца, заслужују да буду у јавном простору као примјер друштва које слави такве вриједности!? Ту долазимо до питања, у којој мјери споменици представљају

¹⁰⁰ There is no better history- Нема боље историје, аутор непознат, графит на бечкој метро станици "Volkstheater", 2010.

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika-Postprodukcija*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013, стр. 95.

одређене вриједности на којима почива наше друштво? Из ове перспективе, можемо закључити да су споменици облици који настају у одређеном времену, а схватају се као вриједности из одређеног времена. Како вријеме пролази, они немају исту ауру (*било локације или времена*) коју би у почетку имали. Гледајући то из позиције садашњости, често покушавамо ускладити споменике са савременим вриједностима, што је с једне стране непоштено, али с друге стране неопходно. Ово питање значаја и вриједности споменика је суштинско питање јавних простора, а то су: Ко је њихов власник и чија је то одговорност? Јавни простор је одговорност свих људи који у њему партиципирају, а полугама власти дат је на располагање онима које смо легитимисали гласањем или негласањем. То јесте дали смо им мандат да овај јавни простор буде њима на располагању, али проблем друштва је што се ријетко постављају питања оних који контролишу јавне просторе. То је главни проблем у БиХ али и региону, да на главном градском тргу имамо споменик, који је изграђен преко ноћи, чија је локација непримјерена, чији је естетски облик неоправдан, чији је умјетнички облик неоправдан, чија је специфичност локације неоправдана и чији је историјски садржај неоправдан јер представља личност или догађај од прије 400 година која/и нема никакве директне везе са тим мјестом.

Криста Вулф (Krista Wolf) је у свом роману „Обрасци одрастања“ (*Patterns of Childhood*) то дефинисала на следећи начин: „*Лакше је прошлост измислити него је се сјећати*“.¹⁰² Ова линија размишљања је пресудна за приступ анализи споменичке или комеморативне културе у региону након рата 90-тих година. Свјedoци смо измишљања прошлости, али не само недавне прошлости, већ и оне далеке прошлости, коју је још лакше измислити. Што је временски даља, то је лакше *намаштати* прошлост. Сада се само поставља питање како се томе супротставити, и како тај конструкт оспорити? Једном када поставите дијагнозу, поставља се питање терапије, и на крају, ко је пацијент и жртва онога о чему причамо. Мене примарно занимају жртве, као двоје основаца из приче са почетка текста у овом поглављу? Иако незанемариво је искључити и будуће жртве онога што се данас догађа у комеморативној и споменичкој пракси. Овдје рјешење може бити могућност успостављања алтернативних или анти-споменичких рјешења, која ће првенствено покушати омогућити живој особи, која би требало да буде главна публика ових споменика да у садашњем тренутку има користан, практичан, утилитарни приступ. Ту прије свега мислим на радикални заокрет у интеракцији са спомеником а то је да споменик може укључивати рецимо: тренирање, вјежбање, сунчање или роштиљање у оквиру своје концепције. Ово би био заокрет од културе комеморације ка споменичкој култури као култури живљења и партиципације, на крају мене занима споменик као место живљења, а не место патоса и комеморације. За разлику од овог докторског умјетничког пројекта, поменута изложба *Аперта Финестра* није замишља ништа посебно позитивно. Осјећао сам се као да кажем да се надам да се мој рад неће обистинити у будућности. То је осјећај када створиш дјело као пророчанство за које се надаш да се неће обистинити, и да ћу у будућности бити сретан ако гријешим. Песимистична верзија би била у томе што стварам ситуације у умјетности да бих сутра могао рећи:

Рекао сам вам да ће бити тако, али тада сам то урадио само зато да сутра могу рећи себи да нисам био у праву.

102 Krista Vulf, *Patterns of the Childhood*, 1976.

Постоји добар примјер колико прошлост може бити ресурс који предвиђа будућност а да се не загуши у садашњости. За мене је идеја умјетности идеја о перманентном критиковању и пропитивању, али и његовању интеграцијских вриједности друштва у којем живимо. Међутим, то је лакше рећи него чинити, и лакше схватити него примјенити у пракси. Начело тога веома је тешко за нас да разумијемо и у умјетности и у споменичкој култури. Сви облици споменичке културе, и добри и лоши, подједнако су живи. Један од њих ствара вриједност, а други не. То је најбоље објаснио Јозеф Бојс (Joseph Beuys) у једном интервјуу када је објашњавао шта је најближе идеји кича.¹⁰³ Објаснио је то принципом пољопривредне производње кромпира. Кромпир који живи у земљи расте и ствара вриједност као нове, мале кромпире. Кромпир који живи у подруму у врећи такође живи и клија, али нема нових кромпира, односно нових вриједности које се умножавају. Примјењујући овај принцип на културу, посматрамо ствари попут стагнације форме и кажемо да она не ствара нове вриједности, те да је њена једина промјена *статуса кво*. Да, али подједнако живи и коегзистира поред нас без стварања вриједности уз нашу прећутну сагласност. У том смислу, као добар или алтернативни примјер овим регресивним клијајућим облицима споменичке културе мислим на споменичку културу послје Другог свјетског рата у постратној Југославији, која и данас производи вриједности, много више од новије споменичке културе коју сматрамо проблемом. Споменичка култура Југославије, поред своје посвећености народноослободилачкој борби у Другом свјетском рату, створена је да пропагира социјализам и модернизам. Она не само што формално и естетски одговара времену у којем је створена, већ је на много начина надмашила глобалну споменичку културу тог времена. Ти споменици такође имају еманципаторску и педагошку улогу, дизајнирани су да приближе људе историјском контексту у којем су створени, али то је учињено на ненасилан и интердисциплинаран начин. То је учињено у облику људске еманципације чиме се надопуњују друге функције споменика. Облик тих споменика је универзалан, форма која је најчешће апстрактна сублимира жртве којима је био посвећен, али и омогућава нам да се идентификујемо, учествујемо и трансформишемо кроз посматрање на личном емотивном и психолошком нивоу. Све ове компоненте су одсутне у готово свим споменицима који су изграђени у посљедње двије деценије након грађанског рата деведесетих.

Ми заправо споменике увијек живимо, не постоји споменик који је вјечан без обзира на чврстоћу или тврдоћу бетона-гранита од којег је направљен. Под тим мислим да споменик постоји само за нас у овом тренутку, док смо живи. Овдје сам под утицајем *Флукуса*: овдје и сада моменат перцепције је тренутак живљења, а тренутак живљења је тренутак стварања. Споменицима треба прилазити као нечему што се тумачи у тој тренутној ситуацији, која се догађа сада. Не занима ме шта ће се сутра дешавати са мјестом које сам предвидио за сунчање или са мјестом на којем смо имали роштиљ, јер не могу да контролишем то вријеме и ту замишљену ситуацију. Али то да неко антиципира моје мишљење у вјечности, то једноставно не могу да замислим.

103 Јења Денегри, Dossier Beuys, Intervju sa Jozefom Bojsom, DAF, Zagreb, 2003, стр. 414.

Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022

Улога умјетника се временом мијењала, 60-тих година умјетност је изгубила *невиност* јер је постало врло јасно да њено поље утицаја надилази зидове свог представљања. У том смислу, ако утицај умјетности постоји изван његових зидова репрезентације, то такође значи да је моћ умјетника изван тих зидова репрезентације. Данас се поставља питање *гдје је моћ умјетности*, обично чујемо одговор да она делује и интервенише у јавној сфери, да има моћ обликовања мишљења. С друге стране, ми имамо ту компоненту да кажемо да умјетност ствара артефакте, и да ти артефакти биљеже вријеме у којима живимо и постају активни елементи моделовања стварности у којој живимо. Оно што заборављамо јесте да моћ умјетника није само у створеним артефактима или у јавности дјеловања. Ту имамо умјетнички култ личности који је био високо позициониран у социјалној и друштвеној хијерархији Југославије, као свијету у којем смо рођени. Моћ умјетника није у стварању,



veћ u položaju predstavљања određenih vrijednosti koje je umjetnik proglasio. Šta bi to značilo u praksi? To znači da ako umjetnik kaže da je nešto problem i da koristi izložbu, djelo, performans ili bilo koji način da radom skrene pažnju na ovaj problem, аутомеханичар и конобар који долазе на изложбу такође ће рећи *умјетник зна!* Ми имамо ту компоненту вјеровања у умјетника као визионара који може и треба да открива проблеме свијета у којем живимо. Завршио бих овдје са закључком да споменичку културу данас мање интересује акт стварања нових форми кроз које би могли сублимирати трагичне и трауматичне догађаје из прошлости, а више начин да својим комеморативним перманентним дјеловањем учини читаво друштво жртвом споменика са баластом *хипотеке* историје са којом идемо километрима у будућност, пјешке, макадамом.



Screenshot/Stoneshot

--

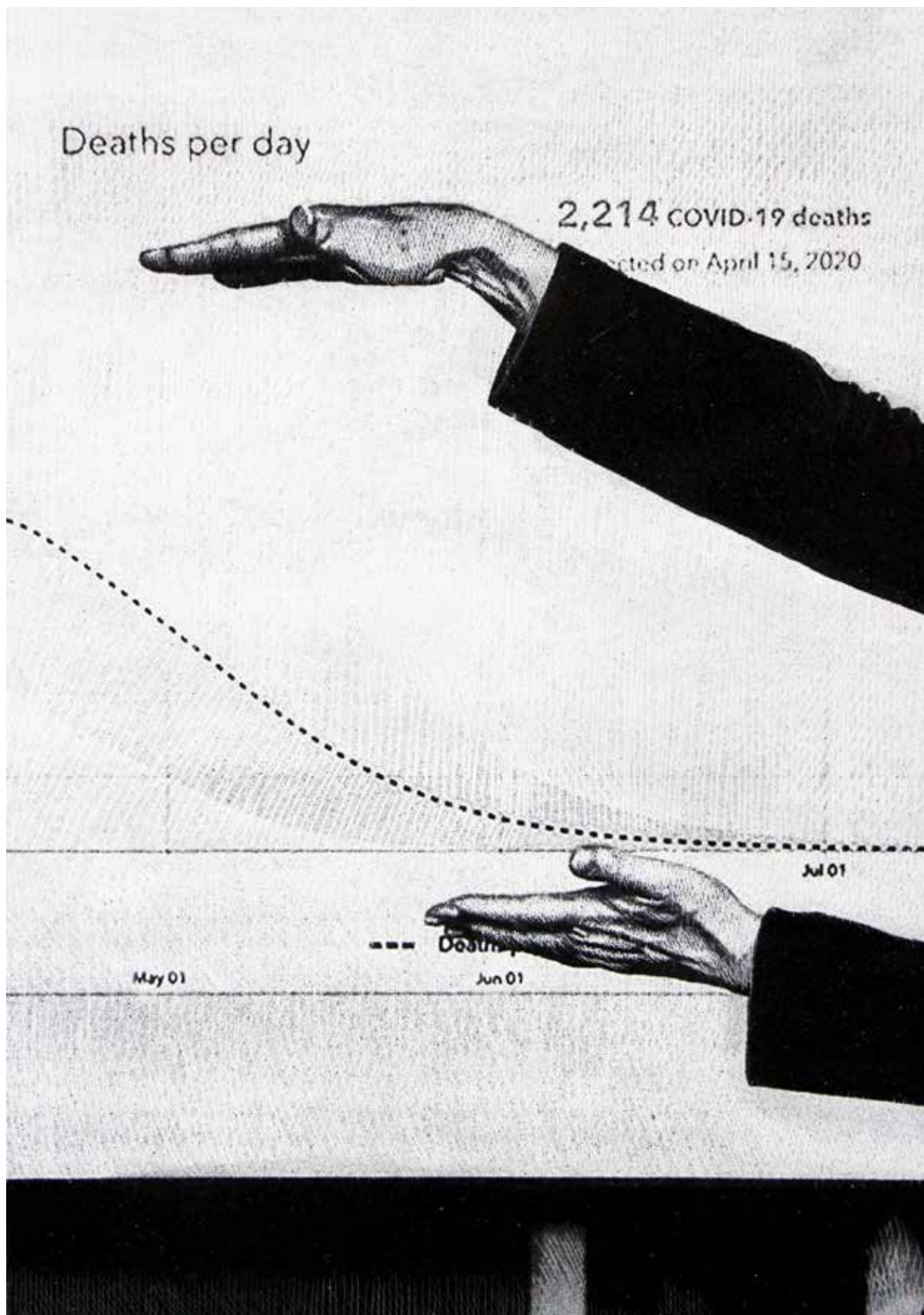
Камени објекти, гравура

105 x 62 цм

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



БЕРЗА СТАТИСТИКЕ СМРТИ - тачна форма нетачних података

Као што је статистика тачан скуп нетачних података, умјетност данас треба да буде тачан скуп приказа деформисане стварности, у којој умјетност може и треба да покуша да има корективну, ортопедску улогу. Ту је наша убрзана стварност са високотехнолошким и напредним електронским уређајима, као што су лаптопови, мобилни телефони и дигитални телевизори који се користе у овом умјетничком пројекту, реплицирани и замрзнути у примитивним облицима камена који на крају делују као *Пост мортем нови медији*, што је на крају и обједињујући назив овог докторског умјетничког пројекта. Урезани текстови на каменим телефонима су, у ствари, изјаве или сугестије како читати концепт овог умјетничког пројекта. Радови попут *Споменика жртвама споменика*, *Смрт је многим највећа животна шанса* и *Смрт као постамент* баве се кључним темама које су садржане у овом умјетничком пројекту. Ту су и натписи као што је *Смрт-Капитал (Death-Capital)*, који указују не само на економију смрти и профит од смрти, већ и на тенденцију да се данас радикално скамени преоптерећеност дистрибуције стварности путем медијских уређаја.

Скаменити медијску дистрибуцију нечега подразумијева у исто вријеме задатак да се скамени и сам медиј. *Медиј је порука*, констатовао је Маршал Меклухан (Herbert Marshall McLuhan), а ја бих овдје направио допуну или додао амандман. Тако да би констатација гласила *Медиј је порука, а порука је смрт*, под овај назив би могла да се подведе читава група радова на овој изложби. Та група радова представља дословно скамењене слике телевизије и њиховог емитовања информативног програма у којем су приказивани графикони, бројеви или други облици илустровања броја умрлих од *Ковид-19* вируса. Борис Гројс (Boris Groys) тврди да је *доминантан медиј модерне биополитике бирократска и технолошка документација, која укључује планове, прописе, извјештаје, статистичке анализе, итд.*¹⁰⁴

Четири су рада кроз која се анализира статистичко представљање смрт. Један од њих је *Споменик у реалном времену*, претходно описан у истоименом поглављу, а друга три су такође камени објекти који су дословно скамењени-гравирани сцреенсхотс три различита примјера како се у информативном програму комуницирали укупни бројеви смрти у појединим државама или унутар само једне државе. Николас Буријо (Nicholas Burio) каже да је репрезентација само тренутак у стварности; свака слика је тренутак, баш као што је и било која тачка у простору сјећање на неко вријеме *x*, као и одраз неког простора *u*. Је ли таква темпоралност *залеђена* или она ипак ствара нове могућности? Шта је слика без будућности, без икакве *могућности живота* ако не мртва слика.¹⁰⁵ Овдје три камена објекта телевизора са хиперреалистично гравираним мотивима из вијести дјелују као теза, док са друге стране концепт *Споменика у реалном времену* дјелује као антитеза оваквом приказу смрти.

¹⁰⁴ Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima-Strategije suvremene umjetnosti*, MSU Zagreb, 2006, стр. 13.

¹⁰⁵ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika-Postprodukcija*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013, стр. 97.

Screenshot/Stoneshot_1

--

Камени објекти, гравура

105 x 62 цм

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022

Screenshot/Stoneshot_1

Један од прва три објекта представља приказ жене која пролази поред великих лед монитора на којима је приказана мапа свијета са концентричним круговима изнад држава који су реципрочни броју мртвих по тим државама. Овај мотив је преузет са румунског телевизијског канала *TV8*. Оно што је пресудило избору овог мотива за укључење у овај рад јесте дигитална мапа глобалних смрти као монументалан зид у позадини који стоју у супротности са главом жене у пролазу која дјелује готово неприродно у овој читавој сцени. Минимално, али довољно присуство тијела, у овом случају само главе, у овој композицији подсјећа нас да приказана статистика није само бинарни скуп података већ да се иза сваке од тих бројева налазе индивидуе, попут ове која у том тренутку пролази поред екрана. Мотив на овом приказу за мене такође веома битан, ако не и пресудан за разумијевање овог рада поставља случајну пролазницу између статистичког естетизованог приказа смрти и посматрача на изложби. Такође, са друге стране, пред посматрача овог дјела на изложби је постављен приказ живе индивидуе и статистике националних колективитета мртвих.



Screenshot/Stoneshot_2

--

Камени објекти, гравура

105 x 62 цм

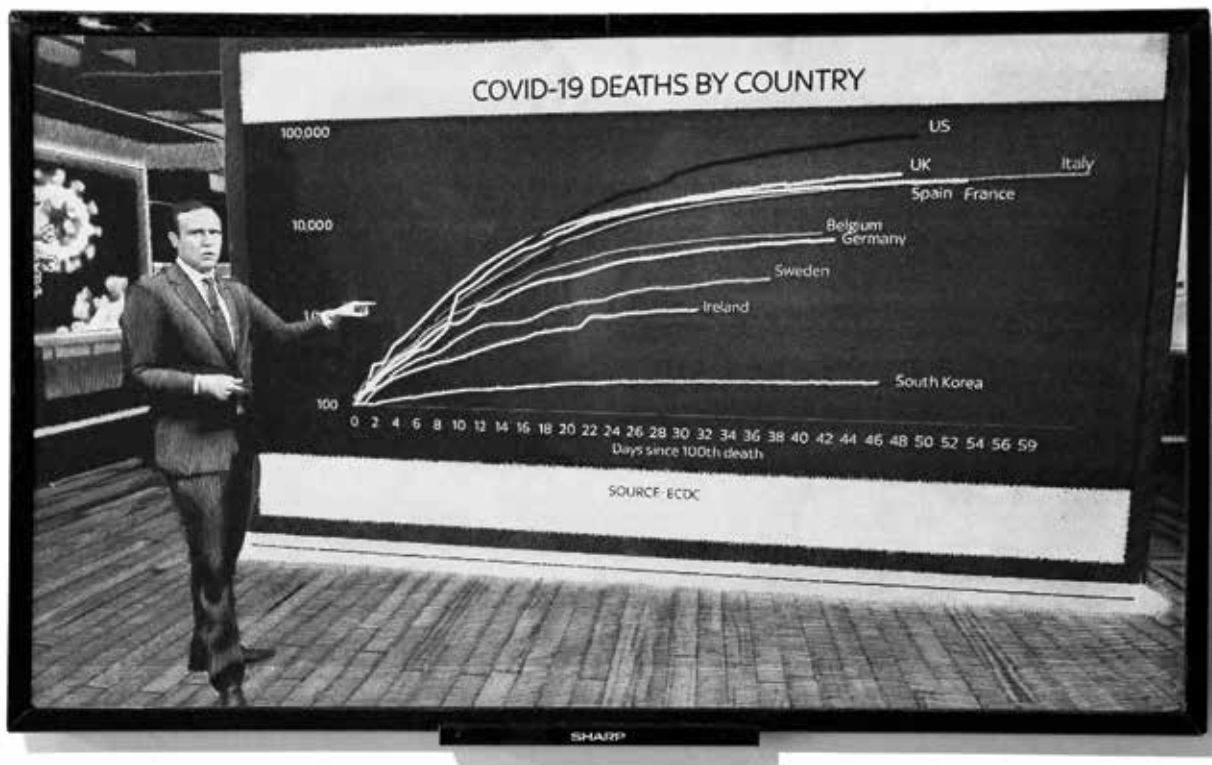
Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022

Screenshot/Stoneshot_2

Други камени телевизор у низу овог триптиха приказује тренутак када презентер вијести у маниру презентера временске прогнозе или стања на тржишту дионица приказује на графикону број смрти по различитим државама. Ради се о приказу из информативног програма британске телевизије *SKY* у којем представљени графикон више подсећа на приказ такмичења спортских екипа или варијацију цијена нафте у различитим државама. Фигура водитеља је у једном дијелу кадра а његова гестикација је званична, озбиљна и упозоравајућа. Статистика на коју он упућује показује кретање броја умрлих по седмицама, те када су посљедње информације из које државе пристигле.



Screenshot/Stoneshot_3

Камени објекти, гравура

105 x 62 цм

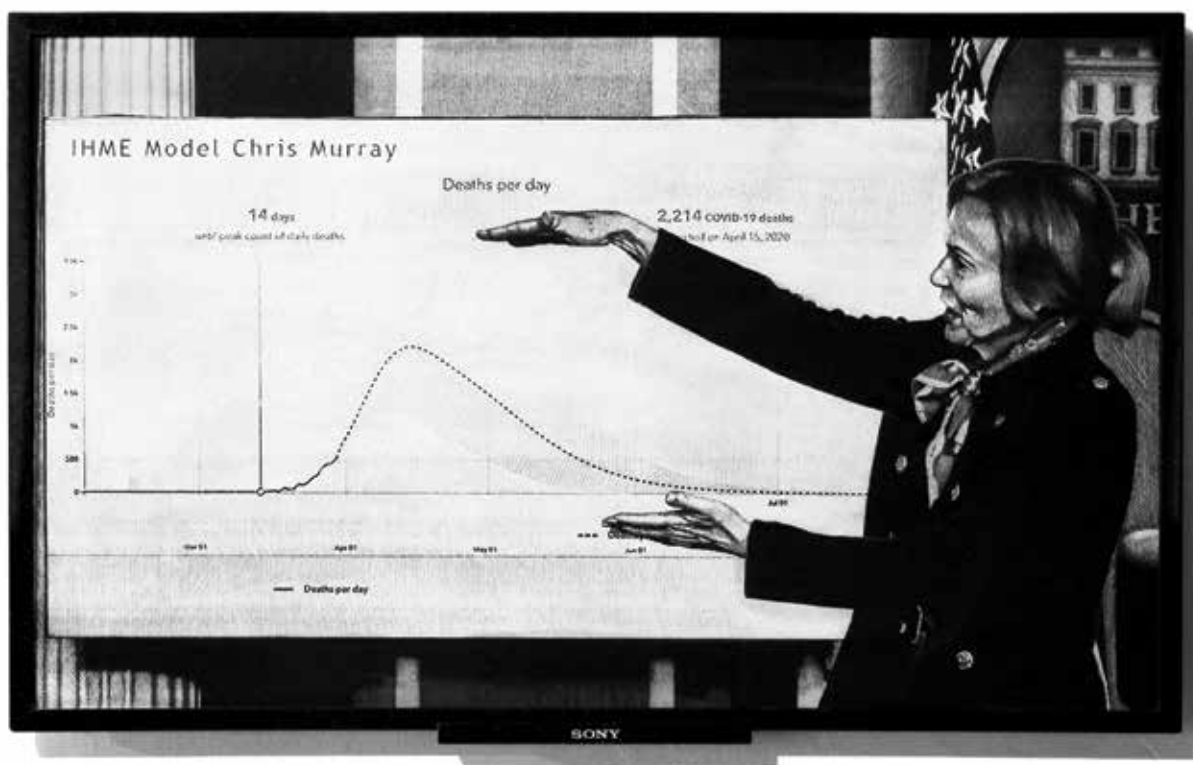
Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022

Screenshot/Stoneshot_3

На трећем, мени лично и најзанимљивијем каменом објекту телевизора, је приказ из вијести са CNN телевизије гдје је др Дебора Брикс (Deborah Birx), поред главног америчког епидемиолога Антонија Фаучија (Anthony Fauci) и тадашњег председника Доналда Трампа (Donald Trump), у обраћању јавности у Бијелој кући објашњавала тренутно стање и бројеве обољелих и умрлих од Ковид-19 вируса, те на крају обраћања приказала графикон, односно пројекцију броја оних који ће тек умријети од вируса у САД-у. Тај медијски наступ је био један од ријетких глобално који је поред тренутног приказа умрлих јавно у директном живом преносу вршио пројекције и приказао илустрације броја оних за које се сматрало да ће тек умријети у скоријој будућности од Ковид-19 вируса. У том наступу је постигнут врхунац дехуманизације и бирократизације смрти, те прорицање броја оних који ће ускоро умријети. Веома битан тренутак изабране гравиране фотографије на овом објекту је оно што бих назвао перфорирањем смрти. А то је када једно тијело на перформативан начин, у овом случају докторка Биркс (Birx) перфорира смрт других показујући руком преко графикона експоненцијалан број смрти који тек треба да се деси. Тај перформативни детаљ колико шокантан, у смислу приказа пројекције скорих смрти, у исто вријеме успијева да буде један од брутално ријетких детаља у којем упућивање на смрт има људски или тјелесни облик.



За сва три примјера су направљена различита тумачења, која представљају анализу приказа али и објашњење разлога зашто су се нашли у избору за извођење/гравирање. Међутим, у овом дијелу би радије писао о ономе што је заједничко свим овим примјерима а не различито, а то је да су појединачне смрти или у крајњој мјери људи или индивидуалне особе током читаве пандемије у потпуности бирократизовани кроз бројеве. Та дехуманизација, која је успостављена кроз естетизовану статистику, је довела до тога да се у медијској презентацији смрт потпуно бирократизовала. Она је у сва ова три примјера третирана бинарно кроз бројеве те међу-национално приказана као својеврсна трка на маратону смрти, у којем национални побједник губи највише. Овдје смрт није ништа другачије приказана од кретања потребе и потражње за нафтом, рижом или неким другим производом. Човјек данас, у свијету каквог познајемо, готово да и није ништа друго него сведен на јединицу мјере потрошње и производње. Економије се мјере у односу према ове двије компоненте људских ресурса, а то је колико одређени број људи успјева да произведе, али и потроши у исто вријеме. На темељу обе компоненте данас функционише идеја неолибералног друштва капитала. Ту је, као један од дијелова система, и смрт као капитал, односно смрт као роба, тако да и не чуди да је приказ смрти од хуманих начина представљања прешао у економске и тржишне облике репрезентације.

Поређење које иде у прилог овој анализи бирократизације и статистичке репрезентације смрти је примјер еволуције репортажне ратне фотографије у XX вијеку. Током рата у Вијетнаму¹⁰⁶ скоро све јединице америчке војске су имале ратне репортере који су били саставни дио војних јединица. Њихов првенствени задатак је био да прате и биљеже борбу, дешавања на фронту, рањене, убијене, занимљиве ситуације у којима би се нашли, итд. Те фотографије као материјале са фронта су просљеђивали војној команди, али и новинским кућама које су текстове илустровали са фотографијама направљеним директно на фронту. И тако су на насловницама широм САД-а али и свијета приказане страхоте које сваки рат са собом носи па и тај који су Американци водили против Вијетнама. Неке од најпознатијих фотографија које су објавили часописи у Америци су укључивали приказе убијених или рањених америчких или вијетнамских војника, нагу и уплакану вијетнамску дјецу која бјеже пред борбама које се одвијају, те многе друге.

Таква врста репортажне фотографије је било нешто што је већ раније било присутно и током Другог свјетског рата, па чак и Првог свјетског рата. Неке државе, рецимо попут Велике Британије, имају програме који се зову *умјетност у рату* (*war art*) у којима плански шаљу умјетнике у зараћене зоне не само да фотографишу и документују догађаје током војних операција британских јединица, већ и да креирају умјетничка дјела. Али хајде да се вратимо на случај Вијетнама. Оно што су поменуте фотографије, које су стизале из рата у Вијетнаму а приказиване и дистрибуиране у различитим медијима, произвеле на крају било је изненађујуће. Велики број тих приказаних фотографија покренуо је низ питања у јавној сфери која су се послје артикулисала и развила у анти-ратни покрет широм свијета али првенствено у Америци. 1965. године антиратни покрет који је организовала политички оријентисана љевича је организовао масовне протесте широм Америке и

106 Рат у Вијетнаму, 01. Новембар 1955 - 30. Април 1975.

Screenshot/Stoneshot

--

Камени објекти, гравура

105 x 62 цм

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



еволуирао у озбиљан политички и социјални покрет који је био супротан поборницима хладног рата у то вријеме и америчком интервенционизму на другим крајевима свијета. Већ у априлу 1967. на протестима у Њујорку се окупило 500 000 људи, а исте године у Вашингтону је илегално протествовало око 100 000 људи од којих је стотине ухапшено интервенцијом полиције да спречи протесте. 1971. око 800 бивших војника је бацило своје медаље у Вашингтону преко оградe која окружује зграду Капитола, а у исто вријеме око 20 000 активиста је покушало да сруши федералну владу у Вашингтону. Рат који је био публикован у великом броју штампаних медија, протести антиратног покрета и неуспјех на бојном пољу, који је само девастирао Вијетнам као земљу, натјерао је америчког председника Никсона (Richard Nixon) да 1973. године у Паризу потпише мировни споразум који је требало формално да оконча готово деценијски сукоб. Оно због чега је описан овај укупан ток догађаја и значај репортажне фотографије, која је приказивала дословно стање смрти и разарања које рат носи са собом, био је један од пресудних фактора за покретање антиратног покрета и политичког притиска који је на крају окончао овај рат. Међутим, неких двадесет година касније овај принцип слања ратних репортера са војним јединицама и дистрибуцијом разарајућих фотографија медијима није примијењен током америчке интервенције у Ираку. Тада је у америчким штампаним и другим медијима приказ смрти кроз фотографију прешао у бинарни облик, тако да није било шокантних слика смрти из Ирака било америчких или ирачких војника и цивила већ само бројеви. И већ тада је у извјештавању смрт постепено постала бирократизована, дехуманизована и очишћена од било какве могуће идентификације, емпатије или револта у односу на насиље и смрти који су се производили.

Закључак је да можемо причати о двије моћи смрти, једна је бирократизована, статистичка и бинарна коју политички или економски системи користе за одређене циљеве дехуманизације или капитализације конфликта. Или са друге стране, можемо да причамо о моћи репрезентације, фотографије или приказа смрти који код људи побуђује жаљење, емпатију, солидарност, револт или суосјећање које може бити озбиљан извор побуне, противљења и на крају можда у најбољем случају и револуције.

МРТВИ КАПИТАЛ - DEATH CAPITAL

Живи родитељи мртав капитал!

Доста се дискусија води, књига пише, текстова објављује, па чак и у овом писаном раду неколико текстова реферира на то како су споменици након посљедњег грађанског рата у Босни и Херцеговини овакви или онакви, како их има много те како настављају политике 90-тих кроз споменичку и комеморативну културу. Да, то је тако, али из овога свега треба закључити једну ствар, а то је да какав нам је био рат такви су нам и споменици.

Након ове посљедње реченице некако је све лакше прихватити, али истина је да све ове претходно набројане квалификације стоје и даље. Иза тог великог броја споменика, из њихове фрагментације, можемо закључити да регион није доживио рат који се лако може објаснити, који је проузроковао озбиљна демографска помјерања становништва, велике почињене злочине, те различите облике сегрегације и мучења које су многи пролазили. Током тог рата, једнако као и данас постојали су различити фрагментирани интереси, контексти и различите контрадикторне ситуације које су се дешавале. Под тим, прије свега мислим, на то да и након завршетка рата као оружаног сукоба још увијек није потпуно јасно ко се са ким и гдје све борио. У неким мјестима Бошњаци су се борили са Хрватима против Срба, а 100 км даље Хрвати и Срби борили су се против Бошњака. На неким територијама Бошњаци и Срби су били неутрални или су се заједно борили против Хрвата, док су се у неким дијеловима на сјеверозападу БиХ једна струја Бошњака борила против друге струје Бошњака, те су у том региону биле формиране двије потпуно супротстављене и одвојене бошњачке територије. Ово је веома фрагментирана слика сукоба која није јасно дефинисала стране као што је то био случај после Другог свјетског рата. С друге стране, споменике имамо као постфестум сукоба, или као продужетак сукоба другим средствима. Та оружано постратна фаза је прерасла у комеморативно споменичку. Међуполитичка и међунационална релација је тада почетком XXI вијека, а једнако тако и данас могла бити описана односом ко тебе комеморацијом ти њега спомеником. Из тог разлога имамо велики број споменика, што би значило да су у овом случају споменици ширење сукоба у пост-конфликтни или мирнодопски период. Ако погледамо примјер након завршетка Другог свјетског рата, колико споменика има на сваког грађанина? Можда постоје највише два монументална споменика на милион људи. А какви су? Они су комплекси образовног карактера, едукативног и еманципаторског карактера, те у формалном смислу немају карактеристике баналности или патетичне експлицитности у представи, иако је однос између ослободилаца и непријатеља-окупатора био врло јасније артикулисан. Данас, овај однос бранилаца и агресора се буквално уписује на површину споменика, намеће се као фактички и основни. Такође, чињеница је да су готово сви споменици одбрамбени без обзира којој територији или нацији припадали. Ту се поставља питање ако су се сви бранили, ко је онда био агресор у том сукобу?

И поред свих тих различитих примјера то можда и није највећи проблем ових споменика, он се прије свега огледа у њиховој бројности. То доводи до фрагментације споменичке културе на микро ниво: свако село или засеок има споменик својој борби, њиховом отпору, жртвама. Овакав приступ се фрагментира до те мјере да свака жртва добије сопствено обиљежавање

у јавном простору. Ово је принцип кроз који је цијела БиХ заједница доживјела неуспјех, овдје се може видјети да је читав простор БиХ неконтролисан јавни простор, баш као што су вјерске комеморације постале неконтролисани изрази појединачних симптома и жеља 80-их година. На овај начин, рекао бих да регион доживљава индивидуализацију начина на који се сукоб доживљава, гдје је свима дозвољено да некога прогласе ослободиоцем у односу на било кога другог и да се то на каменој плочи тврди и прогласи једином могућом истином.

Са друге стране та сатурација споменика је најочигледнија у оним урбаним срединама у којим влада равномјерна национална заступљеност, и ту споменици, једнако као и људи који ту живе, коегзистирају заједно, што илуструје случај у Брчком. Али број градова са таквим сукобљеним споменицима који коегзистирају није велики. Споменик у Брчком повезан је са територијом, која је, како знамо ничија земља, тако да управо тамо можемо видјети територизацију кроз споменике. Споменици овдје дјелују као граничне ознаке у облику камења које се користило за демаркацију граница Југославије некад. Данас, када се крећемо кроз БиХ, кроз споменике можемо видјети у којем кантону, ентитету или на чијој територији се налазимо. Ако је споменик црн, ми смо у Републици Српској, споменик је бијељи, можда смо у Херцеговини али дефинитивно у Федерацији БиХ. Дакле, постоји процес естетске територизације кроз споменике, али мислим да је примјер Брчког неспретан јер је то простор онога што можемо назвати споменичком *толеранцијом*. Мислим да је то најгоре што се може догодити друштву, јер *толеранција* кулминира несвјесним потискивањем било на личном или колективном нивоу, и манифестовањем потиснутог сукоба. У том смислу, споменици у Брчком се постављају више због *толеранције* између етничких група, а мање из међусобног поштовања. Није потребно објашњавати колико су *толеранција* и поштовање различити термини. Да је постојало поштовање између етничких група, размишљали би о томе како да направе један споменик као моментум инклузивности и истинске жеље за градњом заједничке будућности. И у овом облику могли бисмо размишљати о сублимирању поштовања према свим жртвама. У физичком и формалном смислу, три споменика у Брчком су врло слична. Чак и у бројчаном смислу, број жртава у Брчком је приближно исти на све три стране. За мене је ово симптом и примјер друштва које пролази кроз инструментализацију насилног мира. Међународна заједница је дозволила постојање таквог демократског приступа у којем је свима дозвољено подизање споменика њиховим властитим жртвама, добро знајући да иза тога стоји потиснута мржња према *другима*, која се обично испољава током фудбалских утакмица или кроз вандализацију споменика *других*.

На личном нивоу, естетика споменика о којима пишем варира од културе до културе, оријентација је углавном национална или религиозна, а религија диктира комеморативну културу. У овом региону, због свог мултирелигијског профила, имамо различиту естетику споменичке културе. Те различите културе почеле су да се мијешају у одређено вријеме 1970-их. До тог тренутка гробља су етнички одвојена и повезана са вјерским грађевинама. У југословенском социјализму видимо појаву урбаних градских гробља која обухватају све религије, али и оних који су били атеистички оријентисани. То је посебно видљиво у већим градовима попут гробља *Баре* у Сарајеву или Градског гробља у Бањој Луци или Мостару, гдје се може примјетити унакрсно пресецање различитих естетских стилова. Прије свега, то се може посматрати на индивидуалном нивоу, на нивоу породице, како се та естетска фузија између ислама, католичанства и православног хришћанства наставља. Важно је напоменути да се мој рад, као гравера надгробних споменика, углавном одвијао

Биљешке у камену

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



Пост мортем нови медији

--

Камени објекти, гравура

Промјениве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



у контексту православног хришћанства, али када сам радио истраживање за рад на 55. Венецијанском бијеналу *Врт уживања*, то је укључивало и проучавање надгробних споменика на широј територији регије (БиХ, Србија, Хрватска) која је обухватала све конфесије. Тад сам наишао на различита раздобља, судећи по животу људи по којима можете прецизно датирати продукцију, и схватио да се 1970. и осамдесетих година естетика индивидуалних споменика почиње мијешати. Поврх свега, хиперреалистични портрети на црном граниту појављују се на надгробним споменицима, Рома, Муслимана 80-их година, и убрзо након тога код осталих етничких конфесија. На католичким гробовима најчешће се налази крст, са овалним керамичким фотографијама које су се појавиле 1980-их, те хиперреалистичним приказима фигура или портрета. На хришћанским православним надгробним споменицима то се такође појављује у 1980-има, и заиста почиње да се мијења 1990-их када више не видите само представљање покојника, већ додавање предмета који су значајни за појединца, врсте послова које је појединац обављао, чак и приказе догађаја везаних за смрт особе (*аутомобилске несреће, рат, итд.*). Споменичка култура у том тренутку, иако је у домену религије, почиње бити неконтролисано представљање разних приказа. Мотиви који се појављују на споменицима постају неконтролисани. Људи који наручују те споменике почињу да на споменицима спроводе своје жеље и приказ својих жеља, а резултат су какофонична и готово па перверзнаост у представљању покојника.

На нивоу јавних споменика догађа се готово идентична ствар. Постоје одређена неписана правила о начину на који су се манифестовали формални аспекти споменика након рата деведесетих. Врло су уско повезани са истим естетским принципима, у односу на етничку групу којој припадају. У том смислу, поменуо сам хиперреалистички приступ репрезентацији у контексту хришћанског православља, то је остало у споменичкој култури и после рата гдје споменици саграђени након рата често имају хиперреалистичне приказе погинулих бораца. Материјал који се најчешће користи је црни гранит, облик споменика има архетипске репрезентације етничке припадности или симболе који представљају етничку или националну групу из које долазе. Споменици посвећени посљедњем рату хрватског корпуса такође имају симболику која у тој мјери није експлицитна, али комбинује архитектонски и урбанистички приступ, опет на крају са јасним националним обиљежјима. Бошњачки споменици опет слично укључују националне ратне или историјске симболичке компоненте попут љиљана, грба Армије БиХ, мјесеца и звијезде итд. Све три верзије дијеле језичку наравицу и експлицитну поруку онога чему је споменик посвећен. Овај аспект је врло јасно изражен на споменицима: коме је посвећен, ко је споменик подигао или спонзорисао, тако да су варијације естетике на нивоу јавних споменика еквивалентне оним личним, односно приватним.

Дозвољавам могућност да моја критичност према поменутиим споменицима долази из фрустрираности друштвеног дивизионизма коју они производе у заједници, и готово да их видим као мртви капитал који овом друштву неће донијети прогрес који ово друштво нужно треба. Из тог разлога, на почетку овог текста, се налази цитат једном мог пријатеља, доктора, ендокринолога који је својевремено изјавио да су *Живи родитељи мртав капитал*. Можда је у праву, а можда нису родитељи ти који су мртав капитал, прије свега бих рекао да су то националистичке политике 90-тих година у које се наши родитељи најчешће још увијек чврсто куну.

Блаупункт 2020/21 (деталъ)

--

Камени објекат, гравура

3,05 x 1,85

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



РЕАЛИЗАТОР ПОСЉЕДЊЕ ЖЕЉЕ - *Last Wish Developer*

Током раду у тој локалној, али не и тако малој каменорезачкој радњи (2000–2002), те израде надгробних споменика и гравирања различитих мотива, портрета, објеката, животиња, аутомобила доживио сам различите ситуације. Различити прохтјеви *клијената* најчешће нису били од оних којима је споменик био намијењен, већ оних који су насљедници па им споменик подижу. То су обично дјеца која романтизују и врло често *намаштавају* различите симболизме којима *ките* споменике родитеља, родбине, супружника. Понекад су ту и јасни тестаменти у којима су покојници дали веома јасна упутства шта треба да буде на споменику уписано а шта уклесано или угравирано као њихова посљедња жеља. Ја као гравер, клесар сам ту понајприје био у улози технолога више него умјетника, а првенствено као реализатор посљедње жеље.

Занимљив је то посао, и са данашње тачке гледања веома финансијски уносан. Нажалост, али без изузетка, људи константно умиру. Некада мање, некада више тако да у правилу тог посла, који је важан за смрт, готово увијек има. Међутим, дијапазон жеља око тога шта ће бити на споменицима је разноврстан и невјероватан. Такође, прохтјев за појединим детаљима који ће бити ту неке може бити незамислив док је другима вјечна жеља. Тај рад са портретима и лицима научи много о етици, поштовању и одговорности. Потребно је бити веома сконцентрисан да би се нечији портрет досљедно угравирао, јер ипак је то вјечна слика онога ко је ту стотињак центиметара ниже, мртав. Тако да је тај реалистични гравирани приказ лица као такав трајна лична карта. Лице је тврди Левинас (Emmanuel Levinas), оно „што ми налаже да служим другоме”, и „што ми брани да убијем”. Сваки интерсубјективни однос пролази кроз форму лица које симболизира одговорност спрам другог, јер веза са другим постоји једино као одговорност.¹⁰⁷

Међу првим споменицима на којима сам гравирао слике је била наруџба сина да изради-постави оцу споменик. Син је желио да споменик буде луксузан у смислу да се користи најбољи уједно и најскупљи гранитни камен, те гравирани цртежи са обе стране плоче. На предњој страни је био портрет оца за који је доставио фотографију, а са друге стране је имао веома специфичан прохтјев. Објаснио ми је да је отац док је био жив имао коња којег је волио да јаше, и да пошто је врло рано остао удовац био веома везан за тог коња. Његов син је сматрао да би жеља његовог оца (*да којим случајем може да је каже*) била да он буде на том коњу на слици на споменику. Наравно, не улазећи у жеље наручиоца рекао сам да нема проблема, да је само потребно да донесе фотографију оца на коњу и да ћу ја то увећати и угравирати идентично на споменику. Проблем је био у томе да он није имао фотографију оца на коњу већ је требало да ја нацртам коња, фигуру сличну оцу и очев портрет на тој фигури, захтјев је такође био да коњ треба да стоји на задњим ногама, тј да се пропео. Предложио сам да цртеж коња буде копија коња Светог Ђорђа или Наполеона. Син је одлучио да то буде коњ од Наполеона, ја сам само пресвукао Наполеона у скромног босанског старца те му нацртао портрет. Када сам завршио гравуру на споменику позвао сам сина да погледа рад и каже уколико мисли да нешто још треба додати. Када сам му

Блаупункт 2020/21 (деталј)

--

Камени објекат, гравура

3,05 x 1,85

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



открио плочу и када је видио гравуру оца на пропетом коњу рекао је да је очева фигура и портрет одличан као жив, али да је очев коњ био мало другачији од овог (*којег сам преузео од Наполеона*). У том тренутку сам помислио у себи *коме се тај споменик подиже, оцу или коњу?* Наравно, то логично питање из професионалних разлога сам сачувао за себе. Али оно нас поставља пред једну другу врсту питања а то је колико су ти мотиви одраз потиснутих жеља из стварног живота, те колико је читава естетика таквих цртежа на споменицима-гробљима неконтролисано поље индивидуалних жеља која свеукупно чини једну врсту перверзног Пост мортем колективитета.

Једна од ситуација која ме годинама касније навела на размишљање је била и та када је Н.Н. госпођа/супруга након погибије мужа у саобраћајној несрећи дошла да наручи споменик за мужа, али и да се уради и њена страна споменика са сликом, именом, годином рођења и наравно без године смрти која се може накнадно уgravирати на лицу мјеста на гробљу. Углавном, Н.Н. госпођа је са предње стране споменика изнад имена жељела са једне стране портрет мужа, а са друге стране њен портрет. Док је са задње стране споменика на једној страни по читавој висини жељела гравуру своје фигуре како стоји у сукњи, а са друге стране фигуру мужа како стоји поред аутомобила. Процедура је таква да се прије самог gravирања на камену фигуре нацртају на папиру, те се наручиоци позову да *одобре* цртеж као такав, те се тек након тог одобрења цртеж преноси на гранит и gravира у камену након чега су било какве исправке и брисања немогућа. Након што сам нацртао мужа како стоји поред Аудија (*у којем је и погинуо*) те супругину фигуру, позвали смо је да дође на преглед цртежа и да одобрење. Након што је погледала цртеже рекла је да је све у реду, муж изгледа одлично, ауто је као прави, а за своју фигуру је рекла да је добра. Пошто сам осјетио да јој није баш угодно да пред газдом који је био са нама током прегледа коментарише своју фигуру сачекао сам да газда оде, па сам је индискретно упитао да ли жели да промијеним нешто на њеној фигури, док је цртеж још на папиру. Тихо је рекла да је све одлично само што би она ипак вољела, ако је могуће, да њена сукња не буде испод кољена (*како је на фотографији*) већ изнад кољена. Рекао сам наравно да је могуће да нацртам да је сукња изнад кољена, у шали сам рекао да је могу нацртати и голу ако је то њена жеља.

Међутим, шта је битно у овој наизглед бизарној ситуацији је тај комад сукње, од неких 20 цм, за колико сам је скратио на крајњем gravираном цртежу. Готово двадесет година након тог догађаја размишљао сам о тих двадесет центиметара сукње, али не наравно у неком перверзном смислу. Размишљао сам зашто је Н.Н. госпођи било битно скратити сукњу за тих двадесет центиметара? Па било је битно очигледно из разлога јер је живјела у руралној средини у којој су сукње које би биле изнад кољена биле шокантно вулгарни одјевни предмети, јер је у том крају већина породица патријархално и конзервативно оријентисана. Тако да је њен цртеж на споменику са сукњом изнад кољена њена необуздана жеља, те представа или репрезентација како и на који начин она жели да буде запамћена. Оно што је главна карактеристика схватања споменика у индивидуалном и личном смислу јесте тај класични линеарни начин да слика на споменику и споменик настављају да живе тамо гдје живот стаје. Тако да је њена идеја била да вјечна слика њене представе

Црни облак

--

Клинички центар Бања Лука

Фото Милијана Бојић

2020



буде управо онај облик који јој је био забрањен током живота. Има нешто субверзивно у овом примјеру због чега врло често размишљам како гробља врло често садрже мноштво таквих примјера необузданих жеља, субверзности и перверзности које се ту могу наћи.

Сергеј Јесењин је сматрао да човјек треба бар једном годишње да оде у болницу, лудницу или на гробље да провјери да ли је тамо, и да поново схвати колико је његов живот лијеп. Ја мислим да је довољно да човјек једном годишње оде само на гробље да би схватио у колико плуралистичном, субверзивном и перверзном друштву живимо.

ПРЕВЕНТИВНИ СПОМЕНИК

Да се радикалне идеје обично рађају и изван академских атељеа, универзитетских лабораторија и института упућује и следећи примјер везан за споменике. Велики број дебата се води о споменицима, тренутно у свијету готово да нема друштва које не брине бригу на овај или онај начин са споменицима. На примјер у Америци или Аустралији веома је актуелно питање споменика који су посвећени политичким или војним вођама из прошлости који су били колонизатори поменутих територија, те су им у ту освајачку или колонизаторску част подигнуте бисте, статуе или други облици помена у јавном простору. Данас, у ово ново неолиберално вријеме, у тим државама сви рачуни су дошли на наплату, па се тако испоставља и цех за начине како су те државе и континенти колонизовани, како је развијен робовласнички систем, те како су старосједиоци убијани или скрајнути на маргине друштва. Углавном, сада се поставило и питање споменика из тог времена јер они вријеђају данас све оне који су се (*неколико вјекова касније*) дјелимично ослободили ропства или чије је право на земљу њихових предака тек сада признато.

Углавном, са друге стране је неминовно да поменуте бисте колонизатора имају свој значај у том времену у којем су настале, и ту долазимо до сукоба тумачења када споменику истиче рок употребе или када му истиче рок значаја. Такође, поставља се питање да ли се тада након истека рока значаја-трајања треба уклонити са сталаже јавног простора? Супротно од тога код нас су проблематични споменици јер се данас у вријеме у којем живимо у XXI вијеку постављају личностима из XVI и XVII вијека или било којег другог вијека само не онога у којем живимо. Ти споменици теже да призову ту исту прошлост у садашњост, и најчешће су чежња или тежња владајућих структура за националном *чистоћом* и народа и државе из тог времена. Тако да у том случају, такви споменици као роба сумњивог квалитета у маркету, имају *кратак рок трајања (или ће им у најбољем случају врло брзо истећи)*, па најчешће долазе по два у пакету по цијени једног. И на крају, оба ова примјера се свде на једно, споменици би требало да буду временски ограничена (*time based*) умјетност у јавном простору којој се дозвољава или планира да се у неком тренутку уклони. Југословенски писац, филозоф и културни критичар Мирослав Крлежа је примијетио да се прави споменик поставља и руши више пута, а тек после трећег пута остаје заувјек. Такође, вриједило би мало размислити и о споменицима који се баве садашњошћу са свим њеним комплексностима, те евентуално размислити о будућности и креирању споменика сада, што би требало упозорити или спријечити неку катастрофу у будућности. То би била нека врста превентивног парадоксалног споменика, а то би значило да је он постављен и посвећен да нас научи нечему што не бих требало да се догоди у будућности. Или чак у блажој верзији да поставимо споменик нечему што тек треба да се деси, тако да тај споменик заиста буде превентиван.

Било како било, мислим да је ову посљедњу идеју превентивног споменика моја комшиница из села у којем сам одрастао већ патентирала, а то је да се одлучила израдити-подићи споменик себи и прије него што је умрла. Дала је уgravирати слику, име и презиме и годину рођења, замолила ме је, пошто сам из те струке, да када умре и када је сахране само одем уgravирати годину смрти. И тако она са времена на вријеме оде недјелом до свог споменика да почупа траву, обрише плочу, упали и свијећу те се исприча са својим спомеником. Још увијек је жива и изгледа да идеја превентивног споменика заиста дјелује, бар док је и она још увијек жива!

Црни облак

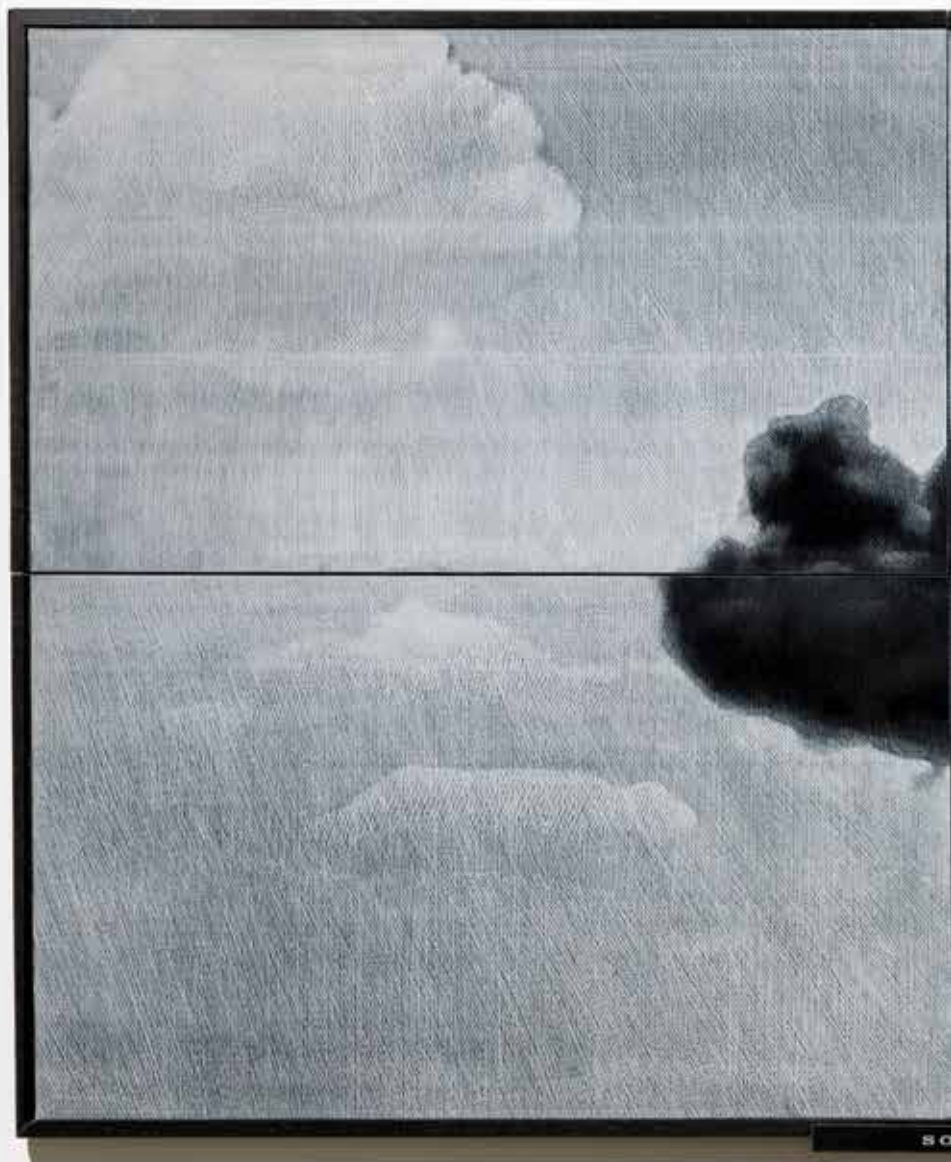
--

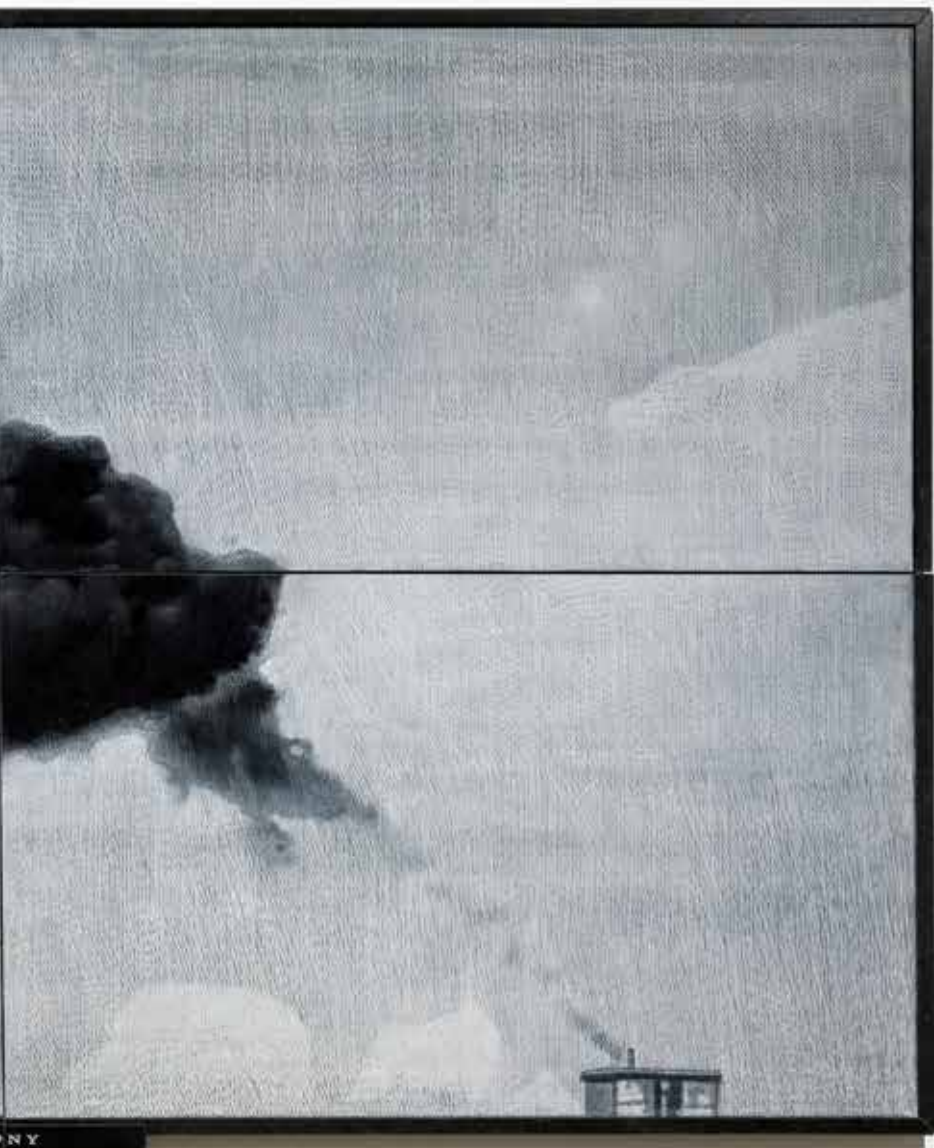
Гравирани цртеж на камену

205 x 120 цм

Фото Бојана Јањић

2022





NY



У облаку / In the Cloud

--

Камени објекат, гравура, електромагнетно поље, постамент

120 x 25 x 25cm

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



У ОБЛАКУ - IN THE CLOUD - (вјечни живот душе и података)

Религија је обећавала (*и још увијек обећава*) вјечни живот душе, тај вјечни живот чека све оне који су то заслужили (*овдје на земљи*), а вјечни живот слиједи у рају (*тамо негдје горе у облаку*). Рај као посљедња станица или крајња егзотична дестинација заслужних је према религијским приказима и рукописима у облацима. Ту негдје горе у облацима на чијем улазу нас чека *Свети Петар* да би провјерио да ли смо на списку почаствованих и заслужних да бисмо ушли у облаке, гдје нас чека вјечни живот, или ипак ако нисмо да се бацимо у бездан понора са тог облака који води директно у пакао.

Период комунизма и социјализма на нашим просторима је ипак са собом донио мало другачије обећање послје Другог свјетског рата, а то је да милиони смрти у том рату су оправдани циљом да се постигне вјечни живот за цјелокупно друштво у форми братства и јединства. На тај начин је идеја бесмртности пренесена са бога на друштво. Борис Гројс тврди да је социјализам функционисао као експлоатација мртвих ради живих, а експлоатација живих (у социјализму) у корист оних који ће живјети сутра.¹⁰⁸ Ту се поставило питање како неко може уопште да развије сопствену бесмртност уколико је само једно од многих ефемерних тијела. На крају ипак није постојало било какво друштвено тијело које је могло да изда сертификат гаранције бесмртности. Тада већ 70. и 80-тих година било јасно да се концепт бесмртности мора одбацити и супротно од тога прихватити индивидуалну смрт као неопходну стварност. Већ тада је требало пронаћи други вид бесмртности који би бар у визуелном-миметичком облику обезбиједио вјечност у материјалу који би био дуготрајан, отпоран и вјечан.

Са друге стране, у XXI вијеку технологије су те које су у потпуности преузеле човјекову опсесију собом, те поставила нове параметре и границе вјечности са свим својим врлинама и манама. Тако су успомене у физичком облику похрањене у различитим књижним албумима замијенили хард дискови, сд или усб картице. Облици нису само носачи меморије односно података, сад су то и сами уређаји које користимо, лаптопови, таблети и телефони. Управо кроз те уређаје похрањујемо све оно што биљежимо у нашим животима. И без обзира на те практичне, портабилне готово па савршене магацине наших живота увијек постоји опција губитка и уништења свих тих података лупањем, губљењем или неким другим видом квара уређаја. Ту је технологија данас готово идентична као религија раније понудила вјечни живот података.

Тај вјечни живот података чека све оне који уплате простор за похрану који је тамо негдје горе у облаку. Облак као посљедња станица или крајња егзотична дестинација закупљеног простора је према гаранцији у сигурним серверима. Ту негдје горе у облацима на чијем улазу нас чека поље у које уносимо корисничко име и лозинку, да би се провјерило да ли смо на списку претплаћених да бисмо ушли у облаке гдје нас чека вјечни живот података, или ипак ако нисмо да се бацимо у бездан брисања фајлова са тог облака који води директно у неповратност избрисаних и изгубљених података када се уређај уништи. И тако случајно полупани или прегажени телефон очекује спасење своје душе и својих података ту негдје у облаку левитирајући између земље и обећаног раја.

¹⁰⁸ Boris Groys, *Going Public*, Sernberg press, 2010, стр. 155-156.

У облаку / In the Cloud

--

Камени објекат, гравура, електромагнетно поље, постамент

120 x 25 x 25цм

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022





МУЗЕЈ - ЦРКВА 1:1 (умјесто закључка)

О исходу утакмице одлучиваће се у продужецима, а можда и пеналима!

Битно је признати, ма колико то умјетницима било тешко, да нисмо осуђени да излажемо у галеријама и музејима, али исто тако морамо признати да нам је то као умјетницима понекад понуђено. Такође, публика признаје да их нико није натјерао да долазе у музеје, вјеровати је, једнако као што их нико не тјера да иду у цркву. Без уласка у хипотезе шта публика добије или конзумира у једној или другој од ове двије установе, признајем више ме занимају сличности ове двије наизглед бар социолошки, културолошки а често и идеолошки дијаметрално супротно удаљене институције.

Пошто се институција комунизма, а уједно и социјализма као политичка вјера моје породице до 90-тих година, распала на најгори могући начин, отац је веома опрезно и постепено прихватао религијске обрасце које је рат и национализам 90-тих носио са собом. У селу у које смо избјегли нисмо били осуђени да славимо славу, али нам је окружењем тако било понуђено. Такође, нико нас није натјерао да идемо у цркву, али смо кренули. Било је потребно у том ратном безнађу пронаћи неку нову наду, сигурну нишу и ескапизам од бруталне стварности, прије него вјеру. Тако смо у школи умјесто предмета *Домаћинство* добили *Вјеронауку*. Недјељом сам као основац одлазио у цркву, слушао молитву, гледао иконе на зидовима цркве, спознавао наративе из *Старог* и *Новог завјета*, те постепено градио оно што зовемо вјером. Има нешто узвишено, рекао бих, у том скромном тренутку ћутања у којем очи али и мисли по зидовима испуњеним фрескама, иконама и религијским наративима траже олакшање, опроштење или упутство како (*пре*)живјети. Након што би свештеник завршио молитву, у цркви би се причестио хљебом и вином, а након тога би сви заједно испред цркве започели разне разговоре и дружење. Неизоставан, а за ову причу не и небитан детаљ, јесте да су се иконе у цркви цјеливале (*даровале*) парама, посебно главна или централна икона, на њу се увијек по обичају остављало нешто, колико толико. Како је свештеник Предо обично казивао, *онолико колико ко може, а да је од срца*. У цркви, тој у селу Осјечани Горњи у коју сам ја ишао било је доста икона по зидовима које су биле поклоњене, то је значило да је неко плаћао сликару-иконописцу да наслика неког од светаца (*обично је то био светац којег је породица славила*), тако да је у дну иконе увијек било описано да је *та и та икона дар породице те и те*. Тако да је један добар дио икона у цркви заправо био дар људи из тог села. И тако из мјесеца у мјесец, из молитве у литургију, од поста до причешћа, па све до студија умјетности и одласка на прва отварања изложби у музеју.

И тако сам некада 2004. године као студент Академије умјетности ишао присуствовати по први пут отварању изложбе у галерији-музеју. Била је то изложба у Галерији умјетности Републике Српске, а која је од 2004. године преименована у Музеј савремене умјетности Републике Српске. И тада, те вечери сам имао једно ново-старо црквено искуство, ушао сам у простор музеја у којем је било око 150–200 људи који су чекали да се изложба званично отвори (*попут очекивања почетка молитве*). Тада се за микрофоном испред

централног дијела музеја као *иконостаса* појавила директорка музеја (*као свештено лице*) која је одржала прикладан говор о значају музеја као институције, храму културе, кући умјетника, итд. Након ње, за микрофон је стала кустоскиња, која је као стручно лице присутне упутила у животопис умјетника, наративе дјела, његов значај за умјетност, итд. Оба говора су били скоро па идентични ономе што се чује на молитвама, говор о цркви као кући вјерника, *свещу-умјетнику* као мученику кроз чије се *иконе-радове* присутне на зидовима огледа његов значај-жртва у овоземаљском животу. У овом случају су увијек присутне референце на свету књигу *Библију-историју умјетности*, те друге *умјетнике-апостоле*, *сљедбенике* из прошлости и њихова дјела. Након говора на отварању *изложбе-молитве*, у којој присутни понизно ћуте и слушају, слиједи аплауз који попут звона са звоника цркве означава крај молитве. Након тога, стаје се у ред за причешће са хљебом и вином, односно са пићем које се негдје за столом са стране служи, те *нафором*¹⁰⁹ *канапеима* и мезом коју публика конзумира након церемоније *молитве-отварања* изложбе.

Теза која произилази из овог поређења је да је концепт музеја, свјесно или не, тежио да узурпира домен вјеровања у јавној сфери модерног друштва. Тај концепт се дословно интензивно развијао почетком XX вијека, случајно или не паралелно са интензивном глобализацијом, развојем науке. По мом скромном мишљењу, а у прилог тези, музеји су, поред претходно упоређене процедуре молитве и отварања у још неколико аспеката, дословно копирали матрицу појавности религијских објеката. Музеји су данас такође, поред своје примарне културне димензије, једнако тако и политичке институције. То је у линији мишљења Виктор Мисијана (Viktor Misiano) који радикално тврди да музејске институције нису културни, већ политички продукт, и да би их умјетничке сцене требале избјегавати¹¹⁰. До XX вијека цркве и катедрале су биле грађевине које су се по правилу налазиле у центрима градова, својом архитектуром су се издвајале од остатка урбаног пејсажа, те су својом формом и естетиком плијениле пажњу и улијевале (*страхо*) поштовање.

Данас, односно у XXI вијеку, па надаље такву идентичну матрицу прате локације, изглед и форма музеја, првенствено оних посвећених модерној и савременој умјетности. Постављени су у центрима градова, чак и када је то готово немогуће постићи у великим градовима са старим историјским језгрима, као што је примјер изградње *Бобур*¹¹¹ музеја у центру Париза са архитектуром која свјесно упућује на нове смјернице друштва. Ту се могу убројати и још неки други примјери у срединама које и нису превише историјске, али је архитектонска специфичност у односу на околину итекако видљива, тако да ту се уклапају *Гугенхајм* музеј у Њујорку, *Стедејлик* у Амстердаму, *МУМОК* у Бечу или *МАХХИ* музеј у Риму. У неким од њих сам излагао (причестио се) тако да ми то даје легитимитет компарације али и искуство специфичне музејске архитектуре која у тим срединама плијени. Како су у XV вијеку бирани најбољи умјетници и архитекте да граде катедрале и цркве, једнако тако најбољи од њих у XX и XXI вијеку креирају музеје. Тако

109 Нафора, благословљени хљеб који садржи само брашно, воду, сол и квасац. Дијели се вјерницима приликом причешћа након поста.

110 Viktor Misiano, *The Discursive Museum*, Hantje Katz Publishers, стр. 165.

111 Renzo Piano - Architect, Georges Pompidou, National Center for Arts, Парис, 1977.

су умјетници кроз институције музеја бивали (*и још увијек бивају*) канонизовани кроз велике самосталне изложбе и уврштавањем у музејске колекције. Такође, како су имућнији у Осјечанима плаћали и наручивали сликане иконе за цркву које су обезбјеђивале вјечну присутност њихових имена и презимена у цркви, тако се данас вјечност дјела великих умјетника (*и живих и оних који то нису*) купује кроз милионске износе великих дјела, те њиховим уступањем музејима, наравно уз напомену (*плочицу*) са именом и презименом ко их је платио-донирао. Више него занимљиви су ови паралелизми који прате музеје и цркве, и једни и други су ријетка мјеста која не плаћају порез на прилоге-донације које добију на иконама-кутијама за донације. Моје мишљење је да се цјелокупно хришћанство заснива на темељу једног перформанса, а то је Христово распеће. Сматрам да је Христово распеће један од првих свјесних перформанса, а библијски текст о Старом завјету и распећу Христа као прва монографија, критичка анализа перформанса. Тако да би на тај начин цркву могли посматрати као прву институцију која је настала на темељу перформанса, и у чијем основу и центру стоји фигура распећа као персонификације спаса кроз перформативност и тјелесну патњу.

Ова кратка аутобиографска прича, која није фикција већ компарација настала на личном искуству двије институционалне парадигме, дијелом је повод за архитектонску идеју поставке овог докторског умјетничког пројекта у Салону Музеја савремене уметности у Београду. И ако још увијек траје такмичење или утакмица између цркве и музеја њен резултат на овој изложби након другог полувремена је 1:1, што би значило да ће се играти продужеци или чак можда на крају изводити и пенали. Већина амбијенталних поставки које радим на посљедњим изложбама темељи се на идеји псеудорелигијског концепта. У случају *Посмртних нових медија* то је била подјела простора у три цјелине.

Предпростор (*простор 1*) или припрата кроз коју се улази на изложбу садржи два рада, један који је окосница проблематизованог концепта *Споменика у реалном времену* и други *Без канала* који је својеврсни меморијални ТВ зид новомедијским индустријама које више не постоје. *Споменик у реалном времену* је описан у једном од претходних поглавља и јасно сугерише експеримент креирања дјела које биљежи и меморише трауматични догађај док још увијек траје, али *Без канала* је рад који упућује на креирање објеката који дословно дјелују као *Пост мортем нови медији*.

Највећи простор (*простор 2*) је централна-средња просторија од које сам формирао неку врсту брода са паралелним стубовима који воде до средишњег најширег простора-олтара на чијем зиду се налази монументални рад лед камених монитора са приказом преминулих *мученика-свetaца* у периоду 2020/21. године. Долазак до тог главног рада води поред неколико цјелина различитих наратива и форми медијских уређаја направљених од камена. Први рад у том главном простору након уласка је *Црни облак* гравура која је настала на темељу фотографије црног облачка који је изашао из димњака Клиничког центра Бања Лука на дан када је у БиХ преминула прва жртва *Ковид-а 19*. Гравура је у формату *ЛЕД ТВ-а* испод којег је постављен сто са неколико камених објеката који имитирају угашене телефоне, таблете и склопљене лаптопе. Након те прве групе радова

Смрт (на) екрану

--

Поглед на поставку

Салон Музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022





у главној просторији пролази се поред два стола, од којих је на десном група камених гравираних објеката на којима су гравирани напукнути екрани, попут Дишановог стакла. И управо за њега Лев Манович (Lev Manovich) каже: „Умјетници попут Марсела Дишана рефлектују дисидентност у свом раду кроз манипулацију или уништење њихових умјетничких материјала“.¹¹² Даљим проласком кроз поставку са лијеве стране је сто на којем је група лаптопа са шумом и поруком забране-немогућности приказа садржаја. Након тога са десне стране, прије великог централног рада, се налази колонада од 10 постамената а на којима се налазе гравирани камени објекти телефона и таблета са текстовима или стејтментима који служе као упутство за читање изложбе. Нити један од тих стејтмента на директан начин не описује чиме се изложба бави, али на индиректан начин упућују на контексте и релације кроз које се креће овај концепт радова.

У посљедњем простору (*простор 3*) као у некој врсти *проскомидија* или *ђаконикона* се налази клупа и један објекат. Клуца је димензија 200x50 цм, а испред ње се налази постамент изнад којег у малом синтетичком облаку левитира камени телефон са полупаним екраном. Та соба је издвојена, замрачена, тиха, са једним дифузним рефлектором који је усмјерен на облак и објекат телефона на њему. Облак левитира неких 4 до 5 центиметара изнад постамента скоро па непримјетно, хипнотично и медитативно. Тај посљедњи сегмент изложбе требало би да посматрача уведе у мирноћу размишљања, и он је једини простор који се на читавој изложби може дефинисати као простор *Мемнто мори* (*Сјети се смрти*) јер уз медитативни, готово чаробни објекат облака и телефона у њему тјера на размишљање о постсмртном животу, али кроз форму постсмртних медија.

У визуелном-сценографском смислу архитектура и мобилијар су интерсекција религијског концепта и изгледа савремених медија шопова. Помоћни мобилијар на овој изложби није занемарљив, ради се о намјенски дизајнираном и ручно прављеном намјештају који је скоро па идентичан ономе који можемо да видимо у *Apple* радњи или *Huawei* шопу. Било је битно задржати концептуалну досљедност комбинације цркве и медија шопа, али и комбинације материјала који се користе на изложби. Тако да, поред неколико врста камена који као материјал доминира изложбом, намјештај који је од дрвета уводи једну врсту живости у простор која је била потребна усљед велике количине камена и естетике споменика која неминовно ствара једну врсту *гробљанске* атмосфере. А са друге стране одмах на улазу се налази рад у којем је златним 24 каратним листићима позлаћен метални вијенац.

На крају у једном столу и на полици који виси на зиду налази се земља са биљкама (*прикупљена и доведена са неког од локалних гробља*) као једним од елемената који дословно увозе живот у простор изложбе. И овдје користим принцип инверзије или изврнуте чарапе, тиме што са гробља за које се сматра простором смрти у галерију на ову изложбу увозим живот (*биљке и остали живи свијет*). Са земљом и биљкама које се налазе у столу и полици дошли су и црви, мрави, пауци, гусјенице и разни други инсекти за које је простор изложбе сво то вријеме простор становања, бивања и живота. Тако да у овом

112 Lev Manovich, The Death of Computer Art, <<http://www.thenetnet.com/schmeb/schmeb12.html>>.

пројекту можемо говорити и као једном перманентном животињском *хепенингу* који није имао одређено радно вријеме већ је непрестано трајао. У овом случају, особље Салона Музеја савремене уметности у Београду је било задужено да залијева све те биљке током читавог трајања изложбе. Критички посматрано и ова изложба потврђује тезу да *нема више диференцијала умјетности. Има само интегралног рачуна реалности. Умјетност је још само идеја проституисана својом реализацијом.*¹¹³

Сви ти инсекти су ту да нас подсејте да се живот одвија у различитим форматима и да је свијет постројен по неким другим величинама, а не само оним за које ми сматрамо да су једине исправне или мјеродавне. Овај детаљ земље у простору изложбе и галерије прати традицију пракси попут ланд арта и умјетника као што је Валтер де Марија (Walter de Maria), који је још током 1977. године прошлог вијека у једну њујоршку галерију унио земљу, која тамо и дан данас стоји.¹¹⁴ У блиском временском периоду Јозеф Бојс (Joseph Beuys)¹¹⁵ у *галерију Рене Блок* уводи којоте са којима живи, а Олафур Елиасон¹¹⁶ (Olafur Eliasson) дословно преноси пејсаж са потоком у простор *Луизиана музеја* у Данској. Тако да, и поред меморијалног аспекта ове изложбе, те контекста који је вежу за смрт, умирање те споменике, ова изложба кроз биљни и животињски свијет који су се налазили у њој има више живота него било која од ранијих изложби које сам радио. Колико успијемо свијет изван галерије учинити присутним у галерији неминовно ћемо и свијет умјетности учинити присутним у свијету ван зидова галерије. Тада нећемо, а не бисмо требали причати о одвојеним просторима ван и у галерији, тада бисмо требали постићи оно што би као врхунац синтезе свих човјекових дјеловања а то не би био *gesamstkunstwerk*-тотално умјетничко дјело, већ *gesamstlebenwerk*-тотално животно дјеловање!

113 Жан Бодријар, Пакт о луцидности или интелигенцији зла, Архипелаг, Београд, 2009, стр. 78.

114 Walter de Maria, New York Earth Room, 41 Wooster St, Њујорк, САД, 1977.

115 Joseph Beuys, I like America and America likes me, Rene Block gallery, Њујорк, САД, 1974.

116 Olafur Eliasson, Riverbed, Louisiana Museum of Modern Art, 2014.



Пост мортем нови медији

--

Камени објекти, гравура

Промјенљиве димензије

Салон музеја савремене уметности Београд

Фото Бојана Јањић

2022



ИНДЕКС ИМЕНА И ЛИТЕРАТУРЕ

(редолиједом појављивања)

- Марсел Дишан, (1887-1968) натпис на надгробној плочи на гробљу у Руану.
- Е. М. Фостер, Ховардс Енд, енглески писац и новелист, Лондон, 1910.
- Жан Бодријар, Пакт о луцидности или интелигенцији зла, Архипелаг, Београд, 2009.
- Небојша Миленковић, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, МСУ Војводине, 2005.
- Hal Foster, *The Return of the Real*, October books, septembar 1996.
- Boris Groys, *Art Power*, MIT press, 2008.
- Uros Svoro, *Dialectical image today*. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. 2008.
- Uros Svoro, *Transitional Aesthetics*, Bloomsbury, London, 2018.
- Chris Jenks, *Culture*, Routledge, London, 1993.
- Boris Groys, *Going Public*, Sternberg press, New York, 2010.
- John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, Art/Architecture, London, 1972.
- Susan Sontag, *On Photography*, Picador, avgust 25. 2001.
- Урош Чворо, *Пост нови примитивизам*, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука, 2017.
- Рона Копечки, *Спаваћа соба мојих родитеља*, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука, 2017.
- Etienne Balibar, „Europe as borderland”, u: *Environment and Planning D: Society and Space*, 2009.
- Сарита Вујковић, *Спаваћа соба мојих родитеља*, МСУ РС, Бања Лука, 2017.
- Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991.
- Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age*, Art, Technology and Globalisation, Springer, NY, 2014.
- Урош Чворо, *Images of War in Contemporary Art*, Bloomsbury, London, 2021.
- Ирфан Хошић, *Дидактички зид*, Фондација Ревизор, Бихаћ, 2019.
- Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life*, Crossing Aesthetics, 1998.
- Е. М. Фостер, Ховардс Енд, енглески писац и новелист, Лондон, 1910.
- Лев Манович, *Метамедиј*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
- Ješa Denegri, *Dossier Beuys, Intervju sa Jozefom Bojsom*, DAF, Zagreb, 2003.
- Jennifer Malkowski, *Dying in Full Detail*, Duke University Press, 2017.
- Jeffrey R. Di Leo, *Dead Theory*, Bloomsbury, London, 2016.
- Артмаргинс, Урош Чворо-Младен Миљановић, интервју: *Споменик у реалном времену*, феб.2022.
- Херберт Маршал Меклухан, *теоретичар медија и комуникација*, (Јохнсон 192).
- Cornelius Castoriadis, *La Montee de insignifiance*, ed. du Seuil, 1996.
- Malkom Owen, *I phone spomenik od jednog metra septembar*, 2018.
- Joe Dau Mafela, *Bataung memorial*, mart, 2017.
- Elaine Scarry, *Body in Pain, Interior structure of the artifact*, Oxford University Press, New York, 1985.
- Лев Манович, *Метамедиј*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
- Lisa Saltzman-Eroc Rosenberg, *Trauma and Visuality in Modernity*, Dartmouth College Press, 2006.
- Jennifer Malkowski, *Dying in Full Detail*, Duke University Press, 2017.
- Elaine Scarry, *Body in Pain, Interior structure of the artifact*, Oxford University Press, New York, 1985.
- Jennifer Gabris, *Digital Rubbish*, The University of Michigan Press, 2013.
- Jeffrey R. Di Leo, *Dead Theory*, Bloomsbury, London, 2016.
- Walter Benjamin, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, in H. Arendt (Ed.), *Illuminations*, Fontana, Colins, 1970.
- Hito Steyerl, *Duty Free Art-Уметност у доба планетарног грађанског рата*; Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум; Београд, 2019.
- Жан Бодријар, *Пакт о луцидности или интелигенцији зла*, Архипелаг, Београд, 2009.
- Лев Манович, *Метамедиј*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
- Melissa Langdon, *The Work of Art in a Digital Age*, Springer, NewYork, 2014.

George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oksford 1975.
 Казимир Маљевић, *Црни квадрат на бијелој подлози*, 1913.
 Leon Battista Alberti, *De Pictura I*, 1435.
 Boris Groys, *Going Public*, Sternberg press, New York, 2010.
 Илија Граховац ака. *Змај од Шипова*, *Говор на очевој сахрани* (отворено на дан 29. 8. 2022.)
 Стојанка Новаковић Стоја, *Умри*, Гранд продукција, 2002.
 Младен Матовић, *аранжман у хип-хоп стилу у извођењу вокала Марије Шестић*.
 Др Лиљана Шево, *Историчарка умјетности и професорица на Академији умј. УНИБА*.
 Др Соња Бриски Узелац, *универзитска професорица, историчарка умјетности и умјетница са адресом у Загребу*.
 Едвард Мунк, *Врисак*, слика, уље на платну, 91 x 73,5cm, Национални музеј Осло, 1893.
 Младен Стилиновић, *Вријећање анархије*, МСУРС, 2008.
 Борис Буден, *Транзиција у нигде*, Archive books, Берлин, 2020.
 Пјер Нора „Разлози за тренутни пораст памћења” у *Еуризину*, 19. април 2002.
 Ješa Denegri, *Dossier Veuys*, *Intervju sa Jozefom Bojsom*, DAF, Zagreb, 2003.
 Francis Fukuyama, *The end of History*, Free press, 1992.
 Nicolas Bourriaud, *Релацијска естетика-Постпродукција*, МСУ, Загреб, 2013.
 Krista Vulf, *Patterns of the Childhood*, 1976.
 Boris Groys, *Учинити ствари видљивима*, МСУ Загреб, 2006.
 Nicolas Bourriaud, *Релацијска естетика-Постпродукција*, МСУ, Загреб, 2013.
 Boris Groys, *Going Public*, Sernberg press, 2010.
 Viktor Misiano, *The Discursive Museum*, Hantje Katz Publishers, 2001.
 Renzo Piano - Architect, Georges Pompidou, National Center for Arts, Paris, 1977.
 Lev Manovich, *The Death of Computer Art*, 1996.
 Жан Бодријар, *Пакт о луцидности или интелигенцији зла*, Архипелаг, Београд, 2009.
 Walter de Maria, *New York Earth Room*, 41 Wooster St, Njujork, SAD, 1977.
 Josep Veuys, *I like America and America likes me*, Rene Block gallery, New York, 1974.
 Olafur Eliason, *Riverbed*, Louisiana Museum of Modern Art, 2014.

ВЕБОГРАФИЈА

Младен Миљановић, *Форме намјењене смрти*, текст писан у испитном раду из предмета Методе умјетничког истраживања 2, 2020.
<https://transmediji.files.wordpress.com/2020/07/mladen-miljanovic-metode-2.pdf>
 Урош Чворо-Младен Миљановић, *интервју: Споменик у реалном времену*, фебруар 2022. године.
<https://artmargins.com/realtime-monument-interview-with-mladen-miljanovic/>
 Malkom Owen, *Iphone spomenik od jednog metra septembar*, 2018. <https://appleinsider.com/articles/18/09/28/woman-immortalized-by-5-foot-iphone-headstone-in-russia>
 Joe Dau Mafela, *Bataung memorial*, March, 2017.
<https://www.enca.com/life/joe-mafelas-tombstone-unveiled>
 Илија Граховац ака. *Змај од Шипова*, *Говор на очевој сахрани* (отворено на дан 29. 8. 2022.):
<https://www.youtube.com/watch?v=fvJFDeWh5fA&t=14s>
 Стојанка Новаковић Стоја, *Умри*, Гранд продукција 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=WGMfUD3odhA>

БИОГРАФИЈА - *Младен Миљановић*

Рођен у Зеници (Југославија) 1981. године, средњу школу завршио у Добоју. После средње школе похађао Војну школу резервних официра. 2002. године уписао Академију умјетности у Бањој Луци, одсјек сликарство. Дипломирао 2005. године а магистрирао 2010. године на Академији умјетности Универзитета у Бања Луци гдје данас као редовни професор предаје предмете из области Умјетности нових медија.

У раној фази умјетничке праксе уврштен у међународну селекцију умјетника млађих од 33 године „Млађи од Исуса – директоријум умјетника” од стране кустоса Новог музеја у Њујорку Лауре Хоптман и Масимилијана Ђионија, учествовао је на 55. Венецијанском бијеналу, 15. видео бијеналу у Бусану и недавно 13. Каиру Бијенале између осталих групних изложби. Самосталне изложбе и пројекти били су у МУМОК-у - Беч, Галерији МС - Њујорк, АЦБ галерији - Будимпешта, Галерији Антје Вакс - Берлин, Нова Галерија Грац и многим другим.

Концептуални и често проактивни приступ доводи у питање сопствено окружење и услове живота: с једне стране на рад утиче искуство одрастања током рата и његових последица у уништеној, осиромашеној, етнички и територијално подељеној и споља изолованој земљи. С друге стране, то је формално образовање (Војна школа резервних официра и рад у радионици надгробних споменика). Последице рата и знања стечена у војној школи чине основну референтну област стваралаштва као уметника. Од основног образовања као сликар, сада комбинује перформативне и концептуалне стратегије у плуралистички, друштвено ангажовани и субверзивни приступ савременој уметности. У том приступу уметност није циљ, већ алат.

Селектоване самосталне изложбе:

- "Споменик у реалном времену", ацб Галерија, Будимпешта (Мађарска), 2022.
- "Смрт (на) екрану", Салон музеја савремене уметности, Београд (Србија), 2021.
- "Аперта фенестра", Камена кућа, Бански двор КЦ, РС-БиХ. 2019
- "Дидактички зид", Градска галерија Бихаћ, БиХ. 2019.
- "Утопијски реализам", Пикук Висуал Артс, Аберден (Шкотска). 2019.
- "Удар", Музеј савремене умјетности Војводине, Нови Сад (Србија). 2017.
- "У ниском лету", АЦБ Галерија, Будимпешта (Мађарска), 2017.
- "Спаваћа соба мојих родитеља", МСУРС, Бања Лука (РС-БиХ), 2017.
- "Деликт у одсуству" УП Галерија Берлин, Берлин (Њемачка), 2016
- "Сит-но" Галерија 42, Цетиње (Црна Гора), 2015
- "Врт уживања" КБЦ, Културни центар Београда, Београд (Србија), 2014-
- "Врт уживања" НН Центар за савремену умјетност, Нортхемптон (Велика Бр.), 2014
- "На ивици" АЦБ галерија, Будимпешта (Мађарска), 2014
- "Врт уживања" Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ), 2014
- "Врт уживања" МСУРС, Бања Лука (РС-БиХ), 2013
- "Врт уживања" БиХ павиљон 55. бијенале у Венецији, Палацо Малипиеро,(Ит.), 2013

- “Покажи руком гдје те боли” ДАДО Галерија за савр. умјетност, Цетиње (МН), 2013
- “Лаку ноћ-стање тијела” МС gallery, Њујорк (САД), 2013
- “Лаку ноћ-стање тијела” А+А галерија, Венеција (Италија), 2012
- “Моћ индига” Марин галерија, Умаг (Хрватска), 2012
- “Лаку ноћ-стање тијела” ХДЛУ (Галерија нових медија), Загреб (Хрватска), 2012
- “Такси до Берлина”, Антје Вакс галерија, Берлин (Њемачка), 2011
- “У служби музеја” МУМОК, Беч (Аустрија) 2010
- “KILL” рад у јавном простору, Le Mur Saint Martin, Париз (Француска), 2010
- “Окупациона терапија” П74 Галерија, Љубљана, (Словенија), 2009
- “Празник неугодности”, Антје Њацхс галерија, Берлин (Њемачка), 2009
- “Сит-но од служења умјетности”, Дуплекс галерија, Сарајево (БиХ), 2009
- “Окупациона терапија”, МСУРС, КЦ Б. Д., УДАС галерија, Бања Лука (БиХ), 2008
- “Служим умјетности” Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ), 2008
- “Окупо”, Неуе Галерије Граз, Граз (Аустрија), 2007
- “Релације”, ФАБРИК културе – Хегенхеим (Француска), 2007
- “Служим умјетности” бивша касарна Врбас, Бања Лука (БиХ), 2007

Селектоване групне изложбе:

2022

- “Дуплекс колекција”, Палата дела Ровере, Анкона (Италија). Кур. Пјер Куртин
- „Миграције у уметности – Уметност сеоба“ Галерија Матице српске, Нови Сад, (Ср.).
- “Дуплекс колекција”, КРАК центар, Бихаћ, (БиХ). Кур. Пјер Куртин
- “Самоћа 2”, Дрезденски културни форум, Дрезден, (Немачка)
- “Вечерњи акт” - Галерија Звоно, Сарајево, (БиХ)
- “Да останем или да одем?”, јавни простор Новог Сада, (Србија) Кур. Сава Степанов

2021

- „Усамљеност“, Моторенхала, Дрезден (Њемачка). Кур. Андреа Домесле.
- “А... шта ћемо сјутра?”, Народни Музеј Црне Горе, Цетиње (ЦГ). Кур. Маша Влаовић.
- “Сликати по платну живота”, Алмиса Арт, Омиш (Хрватска), Кур. Гилдо Бавчевић.
- „Прелазак граница“, Шафхоф Кунстлерхаус, Фрајсинг (Њем.). Кур. Алексис Дворски
- „Политички пејзаж“, Центар за културу, Грачаница (БиХ). Кур. Цамилле Блеу Валентин
- „Усамљеност“, Видеосити, Базел (Швајцарска). Кур. Андреа Домесле.
- “Од галерије до музеја”, МСУ РС, Бања Лука. Кур. Сарита Вујковић.
- „У клисурама Америке“, биоскоп Балкан, Београд (Ср.). Кур. Ксенија Самарџија.

2020

- “На југ, на југ, идемо на југ”, 30. Меморијал Надежда Петровић, Чачак (Србија)
- “Тежина терета”, Кунстпавиљон у ботаничкој башти, Минхен (Њемачка)
- “Не музејум за савремену умјетност“, Дрезден Нојмаркт, Дрезден (Њемачка)
- “Реконструкција”, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука (БиХ)
- “Гимнастика”, АЦБ галерија, Будимпешта (Мађарска)
- „Напета садашњост“, Центар за савремену уметност Кибла, Марибор (Словенија).

2019

- „Звуци родног краја“, Галерија Марин, Умаг (Хрватска).

- „ЕГЗОДУС“, Национални музеј Црне Горе, Цетиње, (МН)
- „Поглед на истоку“, Каиро Биенале, Музеј Модерне уметности, Каиро (Египт)
- „Босански Видео Арт Кафе“ Москову Фестивал, Брисел (Белгија)
- „Жеља за слободом“, Музеј Божидар Јакц, Костањевца на Крки (Словенија).

2018

- “Помирења”, Кнапп Галериу (Регентс), Лондон (Велика Британија).
- “Почетак“, Галерија ОФФ, Фестивал уметности, Пиотрков Трубуналски (Пољ.)
- “Сарајево Колекција“, Културни центар Тузла, Тузла (БиХ)
- “Поруке на почетку...”, Артистс Хоусе, Тел Авив (Израел).
- “Имаго Мунди”, Бенеттон цоллецион ат Саалоне дегли Инцанти, Трст (Италија)
- “Ломљиво“ Доминикански манастир, Птуј (Словенија).
- “Помирење“, Историјски музеј БиХ, Сарајево (БиХ).
- “14x14“, Музеј Одесса Модерне уметности, Одесса (Украина).
- “Сарајево Колекција“, Уметничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ).

2017

- “Од генетике до епигенетике“, Галерија Татра, Попрад (Словачка).
- “Обнова“, 16. изложба перформанса, Вараждин (Хрватска).
- “14x14“, Галерија савремене уметности ДАДО, Цетиње (МН).
- “Умрети од смеха“, 23. међународно бијенале хумора у уметности, Габрово (Бугарска).
- “Рударски културе“, Галерија ОТОК, Дубровник (Хрватска).
- “Имаго Мунди“, колекција Бенеттона у Босанском културном центру, Сарајево (БиХ)
- “Поруке на почетку...“, НЦЦА, Калининград (Русија)
- “14x14“, Фото-центар за савремену фотографију, Љубљана (Словенија).
- “ГИФ и градови“, Културни центар Београда, Београд (Србија)

2016

- “Материјално уметничко тело” А + А Галерија, Венеција (Италија)
- “Медитерански трошак“, ФРАК Марсеј, (Француска)
- „Крхко тело/материјално тело“ Међународна изложба, Палацо Мора, Венеција (Ит.)
- “Хладни фронт с Балкана“, Музеј Пера, Истанбул (Турска)
- “Закон о високој жици“, К&К Телеграфенамт, Беч (Аустрија)
- “14x14“, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука (БиХ)
- “Потенцијали у оквиру“, Арт Центер, Колец за дизајн, Лос Анжелес (САД)
- “Кокаин“, УП Галерија Берлин, Берлин (Немачка)
- “Наопако: Домаћин критике“, Музеј града Београда, Београд, (Србија)
- “У служби ваше бриге“, галерија 8. спрат, Њујорк (САД)
- “Савремени тезаур“, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад (Србија).
- “Освоји лепоту“, Галерија добре деце, Њу Орлеанс (САД).
- “Аквизиције“, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад (Србија).
- “Све у природи има лирску суштину...“, Екснергасе Кунстхалле, Беч, (Аустрија).
- “Тхезаурус“, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука (БиХ).

2015

- “Пламени поздрави“, Лотхрингерс Хале, Минхен (Немачка)
- “Жеља за слободом“, Музеј модерне уметности Дубровник, Дубровник (Хрватска)

- “Белешке о почетку пролазног 20. века”, Галерија Емил Филла, Усти над Лебем (Чешка)
- “Заклетва на независну уметност” Дунавски дијалози/Галерија Подрум, Нови Сад (Ср)
- “ОФФ Бијенале”, Галерија прилога АЦБ, Будимпешта (Мађарска)
- “Рудници културе”, Галерија Ремонт, Београд (Србија)
- “Будући савршен”, Центар за савремену уметност Дазибоа, Монтерал (Канада)
- “Служим умјетности”, Галерија Рихард и Доли Мас, Њујорк (САД)
- “ДИЈЕЛИТЕ - Превише историје, ВИШЕ будућност”, МСУ РС, Бања Лука (БиХ)
- “Пламени поздрави”, Музеј историје Југославије, Београд (Србија)
- “ЕКСПО / Светска академија”, Академиа ди Брера, Милано (Италија)
- “ЕУРОВИДЕО”, Лиеж, (Белгија)
- “Белешке о почетку 20. века”, Куартиер 21, Беч (Аустрија)

2014

- “Белешке о почетку 20. века”, Моторенхалле, Дресден (Немачка)
- “Индустријско бијенале савремене уметности”, Галерија Лантерна, Лабин (Хрватска)
- “Балкан са Балкона”, Кунстхале Баден Баден, Баден Баден (Немачка)
- “Декодирање”, Национална галерија Црне Горе, Цетиње (Црна Гора)
- „3. бијенале савремене уметности УЛА 2014“, Галерија Ла Отра Банда, Мерида (Венецуела)
- “Лијепи дани”, Театрин2 Ферала, Бол (Хрватска)
- “Море је моја земља”, Музеј триенале, Милано (Италија)
- “Пут у Европу / Желим да причам о рату”, Галерија Кловићеви двори, Загреб (Хрватска)
- “Шупља земља/чувај се”, КроАрт Галлери, Беч (Аустрија)
- “ДИЈЕЛИТЕ - Превише историје, ВИШЕ будућности “, МММК, Клагенфут (Аустрија)
- “Жеља за слободом”, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ)
- “Мемори Лане” Агнес Б - галерија, Париз (Француска)
- “Достојанство човека ...”, МУСА / Музеј Виен, (Аустрија)
- “Изузетности”, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука (БиХ)
- “ДИЈЕЛИТЕ - Превише историје, ВИШЕ будућности”, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ)

2013

- “Плеј ОН” ТРАК - Регионални центар за савремену уметност, Монтбелиард (Француска)
- “Сликарство данас у РС” Академија наука и умјетности РС, Бања Лука (БиХ)
- “7 начина за превазилажење затвореног круга”, Кунстлерхаус Бремен, Бремен (Немачка)
- “Море је моја земља”, МАКСКСИ Музеј савремене уметности, Рим (Италија)
- “Лажем им”, Национални центар за савремену уметност, Гренобл (Француска)
- “Могу бити невероватно стрпљива”, Кућа легата, Београд (Србија)

2012

- “МС Ецк/Ор” МС Доцквилле, Хамбург (Немачка)
- “14x14” Донумента, Галерија Кунстфорум, Регенсбург (Немачка)
- “Није тако удаљено памћење”, фестивала видео-уметности и анимације у Уфи (Русија)
- “Истраживање дунавске регије” Оберфалзер Кунстлерхаус, Швандорф (Немачка)
- “Појединачни погледи” Донау Еинкауфзентрум, Регенсбург (Немачка)
- “Субјективна запажања”, Кунстлерхаус, Беч (Аустрија)
- “5 позиција”, Цоллегиум атистицум, Сарајево (БиХ)

2011

- “Не тако удаљено памћење”, Центар за савремену уметност Далевер, Вилмингтон (САД)
- “Иза истине”, Местна галерија Љубљана, Љубљана (Словенија)
- “Време је да се упознамо”, 53. Октобарски салон, Београд (Србија)
- “Гвоздени аплауз“, Словачка национална галерија, Братислава (Словачка)
- “Не тако удаљено сећање”, Национални центар за савремену уметност, Санкт П. (Русија)
- “Континуитет”, Центар за савремену умјетност Цеље, Цеље (Словенија)
- “Останите гладни”, Сцребергартен ам Глеисдреиек, Берлин (Немачка)
- “Нема мреже”, Међународни бијенале, Коњиц (БиХ)
- “255.804 км2” Брот Кунстхалле, Беч (Аустрија)
- “Krieg.Kunst.Krise”, Артпоинт галерија - КултурКонтакт Аустрија, Беч (Аустрија)
- “Преписка, Младен Миљановић - Нина Глоцкнер”, Де Балие - Амстердам (Холандија)

2010

- “Босна и Херцеговина тражи изгубљени идентитет”, Галерија П74 - Љубљана (Словенија)
- “Крај света какав га познајемо” Кунстхале, Мулхоусе, (Француска)
- “Кондензације социјалног” Смак Мелон, Њујорк (САД)
- “Криг.Кунст.Кресе” Музеј Хофбург, Инсбрук (Аустрија)
- “VIII перформанс и интермедијарни фестивал”, Народни музеј Шчећин, (Пољска)
- “Умјетност и глобална криза” Јорк, (Велика Британија)
- “Међупростор” Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ)

2009

- “Хенкел Арт.Награда”, МУМОК, Беч, (Аустрија)
- “Вруће или хладно” Хаус дер Културен дер Велт, Берлин (Немачка)
- “Имагинарни павиљон БиХ” Палаzzo Форти, Верона (Италија)
- “Међупростор” Музеј града Скопља, Скопље (Македонија)
- “Лил 3000” Европа КСКСА. Лил, (Француска)
- “Умјетност и тероризам” Градска галерија Бихаћ, Бихаћ (БиХ)
- “Видео канал 09”, Келн, (Немачка)

2008

- “Бусан биенале” Интернационална изложба видео умјетности - Бусан (Јужна Кореја)
- “Умјетник-грађанин”, 49, Октобарски салон, 2008, Београд (Србија)
- “Хотел МаријаКапел” портрет Катие Јане, Хорн (Холандија)
- “Међународни фестивал видео уметности Оребро”, Оребро, (Шведска)
- “Дјечаци и њихове играчке”, Галерија СЦ, Загреб (Хрватска)
- “Спа Порт”, Интернационална изложба савремене умјетности - Бања Лука (БиХ)
- “Моја земља Штаглиц” Фестивалски наступ, Копривница (Хрватска)
- “Заједничка изложба победника младих ликовних уметника”, Магацин - Београд (Србија)
- “Међупростор” Културни центар Београда, Београд (Србија)
- “Војна у Мир-Спомини у споменицима” Галерија Рика Дебењак-Канал (Словенија)

2007

- “Стратегије самоизолације у доба биополитике”, Бракегроунд, Амстердам (Холандија)
- “Ретроспектрум”, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ)
- “Коркоран” Салон Музеја савремене уметности Београд (Србија)

- “ЗВОНО”, Финалисти годишње награде, МСУРС, Бања Лука (БиХ)
- “Међупростор”, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад (Србија)
- “Дијалог”, Изложба, Хегенхаим-Басел (Француска)

2006

- “Источни сусједи”, Културни центар Бабел, Утрехт (Холандија)
- “Континентални доручак”, Музеј савремене уметности РС, Бања Лука (БиХ)
- “ЗВОНО”, Финалисти годишње награде, КЦ Бански двор, Бања Лука (БиХ)
- “(Л)имитације”, млади умјетници из БиХ, Галерија студентског центра, Загреб (Хрватска)
- “Реална присутност”, Кућа легата - међународна изложба студената, Београд (Србија)

2005

- “Хало Бинг, како брат”, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (БиХ)

Награде:

- 2021. “Бијели Апхроид” међународна награда, Марибор, Словенија
- 2020. “Награда 30. Меморијала Надежда Петровић”, Чачак, Србија
- 2009. “Henkel Art.Award” 09, Беч, Аустрија
- 2007. Награда “Звоно” за најбољег младог умјетника у БиХ за 2007. годину; Сарајево, БиХ
- 2006. Награда Музеја савремене уметности РС у Бањалуци за 2006. годину

Резиденцијални боравци:

- 2021. Stroom den Hag, Хаг (Холандија)
- 2015. Галерија 42 ° - Цетиње (Црна Гора)
- 2012. Донумента - Оберфалзер Кунстлерхаус, Швандорф (Њемачка)
- 2008. ISCP центар - Њујорк (САД)
- 2007. Нова галерија Граз, Граз (Аустрија)
- 2007. Kultur Fabrik, Хегенхеим (Француска)

Јавна предавања:

- 2022. Универзитет у Амстердаму, Амстердам, (Холандија)
- 2022. Галерија Матице српске, Нови Сад, (Србија)
- 2021. Салон Музеја савремене уметности Београд (Србија)
- 2020. Kunstraum LCC, Бруклин, Њујорк (САД)
- 2020. Кибла, Центар за савремену уметност, Марибор (Словенија)
- 2019. Kings College, Лондон (Уједињено Краљевство)
- 2019. КУМА Интернационал, Сарајево (БиХ)
- 2019. Универзитет Роберт Гордон, Абердеен, (Шкотска)
- 2019. Пикук центар за визуелну уметност, Абердеен, (Шкотска)
- 2018. Регентс Универзитет, Лондон (Уједињено Краљевство)
- 2018. UAL-Универзитет уметности, Лондон (Уједињено Краљевство)
- 2018. Freehome, ТМУ, Берлин (Немачка)
- 2018. Kings College, Лондон (Уједињено Краљевство)
- 2018. Хисторијски музеј БиХ, Сарајево (БиХ)
- 2018. Landesvertretung Баден-Виртемберг, Берлин (Немачка)

- 2016. Palazzo Grassi, Венеција (Италија)
- 2016. ПЕРА музеј, Истанбул (Турска)
- 2015. Академија визуелних умјетности Цетиње, Цетиње (Црна Гора)
- 2015. IoDeposito Градишка Ди Сонзо (Италија)
- 2014. Фонд за међусобно разумевање, Центар Рокфелер, Њујорк (САД)
- 2013. BLANK Китцхен, Бергамо (Италија)
- 2013. Национална галерија Словачке, Братислава (Словачка)
- 2013. ДАДО Галерија савремене умјетности, Цетиње (Црна Гора)
- 2012. Академија уметности, Минхен - (Немачка)
- 2012. ХДЛУ (Мештровићев павиљон) у БЛОК организацији, Загреб (Хрватска)
- 2012. Троструки надстрешник „Савршени странци“, Сарајево (БиХ)
- 2012. Донумента, Регенсбург - (Немачка)
- 2011. Градски музеј Љубљана, Љубљана - (Словенија)
- 2011. 53.октобарски салон, Београд - (Србија)
- 2011. Галерија Надор, Печ - (Мађарска)
- 2008. ISCP, Њујорк - (САД)
- 2008. LMCC, Њујорк - (САД)
- 2008. "FNAC" Стасбур - (Француска)
- 2006. "Real Presence" - Београд - (Србија)

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани Младен Миљановић
број индекса 5196/19

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

Пост мортем нови медији
(амбијентална инсталација)

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у цјелини ни у дјеловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 20.10.2022.

Потпис докторанда



ИЗЈАВА О ИСТОВЈЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Име и презиме аутора — Младен Миљановић
Број индекса — 5196/19

Докторски студијски програм — Ликовне уметности

Наслов докторског уметничког пројекта: — Пост мортем нови медији
(амбијентална инсталација)

Ментор — др уметности Зоран Тодоровић редовни професор
Потписани (име и презиме аутора) — Младен Миљановић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истовјетна 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 умјетности, 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, 20.10.2022.

Потпис докторанда



ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

Пост мортем нови медији
(амбијентална инсталација)

који је моје ауторско дјело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 20.10.2022.

Потпис докторанда



