



UNIVERZITET U NOVOM SADU



AKADEMIJA UMETNOSTI

**DOKTORSKE AKADEMSKE STUDIJE  
LIKOVNE UMETNOSTI**

**ANALOGNI PROCESI:  
SLIKARSTVO KAO PLURALNA UMETNIČKA PRAKSA**

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

Mentor:  
prof. Lidija Srebotnjak Prišić,  
redovni profesor

Student:  
Lidija Marinkov Pavlović

Novi Sad, 2019. godine





УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5а АУ

КЛУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora: AU	Lidija Marinkov Pavlović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Mr Lidija Srebotnjak Prišić, redovni profesor
Naslov rada: NR	Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2019.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Akademija umetnosti Novi Sad, Đure Jakšića 7

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 5/ broj potpoglavlja 26/ stranica 120/ slika 47 / referenci 64 / priloga 4)
Umetnička oblast: UO	Likovne umetnosti
Umetnička disciplina: UD	Slikarstvo
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	slika, slikarstvo, analogno, digitalno, remedijacija, novi mediji, teorija, intermedijalnost, intertekstualnost, procedure
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka, Akademija umetnosti Novi Sad Đure Jakšića 7
Važna napomena: VN	
Izvod:  IZ	<p>Doktorski umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, bavi se istraživanjem <i>jezika, medija i procedura</i> slikarstva u savremenom kontekstu. Osnovna teza umetničkog istraživanja polazi od stava da je sa novim tehnološkim i informacijskim revolucijama, slikarstvo pokazalo dovoljno fleksibilnosti da u sebe inkorporira nove materijale i tehnike, da se prilagodi novim vizuelnim izazovima, kao i da preispita i redefiniše određene konstante koje su se do skoro činile neupitnim.</p> <p>Poseban fokus dokorskog umetničkog projekta usmeren je ka istraživanju promena tradicionalnog slikarskog jezika, medija i slikarskih metoda i procedura pod uticajem savremenih tehnologija i novih medija. Takav pristup podrazumeva istraživanje koje uvažava kompleksna ukrštanja različitih iskustava moderne, postmoderne i savremene umetničke, ali i teorijske prakse. To znači da se istraživanje sprovedo kroz transdisciplinarni pristup, da realizacija radova uključuje intermedijalni dijalog i da radovi sadrže intertekstualne reference koje se odnose na jezik i procedure drugih umetničkih medija.</p> <p>Praktična realizacija dokorskog umetničkog projekta predstavljena je na izložbi koja je obuhvatila osam konceptualnih celina. Da bi se akcentovale intertekstualne reference, slike su realizovane u nešto širem rasponu konvencionalnih slikarskih pravaca i poetika – od geometrijske apstrakcije do apstraktnog</p>

	<p>ekspresionizma, uključujući neretko i konkretne tekstualne inserte ili fraze, kao i aplikacije neslikarskih materijala, objekata i drugih medija u kontekstualni okvir pojedinačnih radova. Na taj način slikarski radovi često prekoračuju svoju medijsku definiciju i prelaze u prošireno medijsko polje kao sastavni delovi asamblaža, instalacije, objekta, ambijenta.</p> <p>Pisani deo doktorskog rada koncipiran je kao teorijska i poetička eksplikacija doktorskog umetničkog projekta. U prva tri poglavlja dat je pregled važnih teorijskih postavki koje su uticale na procedure stvaranja umetničkog doktorskog projekta i ujedno predstavljaju predloženi okvir za njegovo razumevanje, tumačenje i analizu. Četvrto poglavlje je posvećeno detaljnoj eksplikaciji izložbe i analizi pojedinačnih radova.</p>
Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP	
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	<p>predsednik komisije: dr Jelena Sredanović, docent, uža umetnička oblast Grafika, 08. 09. 2016. Akademija umetnosti, Novi Sad</p> <p>član komisije: dr Branko Raković, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 07. 10. 2015. Fakultet likovnih umetnosti, Beograd</p> <p>član komisije: mr Vlado Rančić, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 16. 07. 2007. Akademija umetnosti, Novi Sad</p> <p>član komisije: dr Goran Despotovski, vanredni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 11.09.2014. Akademija umetnosti, Novi Sad</p> <p>mentor: mr Lidija Srebotnjak Prišić, redovni profesor, uža umetnička oblast Novi likovni mediji, 20. 11. 2003. Akademija umetnosti, Novi Sad</p>



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

### Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Lidija Marinkov Pavlović
Mentor: MN	Full Professor Lidija Srebotnjak Prišić, M.A.
Title: TI	Analogue processes: painting as a plural artistic practice
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2019.
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad

Physical description: PD	(chapters 5 / subheadings 26 / pages 120 / images 47 / references 64 / appendices 4)
Artistic field AF	Fine arts
Artistic discipline AD	Painting
Subject, Key words SKW	picture, painting, analogue, digital, remediation, new media, theory, interdependence, intertextuality, procedures
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p>The doctoral artistic project, "Analogue processes: painting as a plural artistic practice", deals with the research into the <i>language, media and procedures</i> of painting in a modern context. The basic thesis of the artistic research starts from the point that with new technological and informational revolutions, painting has shown enough flexibility to incorporate new materials and techniques, to adapt to new visual challenges, as well as to reexamine and redefine certain constants which have been deemed unquestionable until lately.</p> <p>This doctoral artistic project has especially focused on the research of changes in the traditional language and media of painting, as well as the methods and procedures in painting under the influence of contemporary technologies and new media. Such an approach means a research that takes into account the complex cross of different experiences in modern, postmodern and contemporary artistic and theoretic practice. This means that the research was conducted through a transdisciplinary approach, that the realization of the works includes an intermedial dialogue and that the works contain intertextual references which refer to the language and the procedures of other artistic media.</p> <p>The practical realization of the doctoral artistic project has been shown at an exhibit which included eight conceptual wholes. To highlight the intertextual references, the paintings have been realized in a somewhat wider range of conventional painting styles and poetics – from geometric abstraction to</p>

	<p>abstract expressionism, often including concrete textual inserts of phrases, as well as the application of non-painting materials, objects and other media into the contextual frame of individual works. This way the paintings often overstep their media definition and cross over into a wider field of media, as parts of assemblages, installations, objects or ambients. The written part of this doctoral work has a concept of a theoretical and poetical explication of the doctoral artistic project. The first three chapters give an overview of important theoretical settings that influenced the procedures for the creation of the artistic doctoral project and also represent a suggested frame for its understanding, interpretation and analysis. The fourth chapter is dedicated to a detailed explication of the exhibition and the analysis of individual works.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p>	<p>Thesis Committee President: Assistant Professor Jelena Sredanović, DA, Graphics, September 8, 2016, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Member: Full Professor Branko Raković, DA, Painting, October 7, 2015, The Faculty of Fine Arts, Belgrade.</p> <p>Member: Full Professor Vlado Rančić, MA, Painting, July 16, 2007, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Member: Associate Professor Goran Despotovski, DA, Painting, November 9, 2014, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Thesis Mentor: Full Professor Lidija Srebotnjak Prišić, MA, New Media Art, November 20, 2003, The Academy of Arts, Novi Sad.</p>



## Sadržaj:

<b>Rezime:</b> .....	<b>11</b>
<b>Abstract:</b> .....	<b>12</b>
<b>Uvod</b> .....	<b>13</b>
<b>Pojmovna određenja i konceptualni okviri doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“</b> .....	<b>16</b>
<b>1. Slikarstvo i jezik</b> .....	<b>17</b>
1.1. Slikarstvo između jezika i diskursa .....	17
1.2. Analogno pismo i digitalni kod .....	19
1.3. Semiološke analogije.....	21
1.4. <i>Picture vs. painting</i> .....	23
1.5. Strukturalistička čitanja: od metafore do metonimije .....	25
1.6. Reprerentacija i njeni konteksti .....	30
1.7. Simulakrumi, dematerijalizacija umetnosti i povratak narativa.....	32
<b>2. Novi mediji i slikarstvo</b> .....	<b>35</b>
2.1. Slikarstvo u krizi.....	35
2.2. Benjamin „ovde i sad“ .....	38
2.3. Semiologija novih medija .....	41
2.4. Šta činiti sa slikom i njenim kodovima? .....	46
2.5. Remedijacija i odnos starih i novih medija.....	49
2.6. Ima li hardver dušu? .....	51
<b>3. Procedure stvaralačkog čina</b> .....	<b>54</b>
3.1. Određivanje pojma <i>procedure</i> u kontekstu umetničke prakse .....	54
3.2. Manuelne procedure i optičke slike .....	56
<b>4. Praktični rad</b> .....	<b>59</b>
4.a. Procedure umetničkog čina kao metodološki okvir doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“ .....	59
4.b. Postavka izložbe doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“ .....	62
4.1. Kako popraviti sliku? („Healing“) .....	65
4.2. Kako se pravi dobra slika? („Icons“, „Or about Transparency“, „Or about Bad Painting“).....	68
4.3. Kako se postaje slikar? („Traitor“) .....	74
4.4. Kako prepoznati umetničko delo? („Ne daj mi nikada da odem“ – a).....	77
4.5. Kako kopirati sliku? („Ne daj mi nikada da odem“ – b).....	80
4.6. Kako postaviti pitanje? („Or is there another possibility?“) .....	84
4.7. Kako uramiti sliku? („Parergon/Žuti tapet“).....	87
4.8. Kako prodati sliku? („Pošiljke“).....	95

<b>Zaključak .....</b>	<b>102</b>
<b>Prilozi .....</b>	<b>105</b>
<b>Literatura.....</b>	<b>108</b>
<b>Spisak reprodukcija.....</b>	<b>112</b>
<b>Spisak priloga .....</b>	<b>114</b>
<b>Biografija .....</b>	<b>115</b>

## ANALOGNI PROCESI: SLIKARSTVO KAO PLURALNA UMETNIČKA PRAKSA

**Rezime:** Doktorski umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, bavi se istraživanjem *jezika, medija i procedura* slikarstva u savremenom kontekstu. Osnovna teza umetničkog istraživanja polazi od stava da je sa novim tehnološkim i informacijskim revolucijama, slikarstvo pokazalo dovoljno fleksibilnosti da u sebe inkorporira nove materijale i tehnike, da se prilagodi novim vizuelnim izazovima, kao i da preispita i redefiniše određene konstante koje su se do skoro činile neupitnim.

Poseban fokus dokorskog umetničkog projekta usmeren je ka istraživanju promena tradicionalnog slikarskog jezika, medija i slikarskih metoda i procedura pod uticajem savremenih tehnologija i novih medija. Takav pristup podrazumeva istraživanje koje uvažava kompleksna ukrštanja različitih iskustava moderne, postmoderne i savremene umetničke, ali i teorijske prakse. To znači da se istraživanje sprovedo kroz transdisciplinarni pristup, da realizacija radova uključuje intermedijalni dijalog i da radovi sadrže intertekstualne reference koje se odnose na jezik i procedure drugih umetničkih medija.

Praktična realizacija dokorskog umetničkog projekta predstavljena je na izložbi koja je obuhvatila osam konceptualnih celina. Da bi se akcentovale intertekstualne reference, slike su realizovane u nešto širem rasponu konvencionalnih slikarskih pravaca i poetika – od geometrijske apstrakcije do apstraktnog ekspresionizma, uključujući neretko i konkretne tekstualne inserte ili fraze, kao i aplikacije neslikarskih materijala, objekata i drugih medija u kontekstualni okvir pojedinačnih radova. Na taj način slikarski radovi često prekoračuju svoju medijsku definiciju i prelaze u prošireno medijsko polje kao sastavni delovi asamblaža, instalacije, objekta, ambijenta. Pisani deo dokorskog rada koncipiran je kao teorijska i poetička eksplikacija dokorskog umetničkog projekta. U prva dva poglavlja dat je pregled važnih teorijskih postavki koje su uticale na procedure stvaranja umetničkog dokorskog projekta i ujedno predstavljaju predloženi okvir za njegovo razumevanje, tumačenje i analizu. Treće poglavlje je posvećeno detaljnoj eksplikaciji izložbe i analizi pojedinačnih radova.

**Ključne reči:** slika, slikarstvo, analogno, digitalno, remedijacija, novi mediji, teorija, intermedijalnost, intertekstualnost, procedure

## ANALOGUE PROCESSES: PAINTING AS A PLURAL ARTISTIC PRACTICE

**Abstract:** The doctoral artistic project, "Analogue processes: painting as a plural artistic practice", deals with the research into the *language, media and procedures* of painting in a modern context. The basic thesis of the artistic research starts from the point that with new technological and informational revolutions, painting has shown enough flexibility to incorporate new materials and techniques, to adapt to new visual challenges, as well as to reexamine and redefine certain constants which have been deemed unquestionable until lately.

This doctoral artistic project has especially focused on the research of changes in the traditional language and media of painting, as well as the methods and procedures in painting under the influence of contemporary technologies and new media. Such an approach means a research that takes into account the complex cross of different experiences in modern, postmodern and contemporary artistic and theoretic practice. This means that the research was conducted through a transdisciplinary approach, that the realization of the works includes an intermedial dialogue and that the works contain intertextual references which refer to the language and the procedures of other artistic media.

The practical realization of the doctoral artistic project has been shown at an exhibit which included eight conceptual wholes. To highlight the intertextual references, the paintings have been realized in a somewhat wider range of conventional painting styles and poetics – from geometric abstraction to abstract expressionism, often including concrete textual inserts of phrases, as well as the application of non-painting materials, objects and other media into the contextual frame of individual works. This way the paintings often overstep their media definition and cross over into a wider field of media, as parts of assemblages, installations, objects or ambients. The written part of this doctoral work has a concept of a theoretical and poetical explication of the doctoral artistic project. The first two chapters give an overview of important theoretical settings that influenced the procedures for the creation of the artistic doctoral project and also represent a suggested frame for its understanding, interpretation and analysis. The third chapter is dedicated to a detailed explication of the exhibition and the analysis of individual works.

**Key words:** picture, painting, analogue, digital, remediation, new media, theory, interdependence, intertextuality, procedures

## Uvod

Doktorski umetnički projekat, pod nazivom „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, predstavlja umetničko istraživanje čiji je predmet slikarstvo kao umetnička disciplina u savremenom kontekstu. U konvencionalnim okvirima teorijske i umetničke prakse, slikarstvo se shvata kao poseban, definisan, tradicionalni likovni mediji. Sa druge strane, već su iskustva ranih avangardnih pokreta ukazala na to da umetničke prakse, koje se odvijaju unutar oštrih disciplinarnih granica i uske medijske specijalizacije, ne realizuju u punoj meri emancipatorske potencijale likovne umetnosti. Avangardni eksperimenti koji su propitivali jezik, funkciju, status, reprezentacijske okvire i granice, kao i druge aspekte umetničkog dela, otvarali su mogućnost za pojavu novih umetničkih rodova, tako da se i sam koncept „likovnih umetnosti“ postepeno proširuje adekvatnijim terminom – „vizuelne umetnosti“. Intermedijalne, multimedijalne ili postmedijalne umetnosti danas postaju dominantni vidovi savremene umetničke prakse, pa se tako i tradicionalne umetničke discipline i mediji u institucionalnim kontekstima sve ređe pojavljuju i funkcionišu samostalno i razdvojeno. Savremena umetnička praksa u velikoj je meri određena svojim medijskim karakterom i to dokazuju upravo primeri permanentne remedijalizacije koji destabilizuju diskurzivne konvencije na kojima počivaju „stari mediji“.

Osnovna teza umetničkog istraživanja polazi od stava da je slikarstvo kao umetnički medij i danas dinamička i vitalna umetnička kategorija i to bez obzira na problemski okvir koji se kroz umetničku praksu akcentuje. Sa novim tehnološkim i informacijskim revolucijama, slikarstvo je pokazalo dovoljno fleksibilnosti da u sebe inkorporira nove materijale i tehnike, da se prilagodi novim vizuelnim izazovima, ali i da, sa druge strane, preispita i redefiniše određene konstante koje su se činile neupitnim do pre samo nekoliko decenija. U tom smislu, danas slikarstvo može da predstavlja otvorenu i pluralnu umetničku platformu koja se u svakom pogledu menja, te zato i dalje ostaje aktuelna.

Umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, bavi se istraživanjem *jezika, medija i procedura* slikarstva u savremenom kontekstu. To znači da je umetničko istraživanje izvedeno iz metapozicije koja omogućava da se iz same slikarske prakse pokažu/prikažu, analiziraju i problematizuju ova tri temeljna aspekta slikarske discipline. Poseban fokus doktorskog umetničkog projekta usmeren je ka istraživanju promena tradicionalnog slikarskog jezika, medija i procedura pod uticajem savremenih tehnologija i novih, digitalnih

medija. Takav pristup podrazumeva istraživanje koje uvažava kompleksna ukrštanja različitih iskustava moderne, postmoderne i savremene umetničke, ali i teorijske prakse. Takođe, to znači da se istraživanje sprovedo kroz transdisciplinarni pristup, da realizacija radova uključuje intermedijalni dijalog i da radovi sadrže intertekstualne reference koje se odnose na jezik i procedure drugih umetničkih medija.

Doktorski umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa”, obuhvata seriju slikarskih radova na platnu, srednjih dimenzija, koji su primarno izvedeni u tehnici akrila na platnu, a na osnovu ranije digitalno generisanih predložaka. To znači da se preko procesa remedijalizacije, koja deluje i povratno na stare medije i predstavlja na taj način njihovo proširenje i redefiniciju, simultano, pored slikarskog medija, istražuju i *jezik* i *procedure* slikarstva. Na primer, važan fokus umetničkog istraživanja usmeren je ka bitnim promenama konvencionalnih slikarskih procedura koje se dešavaju kroz apropijaciju, prilagođavanje i upotrebu taktika i konkretnih zahvata koji su proistekli iz grafičkih softvera, kao što su nove vrste fontova, multiplikacije, stensil efekti i slično. Sa druge strane, semiologija slikarstva ne prepoznaje utvrđeni, kodifikovani, tehnički metajezik slikarstva, te se i sama najčešće određuje kao intertekstualna teorijska praksa koja uspostavlja veze između slike i kulture. U tom smislu, umetnički projekat ne teži redukcionističkim načelima unutar slike, već nastoji da sprovede intermedijalni dijalog slikarstva sa drugim medijima, kao što su, na primer: kratki video radovi, fotografije, digitalni printovi i audio snimci. Drugim rečima, projekat „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” teži afirmaciji otvorenog koncepta istraživanja i kada je u pitanju slikarstvo kao umetnički izraz, odnosno medij, sa namerom da se akcentuju složene intertekstualne reference koje, zapravo, na ključan način određuju jezik savremenog slikarstva. Same slike su zato realizovane u nešto širem rasponu konvencionalnih slikarskih pravaca i poetika – od geometrijske apstrakcije do apstraktnog ekspresionizma, uključujući neretko i konkretne tekstualne inserte ili fraze, kao i aplikacije neslikarskih materijala, objekata i drugih medija u kontekstualni okvir pojedinačnih radova. Na taj način slikarski radovi često prekoračuju svoju medijsku definiciju i prelaze u prošireno medijsko polje kao sastavni delovi asamblaža, instalacije, objekta, ambijenta.

Praktična realizacija dokorskog umetničkog projekta predstavljena je na izložbi u Ostavinskoj galeriji u Beogradu. Uređenje, prostorni i tehnički kapaciteti galerije omogućili su

adekvatnu prezentaciju radova. Izložba je obuhvatila osam konceptualnih celina koje, između ostalog, u tehničkom ili eksplicitnom smislu čini preko 50 slika na platnu.

Pisani deo doktorskog rada koncipiran je kao teorijska i poetička eksplikacija doktorskog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa”. Rad je podeljen na tri tematska poglavlja. U prva dva poglavlja dat je pregled važnih teorijskih pravaca i postavki koji se tiču odnosa slikarstva i jezika, kao i odnosa starih i novih medija. Ove teorije su uticale na procedure stvaranja umetničkog doktorskog projekta i ujedno predstavljaju predloženi okvir za njegovo razumevanje, tumačenje i analizu. Treće poglavlje je posvećeno određivanju pojma i pristupu umetničkoj *proceduri*, a zatim i detaljnoj eksplikaciji izložbe i pojedinačnih radova. Rad nastoji da kroz analitički pristup pri opisu, eksplikaciji i interpretaciji *jezika, medija i procedura*, kao predmeta umetničkog istraživanja doktorskog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa”, akcentuje tezu o promeni određenih paradigmi u savremenom okruženju, a koje se tiču veze tradicionalnih i novih medija. Ove promene u velikoj meri utiču na savremenu egzistenciju, menjaju njenu percepciju, pa samim tim prouzrokuju promene unutar umetničkih artikulacija.



Slika 1: „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalji postavke

## **Pojmovna određenja i konceptualni okviri doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“**

Naslov teme doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“ uvodi pojmove koji precizno označavaju one koncepte i kontekste koji na ključan način određuju osnovne tokove i problemske akcente umetničkog istraživanja. Naime, kroz formulaciju naslova teme, u prvom redu, akcentuje se polisemičnost značenja sintagme *analogni procesi*. Pojam *analogno* označava sličnost, pripadnost određenom obrascu ili pravilu, ali i odnos između sličnosti i podudarnosti ili relaciju koja, na primer, određuje važna svojstva mimetičkih umetnosti, reprezentacijske okvire i granice koje je teško sa pouzdanošću odrediti. Sličnost između slike i prikazanog predmeta može biti problematizovana i kao odnos originala i kopije ili, u semiološkom ključu, kao veza označitelja i označenog. Međutim, s obzirom na to da se odnos sličnosti ili podudarnosti (nekih) svojstava uvek utvrđuje između dva različita sistema, predmeta ili pojave, analogije se uspostavljaju posredno, na osnovu određenih vizuelnih, tehničkih ili konceptualnih srodnosti. Opseg takvih srodnosti je arbitran, promenljiv i ne može se kvantifikovati. Drugim rečima, svaka slika slikarstva je sličnija bilo kojoj drugoj slici slikarstva, nego modelu ili čak predložku po kojem je naslikana. Sintagma *analogni procesi* tako referiše na promenu vrednosti „koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja“<sup>1</sup>, i koja, stoga, kao naličje sličnosti i podudarnosti, uvodi važno pitanje razlike i razlikovanja.

Sa druge strane, u terminološkim određenjima koja potiču iz oblasti informatičkih tehnologija, analogni procesi su suprotstavljeni digitalnim jer omogućuju postavljanje beskonačnog broja međuvrednosti koje ne mogu biti apsolutno i precizno definisane. Ove promene su kontinuirane za razliku od digitalnih koje su jasno stepenovane, jer je svaka digitalna vrednost, odnosno podatak, zapravo zaokruženi i fiksni binarni kod. Analogni procesi se mogu interpretirati i teoretizovati u odnosu na digitalizaciju, kao što se i slike slikarstva mogu proizvoditi u odnosu na logiku digitalne slike.

U tom smislu, savremeno slikarstvo označava pluralnu umetničku praksu, koja može da uključi različite vrednosti, da prisvoji jezik i procedure drugih medija, kao i da reflektuje i vizualizuje „sive zone“ kontinuiranih promena.

---

<sup>1</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 591.



Pojam umetničke prakse na ovom mestu se direktno određuje sledećom definicijom: „Umetnička praksa je povezanost stvaralačke delatnosti, svesti, teorije, uverenja i oblika ponašanja u umetnosti i kulturi. [...] Pojam umetničke prakse nastaje autorefleksijom umetnika o procesu stvaranja, izrade ili proizvodnje umetničkog dela i ugrađivanjem saznanja o prirodi delatnosti u značenjske potencijale dela“.<sup>2</sup> To znači da je doktorski umetnički projekat „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“ izveden sa konceptualnom namerom da prikaže hibridnost, otvorenost i pluralizam slikarske prakse koja je u mogućnosti da preispituje, kritikuje i dekonstruiše sopstvene medijske, proceduralne i jezičke kanone.



Slika 2: Razlika između analognog, kontinuiranog signala i digitalnog, stepenovanog signala.

## 1. Slikarstvo i jezik<sup>3</sup>

### 1.1. Slikarstvo između jezika i diskursa

„Ako je vizuelno (i pikturalno) prikazivanje barem u nekim aspektima analogno jezičkom (lingvističkom) prikazivanju, tada se vizuelnim (pikturalnim) strukturama može prikazati izgled drugog umetničkog dela, odnosno, njegov koncept konstituisanja, pojavljivanja i funkcionisanja kao predstave, izraza ili konstrukcije.“<sup>4</sup>

Uzrok složenosti svake teorijske ili naučne rasprave koja za predmet ima jezik slikarstva, jeste nedostatak utvrđenog, tehničkog metajezika slikarstva. U tom pogledu, slikarstvo se razlikuje od poezije, muzike ili arhitekture, ali i od onih umetničkih disciplina i rodova koje su najuže povezani sa nekim vidom tehničke reproduktivnosti, istina, u manjoj meri. Naime, slikarstvo

<sup>2</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., str. 582.

<sup>3</sup> Delovi ovog poglavlja prethodno su objavljeni u nešto izmenjenom vidu u: Marinkov Pavlović, Lidija, „Strukturalistička čitanja – Painting vs. Picture“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 4, Novi Sad, 2016, str. 66-75.

<sup>4</sup> Šuvaković, Miško, „Asimetrija jezika i pogleda: uvod u filozofiju slikarstva“, u: *Zbornik*, Muzej primenjene umetnosti, 1/2005, Beograd, 2005, str. 71.

nema jedinstven i kodifikovan sistem izražavanja, zapisivanja, niti opšteprihvaćene elemente koji bi bili bliski minimalnim lingvističkim jedinicama, a koje tvore složene i po pravilu zatvorene sisteme. Osnovni likovni elementi, koji su prisutni u svim likovnim umetnostima, nemaju utvrđeni i univerzalni karakter i funkciju kakvu, na primer, ima notni sistem u muzici. Ova ambivalentnost već dugi niz godina, a svakako od pojave istorijskih avangardi, rezultira različitim, neretko divergentnim teorijskim pokušajima da razreši pitanje jezika slikarstva, ili u širem smislu, prirode odnosa koji se uspostavlja između slike, sa jedne strane, i jezika, pisma, teksta, diskursa ili narativa sa druge strane. Danas se pokazuje da su, kako umetnička, tako i teorijska istraživanja, koja su analitičkim metodama nastojala da izdvoje „čist“ jezik slikarstva, istovremeno otvarala čitav korpus pitanja koja se tiču reprezentacije, medija i konačno umetničkih procedura iz kojih se sama umetnost izvodi kao materijalna označiteljska praksa.

U hermeneutičkim ili fenomenološkim istraživanjima pitanje jezika slikarstva nije primarno, već je „temelj vidljive činjenice slike“, uslov za saznanje umetničkog dela uopšte<sup>5</sup>, odnosno njegovog ontološkog statusa koji se posredno izvodi iz istorijske transformacije slikarstva: od slike kao odslika, mimezisa, pa sve do vizuelne arbitrarnosti koja se shvata kao interpretacija sveta i njegovog odslika pikturalnim sredstvima. Jezik je ovde lingvistička kategorija, spoljašnji ili konvergentan medij koji je neophodan slikovnom iskustvu oka kako bi interpretacija i komunikacija likovnih simbola bila realizovana kroz jezik i njegove metafore.<sup>6</sup>

Nasuprot ovim esencijalističkim pristupima, razvoj strukturalizma kao izuzetno uticajnog interdisciplinarnog pokreta u teoriji, uneo je važne promene u konceptualizaciji jezika slikarstva. Strukturalizam je u tumačenje i čitanje slike uveo pojam „znaka“, ali je razvijao metode koje nisu usmerene ka obradi umetničkog dela kao sredstva saznanja.<sup>7</sup> Iako je predmet strukturalizma sinhroni, aistorijski poredak i njegove binarne opozicije kao najjednostavniji modeli (na primer označitelj i označeno)<sup>8</sup>, strukturalne analize u području semiologije i semiotike slikarstva deluju u okvirima interpretacije pojedinačnog dela u kome se istražuje odnos sadržaja, forme i značenja, odnosno smisla. Miško Šuvaković naglašava da „prvo pitanje“ semiologije slikarstva glasi: „Da li

---

<sup>5</sup> Videti: Boehm, Gottfried, „O jednoj hermeneutici slike“, u: *Gradac* 35-36, Čačak, 1980, str. 65-75.

<sup>6</sup> Videti: Boehm, Gottfried, „Što znači: interpretacija“, u: *Slika i riječ. Uvod u povjesnoumjetničku hermeneutiku*, Briski-Uzelac Sonja (prir.), Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 1997, str. 99-120.

<sup>7</sup> Opširnije o ovoj temi videti u: Lützer, Heinridh, „O položaju nauke u umetnosti, Lorens Ditman: stil/simbol/struktura“, u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 1988, str. 8-38.

<sup>8</sup> Prema Sosiru znak ima dualnu strukturu koju čine označitelj i označeno. Označitelj je materijalni deo znaka koji zastupa pojam, odnosno ono što je označeno.

je slikarstvo jezik?“. Ukoliko je odgovor potvrđan, onda se istraživanje orijentiše na posebne jezičke zakonitosti slikarstva koje lingvističke jezičke sisteme samo odslikavaju i redukuju na aktivnost čula vida (*carstvo znakova*). Ukoliko slikarstvo nema svoj osobeni jezik, onda se semiologija bavi utvrđivanjem analogija i odnosa sa lingvističkim modelima jezika. Pored toga, mogući odgovori idu u pravcu razlikovanja jezika (*langue*), govora (*parole*) i diskursa.<sup>9</sup> Prema Šuvakoviću, slika ne može biti govor zbog prirode pikturalnog sistema koji ne izriče priču, već samo jednu sekvencu pripovednog događaja. Slika jeste diskurs koji se shvata kao „tekstualno uspostavljanje značenja nepovezano sa rečima“<sup>10</sup>. Mišel Fuko (Michel Foucault) u čuvenom eseju posvećenom Velaskezovoj slici „Pratilje“ u knjizi „Reči i stvari“ (1966), pokazuje da su jezik i slika nesvodivi jedno na drugo: „[...] uzalud je ponavljati šta se vidi, jer ono što se vidi ne prebiva nikad u onome što se kaže i uzalud je pokušavati na slikama prikazati metafore i poređenja koje upravo izgovaramo, jer mjesto na kome one blistaju ne otkrivaju oči nego ga definišu sintaktičke sukcesije“<sup>11</sup>. S obzirom na to da je međusobni odnos slike i reči beskrajn, značenja ne bi trebalo fiksirati imenovanjima, niti na druge načine redukovati dvosmislenost označavanja. Na toj složenosti Fuko će ubrzo izložiti svoj poredak diskursa kao složeni govor konteksta, odnosno poretka onih pozicija moći iz kojih se govori, piše ili komunicira.

## 1.2. Analogno pismo i digitalni kod

U istorijskom smislu, razvoj strukturalizma, čiji se nastanak vezuje za savremenu lingvistiku izvedenu iz lingvističke teorije Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) i strukturalnu antropologiju Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss), koincidirao je sa umetničkim praksama koje su jezik slikarstva stavile u fokus istraživanja. Još važnije je ukazati da je sa prelaskom na poststrukturalizam, kada je destabilizovana binarna matrica sosirovskih lingvističkih opozicija, otvorena mogućnost za teoretizaciju i kritičku analizu onih umetničkih pokreta koji su afirmisali intertekstualne i kontekstualne umetničke prakse (postavangarda, postminimalizam,

---

<sup>9</sup> *Langue* i *parole* su termini koje je uveo Sosir kako bi naznačio razliku unutar jezika (*language*). *Langue* je apstraktan sistem pravila, dok je *parole* govor, konkretna primena jezika.

<sup>10</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., str. 635.

<sup>11</sup> Fuko, Mišel, *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971, str. 77.

konceptualna umetnost). To je trenutak kada uporedo sa teorijom, koja u nekoliko pravaca dekonstruiše dugu tradiciju zapadne metafizike, umetnost postaje specifična tekstualna praksa koja je, shvaćena kao sistem znakova (trag, indeks, kod), analogna pismu, rukopisu (*écriture*) i stoga otvorena za suočavanje i povezivanje sa različitim značenjskim registrima unutar širokog polja kulture, politike, ekonomije. Na taj način se suspenduju koncepti koje je zastupao visoki modernizam, a to je ideja autonomne, bezinteresne umetnosti, kao i mogućnost autoreferencijalnog umetničkog dela.

Danas kada se u pitanje dovode, ne samo dihotomni obrasci mišljenja, već se ukazuje na kontingentnost svakog (pa i jezičkog) utemeljenja umetnosti, različiti teorijski pravci akcentuju pluralitet i složenost dispozitiva umetničke prakse čiji se jezik uspostavlja, ne više kao ikonički, već kao informatički kod unutar digitalne mreže. Međutim, formalni, digitalni jezik, njegovi binarni kodovi, programski zapisi i algoritmi, nikad ne izlažu transparentno svoju strukturu. Oni su uvek-već prevedeni, transformisani i kroz interfejs, odnosno digitalne platforme, distribuirani kao čulno predstavljene slike, zvuci, tekstovi. U fokus pažnje tako dospeva složeno pitanje komunikacije i medija. U tom smislu može se ukazati na paradoks: dok digitalna slika preuzima i prevodi stara značenja, tekstove i metafore koje su proizveli analogni mediji, slikarstvo može da preuzme i transparentno predstavi ono što nije vidljivo, a to su nove procedure, strategije i taktike, koje logika (ili gramatika) jezika novih medija i dalje skriva. Slikarstvo to može da predstavi upravo zahvaljujući otvorenosti i nestabilnosti analognih procesa, kao što jedino analogna slika može da prikaže i greške (*glitch, bug*) u „ispisivanju slike“ ili u digitalnom procesu.<sup>12</sup> Na taj način, slikarstvo se u odnosu na digitalnu sliku pojavljuje kao transgresivna umetnička praksa koja može da izloži ili predstavi logiku digitalnog zapisa ili binarnog koda. Ova funkcija je važna, jer uprkos pluralnosti povezivanja unutar mreže, efekti uspostavljanja netransparentnih pozicija moći i permanentne kontrole postaju sve uočljiviji.

---

<sup>12</sup> Videti: Grojs, Boris, „Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad“, u: *Slike/Singularno/Globalno*, priredio: Čekić, Jovan, Stanković, Maja, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. 57.

### 1.3. Semiološke analogije

Danski lingvista Luj Hjemslev (Louis Hjelmslev) je 1944. godine oblast strukturalne lingvistike definisao kao „skup istraživanja zasnovanih na hipotezi da je naučno opravdano opisati jezik kao nešto što prevashodno predstavlja autonomni entitet unutrašnjih zavisnosti, ili jednom rečju, strukturu“<sup>13</sup>. Hjemslev dalje naglašava da se kroz analizu jezika, kao tako shvaćenog entiteta, stalno izdvajaju delovi koji se recipročno uslovljavaju i koji se mogu definisati samo preko odnosa sa drugim delovima. Ovakva definicija jezika, koja je ujedno bila reakcija na isključivo istorijske interpretacije, omogućila je da se strukturalne metode, po ugledu na formalnu strogost semiotike, vrlo brzo počnu primenjivati na druge discipline kao što su antropologija, psihoanaliza i teorija književnosti. Međutim, francuski istoričar umetnosti, Marselin Plejne (Marcelin Pleynet), skreće pažnju na to da stalna lingvistička referenca, koja se provlači kroz svaki teorijski strukturalizam u humanističkim naukama, unosi promene, ne samo u okviru naučne discipline, već i u sam referencijalni pojam, ali, čini se, i u sam objekt proučavanja. Drugim rečima, kada se lingvističke metode prenesu u teoriju i kritiku umetnosti, onda se umetničke paradigme i njihovi izrazi sagledavaju kao sistemi kompleksnih odnosa strukturalnih elemenata, koji se dalje mogu raščlanjivati u podsisteme. Paradigmatični primeri ovih raščlanjivanja izvedeni su u konceptualnoj umetnosti. Čuveni rad Jozefa Košuta (Joseph Kosut) iz 1965. godine „Jedna i tri stolice“ jeste primer meta prikazivanja ovih podsistema. Istovremeno ovaj rad prikazuje različite mogućnosti umetničke reprezentacije unutar institucionalnog konteksta. Radovi Jozefa Košuta, zasnovani na analitičkoj filozofiji, danas postavljaju aktuelno i važno pitanje teksta koji postaje slika.

U novijim teorijskim razmatranjima semiotika se određuje kao nauka o znacima i značenju, koja može biti i lingvističkog i vanlingvističkog porekla. Semiologija se definiše kao nauka o nastajanju, prenošenju, funkcionisanju i transformisanju znakova i značenja u društvenom životu. U tom smislu, semiologija se može odrediti i kao semiotika kulture.<sup>14</sup> Sa druge strane, zbog nedostatka tehničkog metajezika slikarstva, pikturalni objekt može postati predmet semiološke analize samo u okviru nekog sistema, odnosno problemskog okvira u kome bi se istraživao. Tako, na primer, semiologija slikarstva, koju su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina XX veka razvijali švajcarski semiolog Luj Maren (Louis Marin), francuski

---

<sup>13</sup> Pleynet, Marcelin, *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985, str. 19.

<sup>14</sup> ibid.

teoretičar Žan-Luj Šefer (Jean-Louis Schefer) i francuski istoričar umetnosti Marselin Plejne, predstavlja složeni sistem koji uključuje konceptualizacije proistekle iz istorije umetnosti, ikonoloških studija, lingvistike, semiotike, strukturalističke i psihoanalitičke metode analize.



Slika 3: Joseph Kosut, „One and Three Chairs”, 1965.

Važno je napomenuti da i ovakvi, interdisciplinarni pristupi semiologiji slikarstva moraju ostati otvoreni i fleksibilni s obzirom na to da se već i sama zamisao znaka razlikuje u zavisnosti od toga da li je reč o modernističkom slikarstvu, avangardnim istraživanjima u likovnoj umetnosti ili konceptualnoj umetnosti koja takođe može da uključuje i slikarske prakse. Za takozvanu semiotičku umetnost, na primer, koja se razvija ranih sedamdesetih godina XX veka, karakterističan je stav da umetnička dela nastaju „iz otkrivanja, saznavanja, kritike, narušavanja i ponovnog stvaranja kulturalnih i umetničkih kodova“, kao i da „prirodu umetnosti treba teorijski objasniti kontekstom umetnosti semiotičkim modelima i semiološkim deskripcijama“<sup>15</sup>. U tom ključu treba razumeti i kada Julija Kristeva (Юлия Кръстева) u svom eseju „Ekspanzija semiotike“ (1967) ukazuje na potrebu da semiotika svoje polje delovanja proširi i na sekundarne uobličavajuće sisteme. Ti sistemi su shvaćeni, pre svega, kao semiotičke prakse označavanja organizovane na jezičkim osnovama, ali unutar komplementarne, specifične strukture koje do sada nisu bile predmet istraživanja. Osim toga, Kristeva problematizuje pojam znaka i zapaža da označavajuće prakse teško mogu da izbegnu simbolizam, te da u krajnjem ishodu dolazi do

---

<sup>15</sup> op.cit., str. 640.

izjednačavanja simbola i prakse. Tradicionalna evropska književnost još od vremena renesanse predstavlja primer ambivalentnosti takvog procesa. Po Kristevoj, do ukidanja osnovnog postulata S=P može doći jedino kada se označavajuće prakse koje nisu normativne, odnosno simboličke, svesno počnu obavljati kao takve. U tom smislu, pasivni, marginalni govori, koji su do sada predstavljali izraz ili odraz (kao na primer mimetičko ili uopšte figuracijsko slikarstvo), u modernizmu počinju da izlažu svoju strukturu, intencionalno gradeći jednu novu semantiku, koja onda, povratno, semiotici kao eksplikativnom sistemu, pruža mogućnost za drugačija „rašćlanjivanja“<sup>16</sup>.

#### 1.4. *Picture vs. painting*

Ova rekonceptualizacija semiotičkih kompleksa može se jasno sagledati i iz ugla slikarske prakse kroz uvođenje dva podsistema – *picture* (umetnička slika, fotografija) i *painting* (slika slikarske prakse).<sup>17</sup> *Painting* se u tom smislu pojavljuje kao praksa označavanja, koja kroz utvrđenu proceduru jasno izvodi i prikazuje svoju specifičnu jezičku strukturu. S druge strane, ako se struktura jezika posmatra kao potencijalna beskonačnost<sup>18</sup>, *picture* može postati objekt semiotičke analize. Osnovna konsekvencija ovakve strukturalističke binarne podele jeste razdvajanje reprezentacije i prezentacije.

Opozicija između *picture* – *painting*, shvaćena kroz razliku semiotičkih i semioloških elementa u sistemu slikarstva kao umetničke discipline, aktuelizovala se još u četrdesetim godinama 20. veka, u spisima Barneta Njumana (Barnett Newman), a kasnije je bila podupirana

---

<sup>16</sup> Julija Kristeva naglašava da se pojam znaka ne može primenjivati na sve prakse označavanja. Posledica takve nekritičke primene je, sa jedne strane, eliminisanje onih dimenzija praksi koje nisu simboličke, u vidu dijade znak ≠ praksa, i, sa druge strane, modifikovanje označavajućih praksi koje nisu normativne u normativni, simbolički okvir. Opširnije o ovoj temi videti u: Hristeva, Julija, „Ekspanzija semiotike“, u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974, str. 329-345.

<sup>17</sup> U engleskom jeziku glagol je primaran u odnosu na imenicu i to, kako etimološki, tako i semantički. Imenica je nastala od glagola, tj. glagol je istorijski stariji. Semantički gledano, imenica je pojmovno zavisna o glagolu, tj. da bi se definisao pojam *slika*, potreban je pojam *slikati*, ali ne i obrnuto. U slučaju reči *painting*, samo kontekst rečenice definiše njenu gramatičku, odnosno glagolsku ili imeničku funkciju i precizira joj značenje. Engleski jezik razlikuje više imenica (*icon, image, picture, painting*) koje se u srpskom prevode rečju *slika*.

<sup>18</sup> Kristeva ovu strukturu jezika otkriva u pesništvu i marginalnim označavajućim praksama. Hristeva, Julija, op.cit., str. 331.

kroz visoki modernizam grinbergovskog tipa s ambicijom da se ojača pozicija autonomnog umetničkog dela. U Njumanovom slučaju ta razlika treba da se razume kao razlika između reprezentacije i prezentacije. Po rečima Artura Dantoa (Arthur Coleman Danto), *picture* stvara iluzivni prostor u kome su reprezentovani različiti objekti. *Picture* se gleda kroz transparentnu površinu koja je nalik prozoru; posmatra se virtuelni prostor u kome su raspoređeni i komponovani razni objekti.<sup>19</sup> Takav koncept potiče iz renesanse, iz doba nastanka štafelajnog slikarstva, kada se *picture* može shvatiti kao pozorišna scena u kojoj vidimo predmete i ljude uhvaćene u akcijama za koje znamo da se ne događaju u prostoru u kome se sami nalazimo. *Picture*, u tom smislu, posreduje između gledaoca i objekta u slikovnom prostoru. S druge strane, *painting* ima neprozirnu površinu poput zida, s kojom se uspostavlja direktan, neposredan odnos. Dok *picture* reprezentuje uvek nešto drugo, *painting* predstavlja sebe. Ukidanjem iluzivnog prostora i odnosa na reprezentacionom nivou, *painting* se prezentuje u istom prostoru u kome se nalazi i posmatrač. Tako, na primer, Barnett Njuman zahteva gledanje svojih dela iz neposredne blizine, bez distance, dok se Ed Rajnhard (Ad Reinhardt), dosledno svom radikalnom redukcionizmu, zalaže za izolaciju svojih radova od okruženja. Otuda je razumljivo što Rajnhard nije želeo da napravi prelaz od slikarske prakse do konceptualnih jezičkih istraživanja, mada je svoja načela najčešće temeljio na principu isključivanja: „Jedini način da se kaže šta apstraktna umetnost ili *art-as-art* jeste, je da se kaže šta ona nije“<sup>20</sup>. Iako će teorija i kritika ubrzo pokazati drugačije viđenje stvari, pozni radovi Njumana i, naročito Rajnharda, u tom trenutku su viđeni kao jedinstveni, autoreferencijalni, često strukturalno nedeljivi objekti bliski minimalnim lingvističkim jedinicama.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Danto, Arthur C., „Barnett Newman and the Heroic Sublime“, <http://www.thenation.com/article/barnett-newman-and-heroic-sublime>, pristupljeno 10.12.2017.

<sup>20</sup> Reinhardt, Ad, „Art-as-art“, in: Johnson H, Ellen (ed.), *American Artist on Art from 1940-1980*, Westview Press, Boulder, 1982, str. 31.

<sup>21</sup> Grupa Art & Language, na primer, smatra da ovakva vrsta slikarstva ne može da isključi mogućnost različitih asocijacija, pa čak ni figuraciju. Ono jedino može da se odupire pokušajima da bude navođeno u prilog neke pretpostavljene specifične identifikacije. Videti: Harrison, Charles, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, 2001, str. 143-144.





Slika 4: Ad Reinhardt, retrospektivna izložba, MoMA, Njujork, 1991.

### 1.5. Strukturalistička čitanja: od metafore do metonimije

Sa učvršćivanjem strukturalizma kao dominantnog interdisciplinarnog teorijskog pravca do početka sedamdesetih godina XX veka, strukturalnom analizom likovnih umetnosti i, uže, slikarstva, bavili su se i Žan-Luj Šefer i Marselin Plejne u Francuskoj, Braco Rotar u Sloveniji, ali i drugi teoretičari koji su povremeno preuzimali strukturalističke metode, kao na primer, Filiberto Mena (Filiberto Menna) u Italiji.

Marselin Plejne će se u eseju „Slikarstvo i 'strukturalizam'“ (1968) najpre kritički postaviti prema neadekvatnim terminološkim analogijama koje su preuzimane iz lingvističkog strukturalizma i primenjivane u istoriji i kritici umetnosti, a zatim će, po uzoru na koncepte teksta i intertekstualnosti Julije Kristeve, načiniti distinkciju između sistema slike i sistema slikarstva. Pri tome, Plejne sistem shvata kao složeni semiološki odnos strukturalnih elemenata, a lingvističkoj redukciji suprotstavlja pojam *leksije* Žan-Luj Šefera kao „makroskopske jedinice čiji je cilj da determiniše sve referirane nivoe teksta“.<sup>22</sup> Naime, u pokušaju da precizno sprovede strukturalnu analizu slike i prevede je u lingvističke kodove, Šefer najpre uspostavlja složeni odnos

---

<sup>22</sup> Pleynet, Marcelin, op.cit., str. 22.

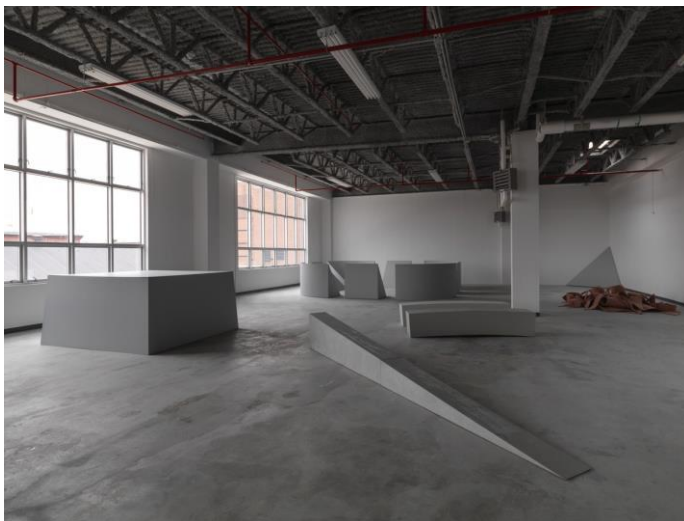
slika-čitanje-tekst u kome nije moguće izdvojiti ekvivalent maloj lingvističko-fonetskoj jedinici. Da bi uvažio svu kompleksnost unutrašnjih zavisnosti strukture slike, od mreže privida do mreže prikazivanja tog privida, Šefer kroz pojam *leksije* zapravo izlaže način na koji se jezik i njegova logika umnožavaju unedogled i to unutar čvrstog strukturalističkog okvira. S druge strane, pojam *leksije* takođe otvara mogućnost i za šire interpretacije.<sup>23</sup> Sistem slike, koji je prethodno izložio Šefer u ogledu „Čitanje i sistem slike“ (1967) i koji se pre svega odnosi na „klasičnu“ sliku, podrazumeva odslikavanje i umnožavanje sistema jezika, monokularnu redukciju znaka na nivo aktivnosti čula vida koja, po mišljenju Plejne, ukida svaku mogućnost transformacije. Slika se pokazuje kao reprezentacija sistema jezika, govora i njegovih metafizičkih pretpostavki i u tom smislu je suprotna svakoj produktivnoj praksi. Sistem slikarstva se odnosi na modernističke slikarske prakse i ništa ne reprezentuje, on je produkcija i transformacija. „Ako slika dejstvuje kroz predstavljачke i dodatne jedinice (objekt), slikarstvo dejstvuje putem umnožavajućeg odnosa, razlike, pulzije, brisanja (boje). Ako slika uspostavlja jedno simbolično apstraktno viđenje, slikarstvo ponovo uspostavlja višedimenzionalnu stvarnost aktivnosti označavajuće oblasti.“<sup>24</sup> Pod uticajem francuskog postrukturalizma, Marselin Plejne poziva na promišljanje produktivnih transformacija, odnosno transformatornih razlika u odnosu prema istoriji do kojih dolazi na ideološkoj, tekstualnoj i teorijskoj ravni u sistemu slikarstva pri prelasku iz monokularne perspektive na mnogostrukost decentriranog, rasredištenog viđenja. Dajući jedan od prvih prikaza radova američkih minimalističkih umetnika iz ugla evropske kritike, Plejne kritički primećuje nedoslednost u njihovim programskim načelima i staru ideološku uslovljenost njihovih radova, te u izvesnom smislu anticipira neke prakse postminimalizma. Povodom radova Roberta Morisa (Robert Morris), Plejne kaže: „Učiniti da forma ogledalne slike (metaforička reprodukcija figure) pređe u sliku 'stvarnosti', staviti formu u jednu sliku ili je staviti u prostoriju, to na kraju znači preći sa metafore na metonimiju – ostajemo u istoj retorici“.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> U tom smislu, pojam *leksije* se može uporediti sa Deridinim postrukturalističkim konceptom razluke (*différence*).

<sup>24</sup> Pleynet, Marcelin, op.cit., str. 25.

<sup>25</sup> ibid. str. 31.



Slika 5: Robert Morris, Guggenheim Museum's Panza Collection, 2012.

Na sličan način drugi semiolozi slikarstva, poput Umberta Eka (Umberto Eco) ili Braca Rotara, konceptualizuju *ikonički kod* kao sistem ikoničkih znakova. Ovi sistemi uračunavaju različite konvencije, odnosno ideološke nadgradnje, a do komunikacije dolazi kada se artikuliše empirijska ravan vizuelnog i ideološka naddeterminacija. Tada *ikonički kod* postaje tekst koji omogućuje razumevanje slike.<sup>26</sup> Iz toga sledi da, upravo zahvaljujući komunikacijskom nivou teksta, različiti ikonički kodovi mogu da uđu u proces jezičke transformacije i medijskog prevođenja.

Početkom sedamdesetih godina, pod već izmenjenim okolnostima kasnog modernizma, Filiberto Mena će, povodom pitanja odnosa lingvističkog strukturalizma i konceptualne umetnosti i analitičkog slikarstva, u svom tekstu za katalog izložbe „Razmišljanje o slikarstvu“ (1973), ukazati na zajedničku težnju definisanja komunikativnih sistema koji su izgrađeni na strogo uslovljenim relacijama između pojedinih elemenata tih sistema. U tom smislu, Mena će nešto kasnije istaći distinkciju između *picture* i *painting* i tvrditi, slično prethodnicima, da *picture* postoji pre svega na narativnom planu kao prikazivanje i kao emocionalni izraz. *Painting*, nasuprot tome, deluje na pretežno strukturalističkom nivou, odnosno prvenstveno kroz sistematsku analizu vlastitih sastavnih delova. Međutim, Mena dalje tvrdi: „Ako umjetničko djelo, ili točnije, umjetničku komunikaciju promatramo kao djelovanje dvojne polarnosti metafora-metonimija, možemo reći da prijelaz od ‘picture’ do ‘painting’ ukazuje na premještanje karaktera komunikacije

---

<sup>26</sup> Videti: Švaković, Miško, „Asimetrija jezika i pogleda: uvod u filozofiju slikarstva“, op.cit., str. 71.

na drugu od tih retoričkih figura“.<sup>27</sup> Kako ističe Ješa Denegri, gledalac je uključen u „postupak ispitivanja komunikacije“ srazmerno prenosu njegove pažnje, sa momenta uživanja u završnom efektu, na analiziranje procesa formiranja dela. Može se reći da sama procedura tog procesa ima metonimijski karakter, jer određene operacije refleksivnog karaktera poprimaju osobine novonastalog umetničkog dela, kao što je to evidentno u konceptualnoj umetnosti. Takođe, treba naglasiti da teorija komunikacije, u opštem smislu, upravo zavisi od usmeravanja pažnje istraživanja na područje označitelja.<sup>28</sup> Mena će ubrzo svoja gledišta izložiti u knjizi „Analitička linija moderne umetnosti“ (1975) u kojoj će se čvrsto založiti za strogu objektivizaciju umetničkog jezika i njegovih formalnih struktura koje se očitavaju kroz umetničku praksu. Povodom radova Roberta Rajmana (Robert Ryman), on eksplicitno kaže: „Reč je o svođenju na slikarstvo-slikarstvo, ili bolje reći na čin slikarstva vođen izrazito samorefleksivnom analitičkom pažnjom“.<sup>29</sup>



Slika 6: Robert Ryman, „Untitled“, 1961.

Filiberto Mena je u svom nastojanju da iskustva strukturalizma primeni u likovnoj teoriji i kritici ostao čvrsto vezan za umetničke prakse koje slede „analitičku liniju“ modernizma. Međutim, pluralitet umetničkih praksi i slikarstva kao posebnog, složenog podsistema, ukazivaće

---

<sup>27</sup> Denegri, Ješa, „Pred jednom novom pojavom: primarno slikarstvo“, u: *Život umjetnosti* (21), Zagreb, 1974, str. 58.

<sup>28</sup> Hristeva, Julija, op.cit., str. 332-333.

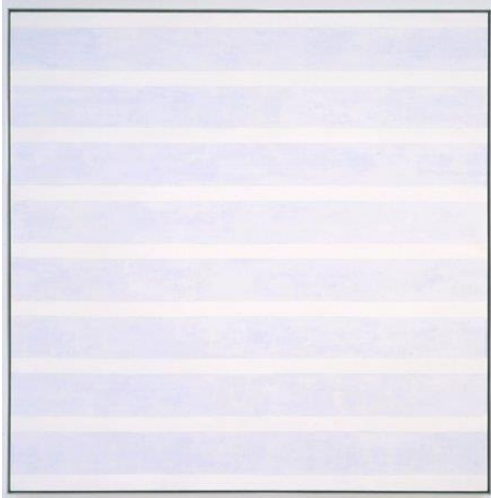
<sup>29</sup> Mena, Filiberto, *Analitička linija moderne umetnosti*, Clio, Beograd, 2001, str. 15.

na mnoge pukotine u pokušajima da se strukturalizam, a naročito lingvistički strukturalizam, nekritički primeni na proučavanje dela slikarstva.

Poststrukturalistička kritika će, zahvaljujući autorima, kao što je na primer Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), između ostalog, pokazati ideološku, odnosno diskurzivnu osnovu modernizma i izvesti „optičko nesvesno“ kao prodor fikcionalizacije i telesnog u vizuelno polje. Rozalind Kraus smatra da se dela slikarstva geometrijske apstrakcije, sistemskog i analitičkog slikarstva, od kojih su mnoga nastala upravo u duhu i vremenu dominacije strukturalističke teorije (od Eda Rajnharda do Agnes Martin), temelje na rasteru (grid) koji nema racionalnu strukturu. Različiti modeli strukturalne analize, čija sprovođenja podrazumevaju uvažavanje specifičnosti procedure i konteksta, svakako se do određene tačke mogu primeniti na pojedinačna dela slikarstva, unutar aistorijskog strukturalističkog poretka. Čini se, međutim, da čvrsta logika zatvorenih dijagrama ipak mora da računa na nestabilnost odnosa osnovnih elemenata u sistemu. U pokušaju da se različita strukturalistička čitanja prate u odnosu na konceptualnu opoziciju *painting* - *picture* (koja se istorijski može sagledati i uporedo s prelaskom strukturalizma u postrukturalizam<sup>30</sup>), uočava se stalno uspostavljanje vrednosne hijerarhije, isključivanje kroz razliku, intencionalnost, uticaj narativa, istoričnost i slično. *Painting*, u izvesnom smislu, počinje da se rasteže u odnosu na druge tekstove, a *picture* može da se raščlani, zahvaljujući interdisciplinarnoj aparaturi. Drugim rečima, pokazalo se da slikarstvo ne može da isključi polisemičnost označitelja pikturalnog ili ikonografskog znaka i upravo u tome leži vitalnost i otvorenost njegovog medija. Dihotomija *picture* - *painting* danas može, pak, da predstavlja izraz modelovanja spektra sa fluidnim granicama, unutar kojeg se izvode različita mapiranja i čitanja pojedinačnih praksi savremenog slikarstva.

---

<sup>30</sup> Tako, na primer, Dejvid Karijer (David Carrier) u kritici strukturalističkih radova Rozalind Kraus, između ostalog, tvrdi da istorijski proces može da se prikaže atemporalno, ali je taj način pogrešan ukoliko je cilj da se prikaže promena. Videti: Carrier, David, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism, From Formalism to Beyond Postmodernism*, Preager, Westport, 2002, str. 33-53.



Slika 7: Agnes Martin, „The Tree”, 1961.

## 1.6. Re prezentacija i njeni konteksti

Iste godine kada je Ed Rajnhard dogmatski postavio svojih dvanaest pravila za novu akademiju, koja će ubrzo rezultirati tautološkom formulom *art-as-art*, Rolan Bart (Roland Barthes) u svom eseju „Mit danas“ (1957) daje primer prizora koji se posmatra kroz prozor automobila i naglašava naizmeničnost podešavanja fokusa prema staklu prozora i prema spoljašnjem predelu. Prozor će istovremeno biti prisutan i prazan, dok će predeo biti nestvaran i pun.<sup>31</sup> Ovaj paradigmatičan primer zapravo ocrta duboku podelu unutar tradicije zapadnog mišljenja, razliku između *prikazivanja* (reprezentacije shvaćene kao ponovo o prisutnjavanje pomoću posrednika – znaka ili medija) i *predstave* (shvaćene kao hajdegerovsko pred-stavljanje, smeštanje predmeta uz pomoć misaone aktivnosti subjekta, zamisao - *Vorstellung*), razlike između ikone i kopije, *picture* i *painting*, prisustva i odsustva.

Sa dekonstrukcijom Žaka Deride (Jacques Derrida) ovi odnosi se preokreću. Označiteljska praksa, pismo, unapred uračunava odsustvo i primaoca i pošiljaoca.<sup>32</sup> Derida će kao

---

<sup>31</sup> Na isti način, po Bartu, funkcioniše mitski označitelj, poslednji član prvog semiološkog lanca (smisao) i prvi član mitološkog sistema (forma), u kome je forma prazna, ali prisutna, dok je smisao odsutan, ali pun. Između smisla i forme nikad nema protivrečnosti iz jednostavnog razloga što se oni nikad ne nalaze u istoj tački: „smisao je uvek tu da predoči formu; forma je uvek tu da udalji smisao“ Videti: Bart, Rolan, *Mitologije*, Karpos, Loznica, 2013, str. 196.

<sup>32</sup> Derida to čini u kritici teorije performativa Džona L. Ostina (John L. Austin). Performativi su iskazi koji su delatni, koji proizvode konkretan učinak i vrše radnju. Da bi se performativ uspešno izveo, moraju se uspostaviti odgovarajuće konvencije govornog čina i protokolarnе kontekstualne okolnosti. Govorni čin podrazumeva prisustvo govornika i

uslove za normativnu (komunikacijsku) funkciju bilo kog znaka izdvojiti iterabilnost (ponovljivost), nezavisnost od originalnog predloška, odnosno konteksta i mogućnost povezivanja sa drugim kontekstima. „Svaki znak, jezički ili nejezički, govorni ili pisani, unutar male ili velike jedinice, može da se citira, da se stavi među navodnike; time on može da prekine sa svakim datim kontekstom [...]. To ne pretpostavlja da oznaka važi izvan konteksta, nego obrnuto, da postoje samo konteksti bez ikakvog središta za apsolutno usidrenje. Mogućnost citiranja, podvostručenja ili dvostrukosti, iterabilnost oznake nisu slučajnost ili anomalija, nego su ono (normalno/anormalno) bez čega oznaka ne bi mogla imati funkciju...“.<sup>33</sup>

Sa uvođenjem koncepta *parergona*, Derida će ukazati na paradoksalnu i „poroznu“ strukturu same granice umetničkog dela. Ova granica se, po Deridi, može pokazati na slikama Van Gogovih starih cipela. Granica je poput pertli na slikama starih cipela: one (kao da) prolaze kroz cipele i izvan njih, u njihovu unutrašnjost, u unutrašnjost platna, zadirući u poledinu, i istovremeno, i pripadaju i ne pripadaju vidljivom i materijalnom poretku – one prepliću spoljašnjost i unutrašnjost. Rečju, *parergon* istovremeno preklapa i tekst i kontekst, ali i diskurs koji se upisuje u delo. Termin *parergon* potiče od grčke reči *παράργον* koja upućuje na ono što je uz delo, što ga okružuje, što je dodatak, odnosno ram ili okvir (*pará* - pored, blizu, protiv; *érgon* - delo). Sa druge strane, *parergon* je za Kanta dodatak, kvaziestetski element koji narušava suštinu dela koju treba tražiti unutar slike same, a to znači, ne samo isključivanje sjaja spoljašnjeg rama, već i odeće na statuama ili stubova u arhitekturi.<sup>34</sup> Derida zato postavlja pitanje o kriterijumu takvog ograničavanja i uopšte, o operativnim mogućnostima takvog „čistog reza“ kako u umetnosti i njenim medijskim granicama, tako i u filozofiji. „Ono što je neshvatljivo ruba, najpre, ne pojavljuje se samo na unutrašnjoj granici, na onoj koja ide između okvira i slike, odeće i tijela, stuba i zgrade, nego takođe na spoljašnjoj granici. Parerga imaju širinu, površinu koja ih ne samo odvaja, kako bi to htio Kant, od cjelovite unutrašnjosti, od vlastitog tijela ergona, nego takođe izvana, od zida na koji je platno okačeno, od prostora u kome su statua ili stub podignuti, zatim, pristupajući bliže, od čitavog polja istorijskog ekonomskog i političkog smještanja...“<sup>35</sup>

---

slušaoca u definisanoj socijalnoj situaciji. Ostinova teorija isključuje „neozbiljne“ upotrebe izkaza, a to znači tekstove književnosti i umetnosti. Derida govornom činu suprotstavlja tekst, koji počiva na suprotnim premisama.

<sup>33</sup> Derida, Žak, „Potpis, događaj, kontekst“, u: *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984, str. 22.

<sup>34</sup> Videti: Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, Bigz, Beograd, 1991.

<sup>35</sup> Derida, Žak, *Istina u slikarstvu*, Jasen, Nikšić, 2001, str. 66.

Savremene teorije umetnosti na sličan način konceptualizuju kontekstualne umetničke prakse. Na primer, *fluidni kontekst*, koji obuhvata proizvodnju, recepciju i distribuciju umetnosti, ekvivalentan je konceptu *fluidne modernosti* Zigmunta Baumana (Zygmunt Bauman), koju karakteriše stalna promena oblika, pokretljivost, otvorenost, trenutni skup elemenata. *Fluidni kontekst* tako nije spoljašnji u odnosu na umetnički rad, već je sa njim integrisan, ali je istovremeno otvoren za nova povezivanja i značenja.<sup>36</sup>

### 1.7. Simulakrumi, dematerijalizacija umetnosti i povratak narativa

Žil Delez (Gilles Deleuze) će u knjizi „Logika smisla“ (1969) iznova postaviti zadatak „preokretanja platonizma“<sup>37</sup>, odnosno razvlašćivanja dijalektičke moći koja je izložena u Platonovoj teoriji Ideje kao „volja za razlikovanjem: same ‘stvari’ i njene slike, originala i kopije, modela i simulakruma“<sup>38</sup>. Delez primećuje da ove opozicije nisu ekvivalentne. Umesto toga, za njega je važnije razlikovanje koje se izvodi u području samih slika: reč je o podeli između kopije-ikone koja garantuje unutrašnju sličnost sa modelom i simulakruma-privida koji je konstruisan na „disparitetu, na razlici“. Kod simulakruma učinak sličnosti je samo spoljašnji i neproizvodan, te zato potpuno izostaje suštiska veza sa modelom (Platonovom idejom). Simulakrum je subverzivan, jer je sposoban da izbegne model Istog i Podudarnog iz kojeg je izvedena sličnost kopija, kao i tvrde podele i granice koje se otuda konstruišu na vertikalnoj hijerarhiji, specijalizacijama i isključivanju. „Simulakrum nije degradirana kopija, već u sebi krije pozitivnu moć koja niječe i original i kopiju, i model i reprodukciju“<sup>39</sup>– tvrdi Delez. Razvlašćivanjem binarnih polova, u ovom slučaju u odnosu original-kopija u korist simulakruma, otvara se mogućnost za dekonstrukciju metafizičkih načela slike i uvođenje pojma razlike u konceptualizaciji reprezentacije, odnosno ponavljanja.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Videti: Stanković, Maja, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015, str. 26-28.

<sup>37</sup> Niče ovom sintagmom opisuje zadatak buduće filozofije.

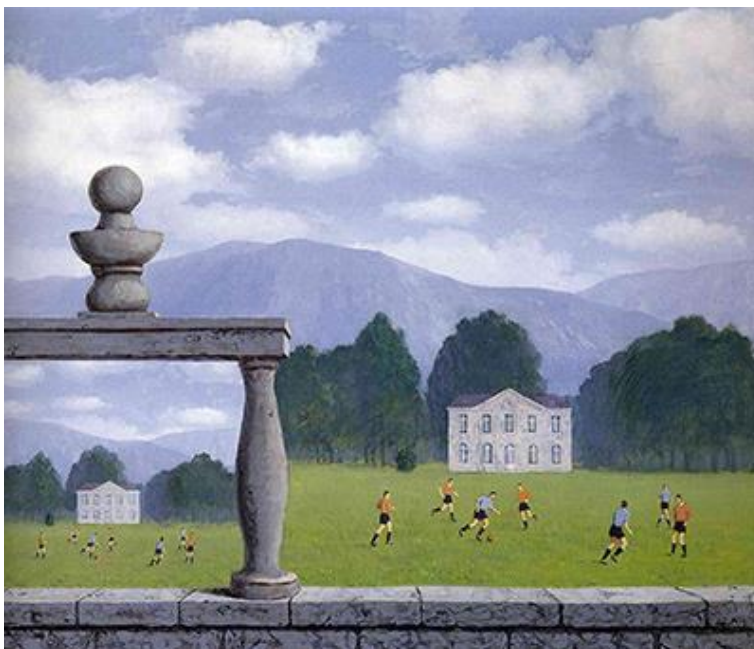
<sup>38</sup> Deleuze, Gilles, *Logika smisla*, Sandorf, Mizantrop, Zagreb, 2015, str. 228.

<sup>39</sup> *ibid.* str. 236.

<sup>40</sup> Opširnije videti u: Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*, Fedon, Beograd, 2009.



Mišel Fuko u svojoj studiji o Magritu razlikuje sličnost (*ressemblance*) i similarnost (*similitude*). Sličnost je hijerarhijski organizovan odnos koji pretpostavlja osnovnu referenciju i spektar različitih kvaliteta kopija. Similarnost je, pak, bliska simulakrumu: „Similarnost se razvija u serijama bez početka i kraja, koje se mogu pregledavati u jednom ili u drugom smjeru, koje se ne pokoravaju nikakvoj hijerarhiji, nego se umnažaju uz vrlo sitne međusobne razlike“<sup>41</sup>. Sličnost se uvek pokorava modelu i služi njegovom prikazivanju. Similarnost koristi ponavljanje i na taj način na površini pokreće „kolanje simulakruma kao beskrajnog i reverzibilnog odnosa similiranog sa similirani“<sup>42</sup>. Jedan od primera funkcije similarnosti koji navodi Fuko jeste Magritova (Rene Magritte) slika „Prikaz“ iz 1962. godine. Niz od dva elementa koja se na slici ponavljaju već destabilizuje i čini nesigurnom spoljašnju referencu, odnosno sličnost sa modelom. Logika uspostavljenog niza sugerise da se ova slika može čitati i kao predstava ideje *parergona* – kao beskrajno ulančavanje okvira predstave koja se širi izvan zadatog rama slike, što je upravo analogno tekstu koji je u poststrukturalizmu shvaćen kao sistem beskrajnog umnožavanja međusobnih zavisnosti i stalnog odlaganja značenja.



Slika 8: Rene Magritte, „La Representation”, 1962.

---

<sup>41</sup> Foucault, Michel, *Ovo nije lula*, Meandarmedia, Zagreb, 2011, str. 66-67.

<sup>42</sup> *ibid.*

Rosalind Kraus, polazeći od Deridine kritike Kanta i teoretizacije *parergona*, pokazuje da je ideja o uokvirenoj i čistoj unutrašnjosti slike samo metafizička fikcija.<sup>43</sup> Nasuprot tome, Kraus poziva na proširivanje fokusa sa slike na funkciju okvira, čime zapravo aktuelizuje površinu (za upis) i njenu (de)materijalnost. Sa druge strane, dolazi do redukcije znaka na njegov trag, ili indeks.<sup>44</sup> Radovi američkih postavangardnih umetnika, Džaspera Džonsa (Jasper Johns) ili Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg), primer su ovakve konceptualne redukcije. Džons koristi ideje Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein) o jezičkim igrama i imenovanju i direktno ih izvodi na svojim slikama. Džounsova slika pod nazivom „Zastava“ istovremeno poseduje više identiteta i propituje odnos slike i slikarstva, stvari i simbola. Raušenberg stvara šest belih slika-panela na kojima tek delikatne promene svetla upisuju svoje kontingentne i do kraja redukovane indekse. Međutim, po mišljenju Rozalind Kraus, ove redukcije u vizuelnom polju, bilo da su formalne ili konceptualne, proizvode potrebu za dodatnim diskursom<sup>45</sup>.

Ovu „narativizaciju“ ili „okupacija neverbalnog polja konceptualnom snagom“<sup>46</sup> moguće je pratiti i kroz upotrebu konkretnog verbalnog teksta u likovnim umetnostima. Čarls Herison (Charles Harrison) opisuje primer tapiserije iz katedrale u Žironi iz XI veka sa biblijskom predstavom stvaranja čoveka. Na tapiseriji se uporedo sa slikom nalazi i tekst koji opisuje šta se na slici dešava. Herisonova teza glasi da je tek sa razvojem slikarske veštine i mimetičkog predstavljanja ovakva vrsta narativa postala izlišna. Realni prikaz Mikelandelovog stvaranja čoveka ne zahteva propratni tekst jer je svima jasno šta se na slici dešava.<sup>47</sup> U izvesnom smislu, ovakvi primeri vraćaju semiotičko razlikovanje između *picture* i *painting*.

Piter Mjur (Peter ED Muir) tvrdi da je Rozalind Kraus dala potvrđan odgovor na fundamentalno pitanje: možemo li vizuelnim slikama pristupiti kao tekstu: „sukcesivni delovi rada/radova [...] artikulišu se u neku vrstu kinematografskog narativa, a onda taj narativ povratno postaje eksplanatorni dodatak radu/radovima. Na taj način, vizuelno je povezano sa verbalnim, a

---

<sup>43</sup> Videti: Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 1999, str. 32.

<sup>44</sup> Pojam indeksa je izveden iz teorije znaka Čarlsa Sandersa Pirs (Charles Sanders Peirce). Pirs razlikuje tri vrste znaka: ikone, indekse i simbole. Ikone su znaci koji zadržavaju sličnost sa predmetima, simboli su arbitrarni i temelje se na konvencijama, dok su indeksi u uzročnoj vezi sa predmetom i zadržavaju bliskost sa njim. Proces neprekidnog prevođenja znakova u znakove Peirce naziva semiozom.

<sup>45</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Massachusetts, 1985, str. 211.

<sup>46</sup> Videti: Muir, Peter ED, *An Act of Erasure: October and the Index*, u: Carvalho Homen, Rui, Lambert, Maria de Fatima (prir.), *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006, str. 268.

<sup>47</sup> Videti: Bašičević Antić, Ivana, *Trijumf reči u vizuelnoj umetnosti dvadesetog veka*, Orion art, Beograd, 2018, str. 80.

verbalno sa vizuelnim, ukratko, slika postaje oblik teksta, a taj tekst može biti analiziran u semiotičkim i društvenim kontekstima<sup>48</sup>. Rozalin Kraus, koja sam pojam indeksa izvodi između ostalog i iz primera fotografske procedure kao fizičko-hemijskog otiska, traga predmeta na foto papiru, skreće pažnju na važnost pratećeg natpisa ispod fotografija. Naime, već Valter Benjamin sugeriše da se fotografija „čita“ kao dokazni materijal sa mesta zločina – za dokazima se traga preko putokaza, te je prateći natpis uz fotografiju u ilustrovanim časopisima prvi put postao obavezan. Natpis, međutim, ovde ima potpuno drugačiju ulogu od one koju je vršio naziv na slici slikarstva. Ove smernice će postati još obaveznije u filmu, jer je shvatanje svake pojedinačne slike unapred propisano nizom svih prethodnih.

Drugim rečima, sa pojavom fotografije, mimetičko prikazivanje više nije u isključivoj nadležnosti slikarstva, pa će njegovi sistemi morati da potraže druge režime i funkcije. Paradoksalno, realističko prikazivanje u vreme tehničke reproduktivnosti nije oslobodilo sliku od potrebe za dodatnim narativom, tako da se fokus sa veštine prikazivanja ili predstavljanja i jezika kojim se to čini, prenosi na medij koji posreduje u toj komunikaciji.

## **2. Novi mediji i slikarstvo**

### **2.1. Slikarstvo u krizi**

„Digitalno je proglašeno za pobjednika u trenutku kada je objavljena pomama za slikom i spektaklom. Ko je onda pobedio, reč ili slika?“<sup>49</sup>

Dramatične konstatacije o dubokoj krizi koja zahvata slikarstvo, kao i trijumfalne objave koje govore o povratku slikarstva na institucionalnu umetničku scenu, najčešće se intenziviraju u periodima kada dolazi do smena vladajućih paradigmi. U moderni, ova kriza postaje permanentna i povezana je sa brisanjem oštih granica i specijalizacija koje definišu konzistentni „tradicionalni“ slikarski medij, odnosno sa hibridizacijom tehničkih sistema, alata i materijala koji menjaju i

---

<sup>48</sup> Muir, Peter ED, *ibid.*

<sup>49</sup> Mičel, V.Dž.T, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016, str. 384.

proširuju medij slikarstva. Osim toga, važno je istaći da promene koje nastaju u produkciji ne mogu da se odvoje od distribucije, recepcije i institucionalizacije slikarstva. U tom smislu, takozvana kriza slikarstva jeste simptom modernosti, ali još više inicijacija avangardnih transgresija, eksperimenata i povezivanja.

Istraživanje transformacije slikarskog medija predmet je istorije umetnosti, koja u svojim tradicionalnim pristupima prati sisteme i prakse prikazivanja na dvodimenzionalnim površinama uz upotrebu različitih likovnih tehnika. U istorijskom smislu, važna promena nastaje sa odvajanjem slike od arhitektonskog nosioca i nastanka štafelajne slike, koja u renesansi postaje prenosiva i mobilna, te na taj način zadobija i svoju materijalnu autonomiju. Međutim, sa pojavom fotografije u XIX veku, postaje očigledan uticaj koji drugi mediji vrše na slikarstvo – tehnike, elementi, žanrovi, intencije, funkcije i vrednosti slikarstva postaju u XX veku složeni, višestruki i međusobno isprepleteni dispozitivi. Kritička teorija i teorije medija će u tom pogledu preuzeti primat u rasvetljavanju promene funkcije i prirode slikarstva, dok će revizija istorije umetnosti, koja je koncipirana pod terminom „nova istorija umetnosti“, prevrednovati i istoriju evropskog slikarstva ukazujući pritom na promenljive tekstualne, diskurzivne i kulturalne prakse koje određuju, ne samo umetničko delo, već i samu istoriju umetnosti.<sup>50</sup>

I danas se može uočiti razlika između slikarstva koje se u medijskom smislu proizvodi, izlaže i tumači u odnosu na svoju tradiciju (odakle se obično, preko koncepata originalnosti i neponovljivosti, izvodi ideja autonomije umetnosti) i slikarskih praksi koje uvažavaju drugačije modele proizvodnje slika, a naročito mogućnost medijske reproduktivnosti i umnožavanja. Miško Šuvaković u svom „Pojmovniku“ izdvaja *slikarstvo u doba medija* koje nastaje u doba masovne medijske kulture i koje najpre pokreće pitanja koja su u vezi sa interpretacijama promene statusa slike uopšte (*image, picture*), a zatim i statusa slikarstva (*painting*) „u hibridnim poljima medijskih obrada, konstrukcija i simulacija vizuelnosti (čulnosti) u savremenoj umetnosti“.<sup>51</sup> U medijskom smislu ovde se naglašava odnos pojavnosti različitih površina: od haptičke površine slikarske slike do glatke površine ekrana. Ovi prelazi zatim definišu razlike i analogije između manuelnog i digitalnog, afektivnog i semiološkog. Drugim rečima, medijska tehnologija i njeni složeni dispozitivi jesu uslov za pojavu intermedijalnih umetničkih praksi.

---

<sup>50</sup> Videti: Harris, Jonathan, *The New Art History. A critical introduction*, Routledge, London, New York, 2001.

<sup>51</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik*, op. cit., str. 657.

Iz današnje pozicije, imajući u vidu iskustva postmoderne, formalne definicije slikarskog medija iz sredine XX veka, koje su pokušavale da izdvoje esencijalne ili minimalne materijalne elemente slikarstva, više nisu produktivne. Isto tako bi se moglo reći da i formalno izdvajanje površine i njenog oblikovanja ili pojavnosti u analognim medijima kakvo je slikarstvo, jeste zapravo metafora koja danas prenosi i privileguje svojstvo ekrana. Na primer, zalaganje Klementa Grinberga (Clement Greenberg) i Majkla Frida (Michael Fried) za ograničavanje medija slikarstva na svoju materijalnu specifičnost, a to je površina platna, vremenski se poklapa sa širenjem filmske projekcije na bioskopskom platnu i pojavom ekranske slike. Grinbergova formalistička pravila rezolutno će izdvojiti apstraktni ekspresionizam i fundamentalne slikarske elemente, tako da se i mogućnost eksperimenta ograničava na svega nekoliko dozvoljenih procedura. Insistiranje na razlikama, specifičnostima i specijalizacijama, a ne na analogijama i povezivanju, u ovom slučaju će rezultirati isključivanjem *mixed* medija i ikonoklastičkim zabranama. Još je radikalnija Fridova teza koja glasi: „Koncepti kvaliteta i vrednosti – i to u tolikoj meri da su centralni za umetnost, za pojam same umetnosti, smisleni su ili imaju potpuni smisao samo unutar pojedinačnih umetnosti. Ono što leži između umetnosti je teatar“.<sup>52</sup> Minimalizam, po Fridu, svojom teatralnošću, upotrebom običnih objekata, spaja umetnost sa životom, umesto da je radikalno razdvoji, kao što to čini slikarstvo *bojenog polja* koje je u stanju da prevaziđe predmetnost.

Sa druge strane, teoretičari okupljeni oko uticajnog časopisa „Oktobar“ 70-ih godina XX veka proglašavaju „smrt“ slikarstva kao logičan dovršetak projekta čija je poslednja faza otvorena sa apstrakcijom i koja rezultira dematerijalizacijom umetnosti. Iz te hegelijanske perspektive, slikarstvo kao medij je nepovratno izgubilo svoju svrhu i funkciju jer više nije u poziciji da pruži autentičnu kritiku, niti da izmakne „kapitalističkoj ekonomiji znakova i simulacija“.<sup>53</sup> Iako je sa pojavom interneta, u generalnom smislu prevrednovan složeni dispozitiv savremene umetničke prakse u odnosu na nove vidove društvenog razvoja, povezivanja i komunikacije, slikarstvo se i dalje neretko kritikuje kao „reakcionarna“ forma koja podupire kapitalističku mašinu i tržišne mehanizme. Slikarstvo kao medij i kao umetnička praksa, u svakom slučaju više nije privilegovana likovna disciplina i danas se u institucionalnim kontekstima pojavljuje paralelno i ravnopravno ili zajedno sa ostalim medijima i rodovima umetnosti.

---

<sup>52</sup> Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, str. 164.

<sup>53</sup> Videti: Foster, Hal, „Signs Taken for Wonders“, u: *Art in America*, June 1986, Vol. 74, Brant Publications Inc, str. 139.

## 2.2. Benjamin „ovde i sad“



Slika 9: Izložba „The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin“, The Jewish Museum, Njujork, 2017.

Da bi se razumela ova epohalna promena statusa slikarstva, koja je inicirana pojavom novih medija, treba poći od uvida koje je izložio Valter Benjamin u svom seminalnom tekstu iz 1936. godine „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“.

Benjaminova centralna teza sastoji se u tvrdnji da je medij način na koji se organizuje ljudsko čulno opažanje. Sa promenama koje donose mediji u toku „većih istorijskih razdoblja, sa celokupnim načinom života ljudske zajednice, menja se i način njihovog čulnog opažaja“.<sup>54</sup> To znači da su posledice ovog procesa političke i da suštinski menjaju dotadašnji poredak.

Benjamin najpre ističe da tehnička reprodukcija uvek povratno deluje na nasleđenu umetnost; ona to čini od vremena antičkih odlivaka i otisaka, preko štamparske prese, pa sve do fotografije i filma koje su samu tehničku reprodukciju postavile u umetničko polje. Ono što se na fatalan način menja sa pojavom fotografije i filma jeste funkcija same umetnosti i to preko

<sup>54</sup> Benjamin, Valter, *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 252.

razaranja *aure* umetničkog dela. Pojam *aure* je kod Benjamina izveden iz jednokratnog i autentičnog načina na koji se umetničko delo postavlja u svet. „Ovde i sad“ originalnog umetničkog dela uračunava taloženje i prenošenje celokupne, vidljive i nevidljive istorije tog dela, što zatim tvori njegovu autentičnost. Sa druge strane, tehnička reprodukcija nije jednokratna, već se umnožavanjem omasovljuje, disperzira i postaje nezavisna, ne samo od originala, već i od specifičnih dispozitiva od kojih zavisi recepcija originalnog dela (institucije umetnosti, na primer). Kopija svojom dostupnošću omogućava da ljudi ovladaju stvarima putem odslika, reprodukcije, ali se tako recipročno, po Benjaminu, gubi „ovde i sad“ dela, autoritet materijalne stvari koji je sadržan u originalu, odnosno *aura*. Iako je originalno delo netaknuto, tehnička reprodukcija uzdrma njegovu autentičnost, a time i imanentnu istoriju i tradiciju sve do njene pune „likvidacije“. Benjamin ukazuje na to da je jednakokratnost i trajanje isprepleteno u slici na isti način kao i kratkotrajnost i ponovljivost u reprodukciji. Ono što se sa propašću *aure* menja u ljudskom čulnom opažanju jeste sve manja sposobnost razlikovanja originala i kopije: „Izvlačenje predmeta iz njegove ljuske, razgradnja *aure*, karakteristika je opažanja čiji je 'smisao za istovrsno u svetu' porastao dotle da ga posredstvom reprodukovanja oduzima i onom što je jednokratno“.<sup>55</sup>

U registru dugog istorijskog trajanja Benjamin razlikuje dva suprotstavljena načina recepcije umetničkog dela koja se temelje ili na kulturnoj funkciji ili na izložbenoj vrednosti. *Aura* umetničkog dela je uvek povezana sa kulturnom ili religijskom funkcijom slike. Glavna odlika kulturne slike jeste njena suštinska nedostupnost, paradoksalna udaljenost koju ne ukida ni materijalno prisustvo, te se njena vrednost formuliše kroz određenje *aure* kao „neponovljive pojave daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno“.<sup>56</sup> Za kulturne slike nije važna vidljivost (kulturne vrednosti su često skrivene) već prisustvo. Ovaj auratski način postojanja slike prenosi se i u sekularne poretke društvenosti, kada kulturnu vrednost zamenjuje autentičnost – tada se stvaraju uslovi za javno izlaganje umetničkog dela koje više nije pasivni instrument magije, već ima novu, estetsku funkciju. *L'art pour l'art* za Benjamina predstavlja simptom krize do koje dolazi sa pojavom fotografije i koja se aktuelizuje kao vid teologije „čiste“ umetnosti koja odbacuje predmetnost, ali i svaki vid socijalne funkcije. Tehnička reprodukcija menja prirodu umetničkog dela i njenu socijalnu funkciju, jer se sa razaranjem *aure* ukida i merilo autentičnosti. Umetničko delo se

---

<sup>55</sup> *ibid.*, str. 254.

<sup>56</sup> *ibid.*

emancipuje od svoje obredne, auratske funkcije, a na upražnjeno mesto, koje je ispunjavala najpre religija, zatim umetnost, sada stupa politika kao uređenje društvenosti na novim osnovama. U takvim prilikama Benjamin ukazuje da i umetnička funkcija postepeno postaje sporedna.<sup>57</sup>

Na ovom mestu je potrebno naglasiti da, iako Benjamin smenu funkcije umetničkog dela kroz istoriju u jednoj fusnoti upoređuje sa linearnim hegelovskim prelazom sa jedne na drugu vrstu recepcije, on ipak ne isključuje i izvesnu reverzibilnost, odnosno mogućnost da isto delo u različitim kontekstima menja svoju svrhu. Primer je Rafaelova „Sikstinska Madona“, koja je najpre bile izložena na pogrebnoj litiji u Rimu, da bi zatim, donekle obezvređena zbog svoje prvobitne funkcije, završila na glavnom oltaru crkve u Pjaćenci.

Sa pojavom filma, na scenu otvoreno stupa aparatura kamere, odnosno medij. Uslovi fordističkog načina proizvodnje i distribucije ogledaju se u proizvodnji pokretnih slika na isti način kao što se i promenom procedura u glumačkoj izvedbi pred kamerom menja status samog glumca. Filmska slika više nije „totalna“ i celovita, već fragmentarna, dok montaža predstavlja potpuno novu vrstu artikulacije. „Vrač i hirurg odnose se međusobno kao slikar i kameraman. Slikar vodi računa, u svom radu, o prirodnom rastojanju prema realno datom; kameraman naprotiv, prodire duboko u tkivo date realnosti. Slike koje nam donose prvi i drugi veoma se razlikuju.“<sup>58</sup> Ova često citirana metafora o razlici između slika implicitno ukazuje na veoma važno razlikovanje u procedurama proizvodnje „tradicionalne“ i pokretne slike. Benjamin smatra da je uvođenjem postupaka uvećanja i usporenog snimanja aparatura ta koja je zapravo prodrila duboko u stvarnost i na taj način prvi put proizvela perspektivu i pogled koji su do tada izmicali, ne samo prirodnoj optici, već i ljudskoj imaginaciji. Sa druge strane, sama slika se istim ovim gestom oslobađa zahteva da bude autentična poput originala, kao i potrebe da materijalno bude prisutna u vremenu. Umesto autentičnosti, filmska, pokretna slika nudi izgled stvarnosti koji ne sadrži ni jedan element aparature<sup>59</sup> – „a to je ono što čovek s pravom zahteva od umetničkog dela“.<sup>60</sup>

Benjaminov esej i danas predstavlja polaznu osnovu za svaku teoretizaciju novih medija u umetnosti. Ove teorije akcentuju avangardne procedure koje u kontekst tradicionalnih

---

<sup>57</sup> Benjamin uvodi tezu o robnom karakteru umetnosti pozivajući se na Brehta koji već u to vreme govori o pretvaranju umetničkog dela u robu.

<sup>58</sup> Benjamin, Valter, op. cit., str. 272.

<sup>59</sup> Na sličan način danas teoretičari opisuju kvalitet tehnološki generisanih prostora virtuelne realnosti.

<sup>60</sup> Benjamin, Valter, op. cit., ibid.



umetničkih disciplina (mono-medija) uvode druge, umetničke ili neumetničke materijale, tehnike, medije ili aparature. Sve do pojave digitalne slike, avangardne umetničke prakse karakterisala je hibridizacija ili disperzija medija, tako da su umetnički eksperimenti obično podrazumevali kombinacije više medija. U tom pogledu nastaju i kompleksna terminološka razlikovanja i podele na *mixed* medije, multimedije, polimedije, proširene medije.

Rosalind Kraus će u nizu radova, koji su nastajali u poslednjih tridesetak godina, pokušati da ukaže na transformaciju samog pojma medija i na njegovu „konstitutivnu heterogenost“. Organizacija savremene umetnosti, prema Krausovoj, zahteva analizu kulturalnog polja u kome se delo stvara i pojavljuje, te ona u tu svrhu preuzima pojam „proširene situacije“.<sup>61</sup> Polazeći od Benjaminovih teza, ona zatim uvodi koncept postmedija koji odgovara postmodernoj kulturalnoj logici poznog kapitalizma Frederika Džejmsona. Estetsko iskustvo nije više povezano sa specifičnim umetničkim medijem, već sa slikama različitog porekla koje potpuno preplavljaju kulturalni prostor. Umetničke prakse se emancipuju od specifičnog medija ili medija uopšte, a savremene tehnologije služe za generisanje i distribuciju društvenih, političkih i kulturalnih označitelja. Ono što je zajedničko većini ovih teorija jeste pozicioniranje i definicija novih medija u odnosu na stare, tradicionalne umetničke medije, slikarstvo i skulpturu. Slikarstvo (*painting*) je shvaćeno kao „čist“ i autonoman medij koji je autoreferencijalan, odnosno usmeren na svoja formalna svojstva iz kojih se izvodi „suština“ slikarstva.

### 2.3. Semiologija novih medija

Sa druge strane, uticajan teoretičar novih medija u doba globalne digitalizacije, Lev Manovič (Лев Манович), nove medije definiše u odnosu na stare, analogne. Pritom, njegova analiza je uglavnom usmerena na izdvajanje formalnih svojstava novih medija i njihove poetičke potencijale. Novi mediji obuhvataju, kako analogne medije – tekstove, nepokretne i pokretne slike, zvučne podatke - koji su konvertovani u digitalnu predstavu, tako i sadržaje i predstave koji su digitalno generisani. „U tom pogledu, novi mediji su postmediji ili metamediji, pošto koriste stare

---

<sup>61</sup> Rosalind Kraus se ovom temom bavi u članku „Sculpture in the Expanded Field“, koji je objavljen u časopisu *October*, 1979. godine. Sam termin preuzima od Roberta Morisa (Robert Morris) koji ga je upotrebio još 1966. godine u svom tekstu „Notes on Sculpture“.

medije kao svoj osnovni materijal.“<sup>62</sup> U poređenju sa analognim procesima, digitalizacija uvek podrazumeva gubitak informacija, jer digitalno kodiranje operiše sa konačnim brojem informacija. Nasuprot tome, digitalni mediji mogu da se beskrajno umnožavaju bez gubljenja kvaliteta kopije, dok kopije analognih medija to ne mogu. Novi mediji su interaktivni, korisnik je ujedno i koautor, a način pristupa sadržajima nije linearan i stabilan, već rizomatski i promenljiv.

Pošto svi novi mediji koriste digitalni kod, računar je postao multimedijalni uređaj za generisanje, prikazivanje, skladištenje i distribuciju bilo kog oblika novih medija. Manovič zato tvrdi: „Novi mediji mogu da liče na medije, ali to ne ide dalje od površine“.<sup>63</sup> Iako Manovič često koristi istorijske reference, naročito one koje su u vezi sa avangardnim tokovima u umetnosti, mogućnost programiranja novih medija uvodi radikalnu promenu koja nema istorijske uzore.

Po Manoviču, reč je o „novoavangardi“ koja se pojavljuje kao softver, kao skup komunikacionih tehnika za pristupanje i manipulisanje informacijama; ona se više ne bavi prikazivanjem i predstavljanjem sveta, već novim načinima povezivanja i korišćenja starih, akumuliranih medija. Stari avangardni modeli danas funkcionišu još jedino kao strategije rada na računaru.

U knjizi „Jezik novih medija“ (2001), Manovič analizira pet ključnih principa novih medija: *numerička predstava, modularnost, automatizacija, promenljivost i transkodiranje*.

*Numerička predstava* znači da su „stvari novih medija“ sačinjene od digitalnih kodova koji se mogu formalno opisati pomoću matematičke funkcije, odnosno algoritma, iz čega sledi da su novi mediji programabilni. Odnos originala i kopije više nije relevantan jer se objekti starih medija mogu digitalizovati. Digitalizacija podrazumeva konverziju kontinualnih podataka u numeričku predstavu, tako što se podaci najpre odmeravaju prema jednakim intervalima kako bi se dobile diskretne vrednosti, a zatim se svaka tako dobijena vrednost kvantifikuje. Drugim rečima, novi, programabilni metamediji imaju definisan jezik koji je numerički. Diskretne vrednosti jesu ekvivalenti minimalnim lingvističkim jedinicama, međutim, to svojstvo ne garantuje uspešnu komunikaciju, jer digitalni kod nije u pravom smislu lingvistički označitelj (ne prenosi značenje

---

<sup>62</sup> Manovič, Lev, *Metamediji. Izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001, str.75.

<sup>63</sup> Manovič, Lev, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015, str. 90.

kao morfema). Pikseli u digitalnoj fotografiji, ili digitalizovanoj reprodukciji slike, na primer, nisu ni u kakvoj vezi sa načinom na koji fotografija ili reprodukcija utiče na gledaoca.<sup>64</sup>

*Modularnost* podrazumeva da diskretne vrednosti od kojih se sastoji svaka digitalna slika, zvuk ili tekst, mogu da se povezuju u različite celine, a da pritom ne gube posebne identitete koji su na svom minimalnom nivou utvrđeni numeričkim kodom (kvantifikacija). Pošto se svi elementi digitalnih objekata skladište posebno, oni se mogu samostalno menjati. U Fotošopu *modularnost* je najočiglednija u upotrebi slojeva (*layers*). Jedna slika može biti sastavljena od više slojeva i svaki od njih može da bude obrađena kao potpuno nezavisna, zasebna celina.<sup>65</sup> Slično funkcionišu i strukturno programiranje u kome se mali moduli povezuju u veće programe. Internet takođe ima modularnu strukturu zahvaljujući HTML kodu koji lako može da se menja.

Lakoća sa kojom se sprovode manipulacije i izmene u digitalnim objektima novih medija, omogućava i *automatizaciju* stvaralačkog procesa u različitim nivoima. Softveri koriste šablone (*templates*) ili jednostavne algoritme koji automatski generišu digitalni objekt ili njegove delove. Fotošop od svog nastanka ima ugrađene filtere i druge alatke i funkcije koje izvršavaju složene operacije pri obradi slika. Manovič naglašava da automatizacija delimično isključuje ljudsku intencionalnost iz stvaralačkog procesa, što, pak, otvara vrata, ne samo unapređenju tehnologija za skladištenje, organizovanje i efikasan pristup podacima, već i projektu razvoja veštačke inteligencije.

Posledica prethodnih principa jeste *promenljivost* novih medija. Za razliku od analognih medija, koji su podrazumevali manuelno i nepromenljivo povezivanje tekstualnih, vizuelnih ili zvučnih elemenata u određenu kompoziciju, novi mediji omogućuju generisanje mnogostrukih, promenljivih verzija. Analogna kompozicija ili sekvenca se pohranjuje u nekom materijalu od koga je neodvojiva, a ta vrsta nepromenljivosti definiše original. U skladu sa fordističkim sistemom proizvodnje, na osnovu originala izrađivane su brojne, identične kopije. Novi mediji više ne operišu sa konceptom originala, već sa izvorom podataka ili prototipom, dok su kopije

---

<sup>64</sup> Na ovom mestu treba podsetiti na čuvenu tezu Žaka Lakana da je nesvesno strukturirano kao jezik. Lakan je radikalizovao Sosirovu teoriju znaka time što je dodelio privilegovano mesto označitelju, a njegov odnos za označenim predstavio u formi algoritma: S/s. Smisao reči se konstruiše, ne toliko u odnosu sa označenim (referentom), već prema odnosu sa drugim označiteljem. Pol-Loran Asun tim povodom kaže da: „Treba misliti autonomiju označitelja i njegovu vrednost kao čistu razliku, a ne kao kvalitativnu razliku [...]. Još bolje: Što više ne znači ništa, označitelj je nerazoriviji” Videti u: Asun, Pol-Loran, *Lakan*, Karpos, Loznica, 2012, str. 59.

<sup>65</sup> Videti: Ćuk, Petar, „Frojd i novi mediji“, EDI-05,09/2018, <http://edimagazine.me/frojd-novi-mediji/>, pristupljeno: 18.01.2019.

zamenjene kvalitativno različitim verzijama. Osim toga, s obzirom na to da novi mediji nisu materijalni predmeti (isti računar i generiše i prikazuje medije) već digitalni kod, slike, tekstovi i zvuci se mogu trenutno distribuirati i to u verziji koja je prilagođena zahtevima korisnika. Promenljivost novih medija se očitava na različitim nivoima, a Manovič između ostalog navodi: interaktivnost – u pogledu prilagođavanja sastava medija pojedinačnom korisniku, zatim hipermedij ili hipertekst – u pogledu odabira između niza opcija, kao i prilagodljivost veličine koja omogućava da se isti medijski objekat proizvede u različitim veličinama ili sa različitim bogatstvom detalja (rezolucija). Promenljivost novih medija je omogućena razdvajanjem nivoa sadržaja i interfejsa. To takođe znači da medijski elementi i strukture koje određuju njihovo povezivanje ne zavise jedni od drugih, kao što je to slučaj kod tradicionalnih medija.

Isti princip promenljivosti, kao način na koji računar predstavlja podatke, istovremeno oblikuje i svet čiji elementi više nisu stabilni i konstantni, već nesigurni i promenljivi. U tom pogledu Manovič je optimista, jer promenljivost elemenata na svim nivoima računarske kulture znači permanentnu otvorenost u izboru singularnih identiteta u širokom polju kulture uopšte.

Kulturalno *transkodiranje* je posledica povezivanja računara i medija, a najjednostavnije značenje ovog principa ukazuje na proces rekonceptualizacije ili prebacivanje nečega u drugi format. Ovaj princip je važan jer Manovič skreće pažnju na temeljni rascep između značenjske strukture novih medija i strukture računarskog organizovanja podataka. Digitalna slika je „čitljiva“ i razumljiva, jer nasleđuje stare kulturalne obrasce, tako da automatski stupa u dijalog sa drugim slikama. Međutim, vrednosti piksela iste slike izražene su kroz numeričku vrednost preko koje njena digitalna obeležja ulaze u dijalog sa drugim numeričkim vrednostima, programskim zapisima i datotekama. Sadržaj tog dijaloga ne pripada kulturi, već računaru. Drugim rečima, kulturalni sloj podrazumeva značenjski i smisaoni potencijal slike, dok računarskom sloju pripadaju procedure i paketi podataka, funkcije i varijabile, sam računarski jezik i njegove strukture.



Slika 10: Lev Manovich, „Taipei Photozime”, 2014.

Manovič, poput drugih teoretičara medija, smatra da „spoj ljudskih i računarskih značenja“ rađa novu, računarsku kulturu koja postepeno transkodira stare kulturalne koncepte. Novi mediji tako učestvuju u opštem procesu rekonceptualizacije sveta čija se značenja izvode iz računarske ontologije, epistemologije i pragmatike. Stoga, po Manoviču, novi mediji iziskuju novu teorijsku disciplinu – teoriju softvera, koja će operisati sa novim pojmovnim aparatom. Manovič definiše tri moguće platforme za ovu disciplinu: jedna bi u svom polazištu imala upravo princip transkodiranja, druga bi akcentovala koncepte koji pripadaju nauci o računarima (na primer, baze podataka ili interfejs) i treća, koja bi preko analize softverskih aplikacija postavila u fokus istraživanja interfejs čovek-mašina.

Principi koje Manovič opisuje jesu ključni za razumevanje novih medija. Međutim, isti principi se mogu uočiti u umetničkim praksama XX veka – od automatskog pisanja nadrealista, do, na primer, upotrebe modularnih i varijabilnih minimalističkih elemenata. Ove umetničke procedure nisu bile usmerene samo na prikaz ili reprezentaciju sveta, kako smatra Manovič, već ka predstavi ili reprezentaciji složenih povezivanja čulnih, psiholoških, društvenih i političkih mehanizama i dispozitiva. Zato se može postaviti pitanje: šta je zaista novo u novim medijima?

## 2.4. Šta činiti sa slikom i njenim kodovima?

Uprkos nastojanju da u svojim tekstovima podvuče emancipatorski potencijal kulturnih industrija koje danas stupaju na ispražnjeno mesto politike, a čiju funkciju je pre nepunih sto godina uočio Benjamin, za Leva Manoviča binarna podela na kulturalni i računarski sloj novih medija, ostaje kritična granica teoretizacije.<sup>66</sup> Upravo na osnovu ove podele, američki istoričar umetnosti, teoretičar i jedan od začetnika *slikovnog obrta* u vizuelnim studijama<sup>67</sup>, V.Dž.T. Mičel (W.J.T. Mitchell) će iz drugačije perspektive formulisati radikalnija rešenja kao opšte i urgentne ciljeve savremene umetnosti u veku biokibernetičke reprodukcije. Mičel biokibernetiku određuje kao pokušaj da se telom upravlja uz pomoć kodova, a slikom uz pomoć jezika. Biokibernetika ocrta odnos napetosti između polja kontrole i komunikacije (kibernetika) i onoga što izmiče kontroli, odbija komunikaciju i teži analognom registru ili poruci bez koda (bios). Njegova teza glasi da je digitalno doba iniciralo nove forme analognih entiteta i da se u samoj srži kibernetike subverzivno pojavljuje bios (poput kompjuterskih virusa). „Konačan ishod i celokupna tendencija pametnih bombi i bombaša samoubica je ista, a to je stvaranje biokibernetičkog oblika života, svođenje živog bića na alatku ili mašinu, i uzdizanje čiste alatke na nivo inteligentnog, prilagodljivog stvorenja.”<sup>68</sup>

Iz takve perspektive, jedan od najvažnijih zadataka savremene umetnosti odnosio bi se na ogoljavanje i prikazivanje nevidljivih kodova koji pokušavaju da upravljaju telima, uz istovremeno oslobađanje, pokretanje i umnožavanje slika koje svojom mnoštvenošću i nepredvidljivošću mogu da subvertiraju nevidljive procese kodiranja života, jer: „Ako mi zaista živimo u vreme pošasti

---

<sup>66</sup> Aleksandar R. Gelovej (Alexander R. Galloway) tvrdi da kod Manoviča medij nikad nije dispozitiv. Novi mediji su estetski objekti koji se mogu razumeti preko semiotike softvera; oni su istovremeno apsolutno novi i suštinski stari, akumulirani mediji. U takvoj postavci, novi mediji gube svoju političnost što odgovara neoliberalnom poretku. Videti: Galovej, Aleksandar R, „Kompjuter kao način posredovanja”, u: *Slike/Singularno/Globalno*, prir: Čekić, Jovan, Stanković, Maja, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. 147-171.

<sup>67</sup> *Slikovni obrt* je interdisciplinarni teorijski koncept koji teži da sliku, kao predmet istraživanja, oslobodi od dominantnih paradigmi filozofije jezika i ikonoloških interpretacija, ali i svega ostalog što joj je ikad bilo nadređeno: ideje boga, jezika, govora, pisma, čime se ponovo otvara pitanje njene ontologije. Slika ne odslikava, niti reprezentuje, već stvara novu realnost tako što postaje autoreferencijalno, kontekstualno polje i komunikacijski medij. Vizuelne studije teže, da kroz *slikovni obrt*, savremenost odrede kao vreme „kulture kao slike”, nasuprot „kulturi kao tekstu”.

<sup>68</sup> Mičel, V.Dž.T., op. cit., 382.

fantazija, možda je najbolji lek koji umetnici mogu da ponude oslobađanje slika, ne bi li smo videli kuda nas one vode“.<sup>69</sup>

Boris Grojs (Boris Groys) u svom tekstu iz 2008. godine preokreće Manovičeve teze. Digitalne slike su u svom permanentnom kruženju na mreži izgubile svoju *auru*, ali još važnije, svoj identitet, koji ne može da se stabilizuje u svim pojavljivanjima; digitalna slika je slaba jer zavisi od specifičnog konteksta. U procesu distribucije, stabilan i snažan ostaje zapravo digitalni kod slike koji nije vidljiv. Grojs smatra da se odnos između digitalnog koda i slike može tumačiti kao odnos između originala i kopije. Digitalizacija samo stvara iluziju da je razlika izbrisana, jer su originalni podaci nevidljivi. Hardver, a ne softver, zapravo je nevidljivi prostor iza slike, koji je u materijalnom smislu nosilac originala. Iako analogna slika po Benjaminu počinje da gubi svoju *auru* onog trenutka kad postaje mobilna, kad zadobija izložbenu funkciju, a zatim i reproduktibilnost, ona ipak ostaje u istom „svetu“. Kada digitalni original - kod, uđe u proces vizuelizacije, on se premešta iz sfere nevidljivosti u vidljivo, odnosno iz statusa ne-slike u status slike. Po Grojsu, gubitak *aure* je ogroman, jer je *aura* Nevidljivog najveća. To odgovara i Benjaminovoj tvrdnji o tome da se sa gubitkom *aure* briše razlika između originala i kopije. U slučaju digitalne slike, ta iluzija je savršena.

Digitalna slika zapravo funkcioniše kao princip ikonofilije: Nevidljivo može da ostane Nevidljivo jedino umnožavanjem svojih vizualizacija – na taj način se izbegava situacija da određena slika bude prepoznata kao „prava“ slika (prva, originalna).<sup>70</sup>

Na sličan način može se govoriti o događaju vizuelizacije nevidljivih podataka ili numeričke predstave. Sam događaj vizuelizacije je izvorni događaj, dok digitalna slika ostaje kopija.<sup>71</sup> Analogno izvođenju muzike po notnom zapisu, da bi digitalna slika bila viđena, nije

---

<sup>69</sup> *ibid.*, str. 404.

<sup>70</sup> Utemeljen u platonističkoj tradiciji, srednjovekovni ikonoklastički antagonizam nije bio usmeren na sliku, već na sličnost, analogiju. S obzirom na to da original – Bog nije ni sa čim sličan, reprezentacija je moguća jedino kao oprisutnjenje (sakramentalno ili euharističko). Videti: Markovski, Mihal Pavel, *Žudnja za prisutnošću. Filozofija reprezentacije od Platona do Dekarta*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2016, str. 70. Drugim rečima, problem reprezentacije jeste problem jezika i njegovih figura. Ispostavlja se da je ikonoklastička linija u modrenoj umetnosti, koja je nastojala da ukine medijaciju između umetnosti i života, zapravo zastupala drugu vrstu reprezentacije koja je bliža metonimiji ili indeksnom predstavljanju.

<sup>71</sup> Koncept *događaja* u filozofiji je veoma složen. U ovom slučaju ga treba povezati sa jedinstvenim činom koji prethodi performativnom, iterabilnom činu.

dovoljno da bude samo prikazana, već mora biti „postavljena na scenu, izvedena“<sup>72</sup>. U tom smislu, Manovičevi novi mediji zapravo nisu metamedij, već metajezik, dok je koncept događaja, a zatim izvođenja ili performativnosti, ona linija koja spaja binarne opozicije u digitalnim medijima.<sup>73</sup>

Grojs stoga poziva da se digitalna slika vrati u izložbeni prostor: „Tu svako predstavljanje digitalizovane slike postaje njeno ponovno stvaranje. Samo nam tradicionalni izložbeni prostor otvara mogućnost da, osim o softveru, promišljamo i o hardveru, o materijalnoj strani podataka o slici“.<sup>74</sup> Grojs ima u vidu, pre svega pokretne slike, video instalacije, koje zavise od mnogih promenljivih parametara: od novih tehnologija i kustoskih praksi, do konačne nemogućnosti posmatrača da preuzme vizuelnu kontrolu. Video-instalacije tako najefikasnije mogu da ukažu na nestabilnost identiteta slike. Ovo rešenje, po Grojsu, jeste deo „dvostruke kure lečenja slike“. Naime, digitalizacija je omogućila da se slika pokrene i oslobodi svoje inherentne pasivnosti, ali je sa umnožavanjem i distribucijom kopija, istovremeno nužno zaražena ne-sličnošću i ne-identitetom. Čin izlaganja digitalne slike čini kopiranje reverzibilnim, jer kopiju transformiše u original, koji, pak, i sam jeste nevidljiv i ne-identičan. „U svetu digitalizovanih slika imamo posla samo s originalima – samo s originalnim predstavljanjem odsutnog, nevidljivog, digitalnog originala“.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Grojs, Boris, „Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad“, op.cit., str. 57.

<sup>73</sup> Svaki jezik jeste digitalan jer je definisan zatvorenim skupom osnovnih, minimalnih jedinica, iz toga sledi da je svaka slika analogna, jer se vizuelno ne može do kraja redukovati na osnovne minimalne jedinice.

<sup>74</sup> Grojs, Boris, „Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad“, op.cit., ibid.

<sup>75</sup> ibid. str. 61.





Slika 11: Maurizio Bolognini, „Programmed Machines installation”, 1992-1998.

## 2.5. Remedijacija i odnos starih i novih medija

Reverzibilnost, o kojoj govori Boris Grojs, po pravilu naglašavaju one teorije medija koje akcentuju i zastupaju diskurzivnost hardvera u odnosu na semiologiju softvera. U tom pogledu je važna ona linija teoretičara koja će se od druge polovine XX veka u interdisciplinarnom polju nauke baviti istraživanjem masovnih medija i njihovih tehnoloških, psiholoških i komunikacijskih efekata. Za razumevanje diskurzivne genealogije slikarskog medija važne su teorije koje izlažu i analiziraju istoriju medija i njenih artefakata, optičkih aparata i uređaja za prenos informacija. Preko ukrštanja različitih medijskih atributa, faktora i efekata koji nisu uvek očigledni, već su rezultat promenljivog političkog i tehnološkog konteksta, kultura i umetnost proizvode svoje reprezentacijske kanone i parametre koji uređuju odnos prisustva i odsustva, vidljivog i nevidljivog, kao i samu prirodu ljudskog viđenja.

Termin remedijacija je prvi put upotrebio Pol Levinson (Paul Levinson) 1997. godine, tvrdeći da novi mediji, poput video rekordera, ali i prvih kompjutera, unapređuju i na kraju

smenjuju stare medijske tehnologije.<sup>76</sup> Međutim, sam koncept je postavio još Maršal Mekluen (Marshall McLuhan) 1964. godine u knjizi „Understanding media. The extensions of man“. Na temelju Mekluenovih ranih zapažanja o tome da je „sadržaj“ svakog medija uvek drugi medij<sup>77</sup>, dvojica savremenih autora, Džej Dejvid Bolter (Jay David Bolter) i Ričard Grusin (Richard Grusin), ukazuju na dugu istoriju remedijacije, njenu reprezentacijsku strategiju i dvostruku logiku. Naime, prema Bolteru i Grusinu, remedijacija na ključan način karakteriše nove digitalne medije, ali se njeni principi mogu pratiti vekovima unazad. Još od pronalaska renesansne linearne perspektive, mogu se uočavati reprezentacije jednog medija u drugom. Pri tome, ne samo da su novi, „napredniji“ mediji oblikovani prema starim medijima, već deluju i povratno i predstavljaju njihovo proširenje i redefiniciju. U konkretnim slučajevima, remedijacija može biti realizovana kao takozvana *transparentna imedijacija*, u kojoj je sam medij sakriven u korist realističke iluzije, kao na primer u mimetičkoj štafelajnoj slici ili u holivudskom filmu ili kao *hipermedijacija* koja naglašava medij, njegovo učešće u kreiranju slike i sam proces reprezentacije jednog medija u drugom, kao što je to slučaj sa internetom.<sup>78</sup> Učinci remedijacije tako ukazuju na složenost međusobnih uticaja istorije, kulture, umetnosti i medija. Stoga, definicija samog pojma medija glasi: „Medij je ono što remedijalizuje“.<sup>79</sup>

Drugim rečima, različita ukrštanja tehnoloških mogućnosti, modela percepcije i konteksta, doprinela su da se u teorijskim okvirima sve češće podvlači neophodnost promišljanja statusa „starih“ medija, koji se u savremenoj umetničkoj praksi više ne mogu sagledavati samostalno, niti esencijalistički.

Primeri remedijacije u savremenoj umetničkoj praksi gotovo su beskrajni. Može se tvrditi da analogni umetnički mediji uvek artikulišu elemente drugog medija, na isti način kao što je svaki tekst zapravo intertekst.<sup>80</sup> Za nove umetničke medije, koji su shvaćeni kao metamediji, remedijacija predstavlja *conditio sine qua non*. Isto tako treba skrenuti pažnju na niz „derivata“ koji nastaju u analognom prostoru kroz povratnu remedijalizaciju digitalnih medija. Primeri se

---

<sup>76</sup> Levinson, Paul, *The soft edge - a natural history and future of the information revolution*, Routledge, London, New York, 1997, str. 112-113.

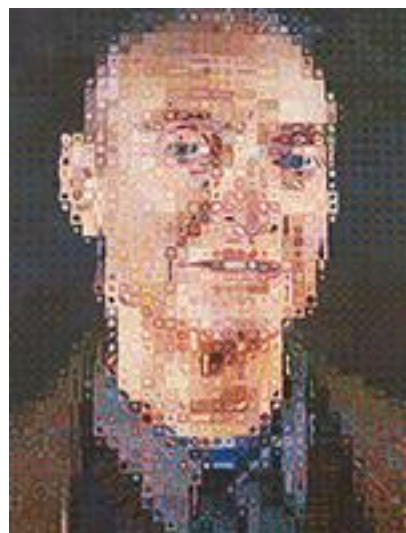
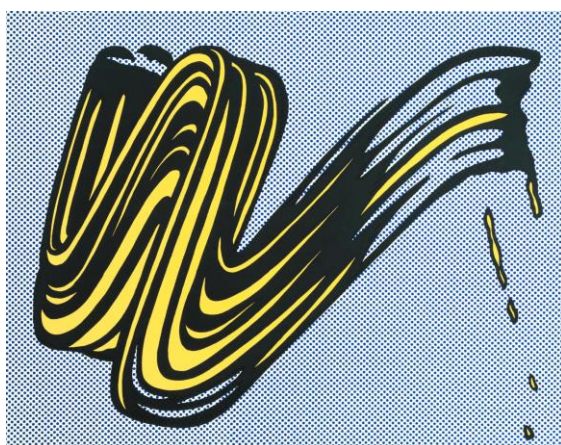
<sup>77</sup> Videti u: McLuhan, Marshall, Lapham, Lewis H., *Understanding Media - The Extensions of Man*, The MIT Press, London, New York, 1994, str. 45.

<sup>78</sup> Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation - understanding new media*, The MIT Press, London, New York, 2000, str. 22-30.

<sup>79</sup> *ibid.*, str. 98.

<sup>80</sup> Videti: Marinkov Pavlović, Lidija, „Od dinamičnog kadra do pokretne slike – remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 5, Novi Sad, 2017, str. 77-88.

kreću od radikalnih povezivanja koja su započeta još sa radom Eduarda Kaca (Eduardo Kac) sa florescentnom zečicom Albom u radu „Genesis“ (1999) koji je definisan kao „transgenetičko umetničko delo povezano sa internetom“ i koji i danas proizvodi svoje analogne „remikse“, pa sve do piksel arta, u kome su pikseli, kao minimalne jedinice, predmet umetničke obrade. Piksel art pritom preuzima istu onu taktiku citiranja i prikazivanja jezika jednog medija u drugom mediju koju je primenjivao još Roj Lihtenštajn (Roy Lichtenstein).



Slika 12: Roy Lichtenstein, „Brushstroke“, 1965; Chuck Close, „Roy 1“, 1994.

## 2.6. Ima li hardver dušu?

Nemački teoretičar Fridrih Kitler (Friedrich Kittler) razvija svoju teoriju medija spajajući uticaje Maršala Makluena, Žaka Lakana i Mišela Fukoa. Njegov koncept medija kao tehničkog sredstva za prenos, a zatim i za skladištenje i obradu informacija, predstavlja osobeno razrešenje napetosti između jezika i slika, reči i stvari, a koje su se jasno očitavale u strukturalizmu i diskurzivnim analizama.

Kitler postavlja radikalnu tezu o povezanosti tela i tehnike tvrdeći da svako znanje o čulima zapravo proizvode modeli i metafore koje obezbeđuju mediji. Mediji su ti koji konstituišu svaku subjektifikaciju, samorazumevanje i otuda i svaki društveni diskurs.

Primeri koje ilustruju ovu tezu sežu duboko u istoriju i podudaraju se sa prvim komunikacijskim oblicima koji su posredovani nekim tehničkim medijem. Kitler izvodi savršen primer koji povezuje nastanak pisma i filozofiju. Standardizacija alfabetskog pisma u antičkoj demokratiji vremenski se podudara sa nastankom filozofije, najpre u obliku sokratskog dijaloga, koji ubrzo zapisuje Platon. Međutim, Kitler smatra da novi jonski alfabet koji obuhvata i vokale nije u to vreme bio odgovor na pitanje šta je sredstvo filozofiranja i čime filozofija može da se posluži, već je pravi odgovor glasio: “čovjek filozofira svojom dušom”.

Definicija duše se pak izvodi preko metafore *tabula rasa*, odnosno prazne voštane ploče koja služi za urezivanje pisma. Iz pozicije teoretičara medija Kitler ukazuje da jedino što se o čoveku ili o njegovoj duši može znati jesu zapravo diskurzivne funkcije tehničkih aparata koji ih konstituišu: „Zaodevena u metaforu, koja zapravo nije nikakva metafora, progovorila je nova medijska tehnika koja je prizvala tu dušu, i ispostavila se kao tačka nedogleda te novopronađene duše“.<sup>81</sup>

„Kitler je medijsku arheologiju pomerio iz polja referenci prema književnosti u polje tumačenja arheologije – slojeva i režima – optičkih medija koji su postajali sve bitniji za zapadne komunikacijske prakse.“<sup>82</sup> Tehnike optičkih medija koje deluju na umetnost rezultat su odnosa biopolitičkih zahteva i tehnoloških usavršavanja tokom istorije. Ovaj odnos određuje i samo polje vidljivog, odnosno načine na koje se ono posreduje i razumeva. Drugim rečima, tehnika i njeni materijalni objekti postaju subjekti – optički uređaji, aparature i hardver ispisuju strukture vidljivog, njihove forme i sadržaje, jezike i diskurse.

Teorija Fridriha Kitlera kritikovana je uglavnom zbog svog esencijalizma koji proističe iz favorizovanja medijskih aparata, odnosno samog predmeta koji se uzdiže na privilegovano mesto svake teoretizacije. Međutim, tri ključne funkcije koje izvršava aparatura savremenog, digitalnog medija: prenos, skladištenje i obrada informacija, ukazuju na dinamičnost i promenljivost medija i na direktne učinke medijacije, odnosno na kanale komunikacije koji nisu materijalni, niti vidljivi.

---

<sup>81</sup> Kitler, Fridrih, *Optički mediji. Berlinska predavanja*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018, str. 29-30.

<sup>82</sup> Šuvaković, Miško, „Pogovor“, u: Kitler, Fridrih, *Optički mediji. Berlinska predavanja 1999. godine*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018, str. 299.

U kritičkom čitanju Benjaminovog eseja<sup>83</sup> Miško Šuvaković uvodi „liberalnu tezu“ po kojoj se u savremenim nestabilnim i promenljivim društvenim zajednicama fleksibilno menja i proizvodnja uslova čulnog opažanja. Tri su glavne razlike u odnosu na Benjaminovu konceptualizaciju umetničkog dela i tehničke reproduktibilnosti: razlika između dugih istorijskih perioda i kratkih i nestabilnih perioda savremenosti; zatim, razlika između stabilne promene i menjanja; i, konačno, razlika između promene čulnog opažanja i procesuiranja čulnog opažanja koje podrazumeva artikulacije uslova njegove proizvodnje, razmene i recepcije. Na ovim razlikama se danas može ukazati na kretanje od postupne i duboke evolucije medija ka „multiplikaciji promenljivih i fragmentarnih medijskih sklopova“.<sup>84</sup> Ovi privremeni medijski sklopovi su posledica efekata totalizujuće digitalizacije, koja ne samo da briše razlike između individualnih medija, već i destabilizuje binarni opozicioni par: stari mediji – novi mediji.

Ipak, u istorijskim kategorijama dugog trajanja, uporedo sa promenama u tehnologiji, može se povući linija koja opisuje genealogiju pretvaranja analognog u digitalno ili vizuelnog u električni impuls i numerički kod. Ta linija međutim potpuno izvodi umetnost iz polja društvenosti. „Likovne umetnosti su zasnovane na manuelnom prenošenju/upisivanju vidljivog na površinu platna ili papira. Fotografija i film su tehničko beleženje slike i pokreta slike“<sup>85</sup>, dok je prema Kitleru, digitalna manipulacija dovela do poništavanja imaginarnog koje je imanentno slici i vratila moć starom mediju – pismu i pisanju. Uzrok ovog razvlašćivanja slike i imaginarnog, po njemu, leži u tome što kompjuteri, od svog nastanka od Drugog svetskog rata, zapravo uopšte nisu bili namenjeni obradi slike. Stoga, u svojevrsnom remedijalizacijskom zaokretu pažnju treba posvetiti hibridnoj i pluralnoj prirodi savremenih, konkretnih procedura u umetnosti, koje i dalje operišu čulnim afektima i konceptualnim praksama, predočivim, nasleđenim znanjima i novim tehnološkim povezivanjima.

---

<sup>83</sup> Šuvaković, Miško, „Skice za teoriju novih medija“, u: *Kultura*, br. 147, Beograd, 2015, str. 58-59.

<sup>84</sup> *ibid.*

<sup>85</sup> Šuvaković, Miško, „Pogovor“, *op. cit.*, str. 300.

### 3. Procedure stvaralačkog čina

#### 3.1. Određivanje pojma *procedure* u kontekstu umetničke prakse

„Prvi razgovor koji jedno djelo pokrene pokrenut je načinom na koji je ono pravljeno“<sup>86</sup>

Sa širenjem strukturalističkih i poststrukturalističkih istraživanja, koja su obrazovala interdisciplinarno polje u humanističkim naukama u poslednjim decenijama XX veka, konstituišu se i razvijaju se i teorije umetnosti i medija. Ove teorije iz različitih uglova pokušavaju da se približe modernim i savremenim umetničkim praksama, da reflektuju i objasne njihove aktuelne tokove, intencije, metode i efekte. Teorije umetnosti su do sada proizvele i specifičan autoritet u artikulaciji znanja o umetničkim praksama, a koji je proizašao iz pozicije koja podrazumeva izvesno prevazilaženje estetike i istorije umetnosti, sa jedne strane, i umetničke kritike sa druge strane. U takvoj konstelaciji, teorije umetnika, njihove eksplikacije, izjave, manifesti ili svedočenja o sopstvenom radu, predstavljaju poseban žanr diskursa o umetnosti. Nakon poststrukturalističke „smrti autora“, umetničko delo i njegove tehnologije i mediji postaju više ili manje transparentna, označiteljska, tekstualna praksa, koja sama proizvodi i pošilja oće i prima oće. Značenje i smisao umetničkog rada analizira se i tumači u odnosu na svoju funkciju, odnosno komunikacijski efekat koji ostvaruje. Razvlašćivanjem autora kao subjekta, ujedno se razvlašćuje i čitav korpus specijalističkih umetničkih znanja i veština. Dok umetnik i sam postaje vrsta medija za prenos dominantnog diskursa, dotle tehnike, tehnologije i poetike, kao prakse proizvodnje umetničkog dela, ostaju još uvek predmet interesovanja umetničkih škola. U tom smislu, tek artikulacija posebnih taktika i strategija (ili metoda), kao što su, na primer, aproprijacija, dekontekstualizacija, rekontekstualizacija, citiranje ili postprodukcija (jezika, veština, stilova, predmeta, medija, prostora), u ishodištu generiše umetnički rad.

Drugim rečima, svako relevantno pitanje koje počinje rečju „kako“, postavlja se u odnosu na efekat koji umetnički rad proizvodi u određenom kontekstu.<sup>87</sup> Ono što ostaje nevidljivo i često izvan fokusa teoretizacije, jesu veoma konkretne procedure koje su primenjene pri stvaranju ili

---

<sup>86</sup> Eko, Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1965, str. 6.

<sup>87</sup> Hajdegerova čuvena tvrdnja da u suštini tehnike nema ničeg tehničkog, govori upravo o tome da nema neutralne tehnike koja funkcioniše izvan određenog konteksta. Efekti tehnike su uvek uslovljeni nečim što je izvan nje same.

proizvodnji umetničkog rada. Znanje o procedurama ne mora nužno da ima uticaj na komunikacijski efekat koji umetnički rad proizvodi. Međutim, otkrivanje procedura stvaralačkog čina, koje nisu transparentne, može da prevrednuje i promeni strukturu samog znanja o umetničkom radu, pa time i efekat koji proizvodi.<sup>88</sup> Procedure stvaralačkog čina mogu da obuhvataju pripreme radnje, kao što su skice, planovi, konceptualizacije, tehničke pripreme, ali i postprodukcijski segment – od opremanja do izlaganja rada i kustoskih praksi. Procedure mogu biti „propisane“ i formalistički uslovljene kako bi se uklopile u vladajući kanon ili paradigmu. Takođe, procedure mogu da slede logiku eksperimenta ili umetničkog istraživanja i tada su mnogo relativnije i otvorenije za različite činioce, za slučaj ili događaj koji može biti umetničkog ili izvan umetničkog porekla.

Intencionalno izvedene procedure mogu biti sastavni deo umetničkog rada, kao u akcionom slikarstvu ili sam rad, kao u performansu. Svest o procedurama kod publike može da proizvede željeni efekat umetničkog rada, kao u nekim primerima postmedijske umetnosti. Na primer, rad Zorana Todorovića pod nazivom „Toplina“ čini 1800 kvadratnih metara prostirke - ćebadi. Umetnik nije manuelnim tehnikama stvorio delo, već je sledio „hladne“ tehnokratske procedure industrijske proizvodnje: 200.000 ljudi je ošišalo svoju kosu u 240 frizerskih salona, a zatim je od te sirovine u fabrici proizvedena prostirka po određenim industrijskim kriterijumima. Procedure koje su prethodile stvaranju dela, odnosno njegovoj institualizaciji (rad je predstavljen na Venecijanskom bijenalu 2009. godine), jesu centralni element samog rada.

---

<sup>88</sup> Ekvivalentni primeri su česti u svim tipovima privredne i industrijske proizvodnje. Industrija neretko krije procedure proizvodnje. Na primer, po Zakonu o zaštiti poslovne tajne, štite se: „finansijski, ekonomski, poslovni, naučni, tehnički, tehnološki, proizvodni podaci, studije, testovi, rezultati istraživanja, uključujući i formulu, crtež, plan, projekat, prototip, kod, model, kompilaciju, program, metod, tehniku, postupak, obaveštenje ili uputstvo internog karaktera i slično, bez obzira na koji način su sačuvani ili kompilirani“. Videti: Jovanović, Jovan, „Zaštita poslovne tajne“, na: <https://www.pravniportal.com/zastita-poslovne-tajne-2/>, pristupljeno: 18.01.2019.



Slika 13: Zoran Todorović, „Toplina”, 2009.

Umetničko ili stvaralačko iskustvo, odnosno proces stvaranja određenog rada ili serije radova, iskustvo *u praksi*, artikuliše nezanemariva znanja (*episteme*) i veštine (*tehne*), a koje se iz različitih pozicija u modernoj i savremenoj umetnosti određuju kao poetike.<sup>89</sup> Procedure, kao činovi u genealogiji umetničkog rada, stoga mogu da budu sagledane i kroz duži vremenski period, kroz prosec vežbe, učenja i artikulacije različitih vizuelnih jezika i medija, ali isto tako i vrednosnih i kritičkih stavova, ličnih i kolektivnih istorija, afekata i afiniteta.

### 3.2. Manuelne procedure i optičke slike

Britanski slikar Dejvid Hokni (David Hockney) je u knjizi „Tajno znanje: Ponovno otkrivanje zaboravljenih tehnika starih majstora“ predstavio opsežnu analizu brojnih remek-dela istorije zapadne umetnosti. Hokni će u saradnji sa fizičarem Čarlsom Falkom (Charles Falco) izvršiti seriju eksperimenata, uz rekonstrukciju procedura slikanja uz pomoć prvih optičkih uređaja i pomagala: kamere opskure, kamere lucide i ogledala. Koristeći sopstveno slikarsko iskustvo i znanje i uporednu analizu reprodukcija slika u visokoj rezoluciji, Hokni nedvosmisleno dokazuje da su mnoga dela renesansnog slikarstva i naročito baroka, slikana uz upotrebu optičke projekcije i kopiranja. Skokovit razvoj i napredak u realističnom predavljanju započet je i može se pratiti

<sup>89</sup> Videti opsežnu raspravu o umetničkim poetikama u: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, str. 179-220.



od 1430. godine, kada u upotrebu ulaze prva optička sočiva i ogledala. Tokom sledeća četiri veka, sa priličnom sigurnošću se može ukazati na kvalitativne razlike između slika koje su slikane uz pomoć neke optičke aparature i onih koje su nastajale isključivo manuelno, na osnovu renesansne geometrije i „ljudske“ optike. U tom smislu, od perioda renesanse mogu se jasno razlikovati dve kategorije slika: one koje su rađene rukom i one koje će u 19. veku dobiti naziv *fotografija*. Na primer, Karavađova (Caravaggio) biografija, potpuni izostanak pratećih skica i crteža, kao i brzo širenje njegovog uticaja, govore u prilog tezi da je naturalizam i „sceničnost“ njegovih slika zaista proizvod optičke projekcije. Optika je sve do impresionizma bila važno sredstvo u slikarstvu, ali se zbog različitih razloga njena upotreba skrivala.<sup>90</sup>



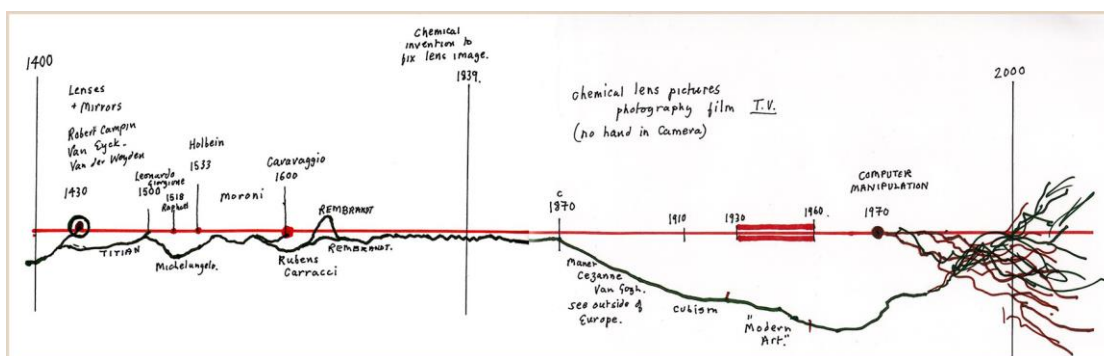
Slika 14: Ludovica Rambelli Teatro, „Tableaux Vivants”, 2018; Bill Viola, „The Quintet of Remembrance”, 2000.

Pronalazak i širenje fotografije za Hoknija predstavlja trenutak u kome je od ranije dobro poznata, optička slika samo fiksirana na papir uz pomoć hemijskih dodataka. Moglo bi se reći da se na tom mestu obrće Benjaminova teza o statusu umetničkog dela u doba tehničke reprodukcije. Naime, prateći likovne procedure Hokni sugerise da se modernost rađa upravo sa umetničkim oslobađanjem od optičkih aparatura i pomagala, i povratkom na nesavršeni, manuelni izraz. Emancipacijski potencijal avangardnih postupaka ogleda se u traženju alternativnih načina

---

<sup>90</sup> Na prvom mestu, crkva je do perioda kontrareformacije zazirala od optičkih pomagala i aparatura i njihova upotreba je često bila sankcionisana. Osim toga, lakoća, brzina i tačnost prenošenja bilo čega na dvodimenzionalnu površinu uz pomoć optičkih aparatura, moglo je drastično da poveća umetničku konkurenciju.

sagledavanja sveta, a kubizam je po prvi put inicirao novi likovni izraz koji je „daleko od optičke istine“<sup>91</sup>. Sa druge strane, sa pojavom filma, koji je proizveo do tada najživlji prikaz stvarnosti, učvrstio se dominantan položaj optike. Jaz između moderne umetnosti i optičke slike proširuje se sredinom XX veka, kada uz pomoć verodostojnosti filmske slike, veliki diktatori učvršćuju svoju vlast proterujući istovremeno avangardna eksperimentisanja. „Kontrola medija je bila od suštinske važnosti za ubice“, tvrdi Hokni.



Slika 15: David Hockney – vremenska linija

Optička slika se ponovo menja sa pojavom kompjutera. Mogućnost kompjuterske manipulacije slikama, oduzima fotografiji verodostojnost i neprikosnoveni legitimitet da govori istinu. „Ruka se vratila na slike koje su utemeljene u optici. Kompjuter je fotografiju, ponovo približio crtanju i slikanju. Njegov softver koristi termine kao što su 'paleta', 'četka', 'olovka' i 'pribor za slikanje“<sup>92</sup> Pritom, Hokni skreće pažnju i na etimologiju reči *manipulacija*, koja označava vešto rukovanje predmetima i koja u svom korenu sadrži latinsku reč za ruku, šaku.

Jovan Čekić smatra da Hoknijeva podela na tri istorijska pristupa slikama, a koji se ostvaruju preko odnosa *manuelno-optičko* istovremeno „sugeriše da se težište premešta s reprezentacije, na shvatanje događaja, tačnije na umetnikov odnos prema statusu nekog aktuelnog stanja stvari“<sup>93</sup>. Takođe, važno je skrenuti pažnju da je teza koju je Hokni izneo demonstrirana i

<sup>91</sup> Hockney, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, London, 2009, str. 185.

<sup>92</sup> ibid.

<sup>93</sup> Čekić, Jovan, *Izmeštanje horizonta*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2015, str. 37.

dokazivana iz pozicije slikara, na osnovu poznavanja konkretnih slikarskih i umetničkih procedura, uz uporednu kritičku analizu podataka koje nudi istorija umetnosti.

Dejvid Hokni svoje slike i dalje slika uz fizičko prisustvo modela ili u *plein-air-u*, i tvrdi da „slika (painting) nikad neće biti zamenjena fotografijom, jer njene glatke, ravne površine i zamrznuti isečci vremena, ne predstavljaju stvarnost onoga što vidi oko koje konstantno gleda”<sup>94</sup>. Međutim, Hokni je prvi put upotrebio kompjuter za crtanje još 1986. godine. Od tada je koristio faksove, fotokopir mašine, polaroid fotografije i druge, tadašnje nove medije. Upotreba različitih formata digitalne slike deo su njegovih standardnih slikarskih procedura. Ajfon i ajped koristi od 2009. godine za crtanje i slikanje, a svoje digitalne radove često izlaže uporedo sa analognim.

Tvrđnju Maršala Mekluena da se prava priroda starih medija otkriva tek sa pojavom novog medija koji ga zamenjuje, dakle u retrospektivi, najuverljivije potvrđuju upravo konkretne procedure i remedijacijske taktike koje se sprovode u umetnosti.

## **4. Praktični rad**

### **4.a. Procedure umetničkog čina kao metodološki okvir doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“**

Doktorski umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, predstavlja umetničko istraživanje u području likovnih umetnosti i uže, u disciplini slikarstva. U tehničkom smislu, međutim, procedure koje su primenjene pri stvaranju pojedinačnih radova i njihove artikulacije u poliptihe, odnosno konceptualne celine, pripadaju novim medijima isto koliko i „tradicionalnim“ slikarskim postupcima. Umetničko istraživanje je stoga sprovedeno iz metapozicije, koja je omogućila da se iz same slikarske prakse pokažu/prikažu promene jezika i medija slikarstva u savremenom kontekstu u kome je uticaj novih medija prisutan u svim oblicima društvenog delovanja (pa tako i u umetnosti).

---

<sup>94</sup> Pisch, Anita, „David Hockney interrogates space and time“, na: <http://theconversation.com/david-hockney-interrogates-space-and-time-68671>, pristupljeno: 18.01.2019.

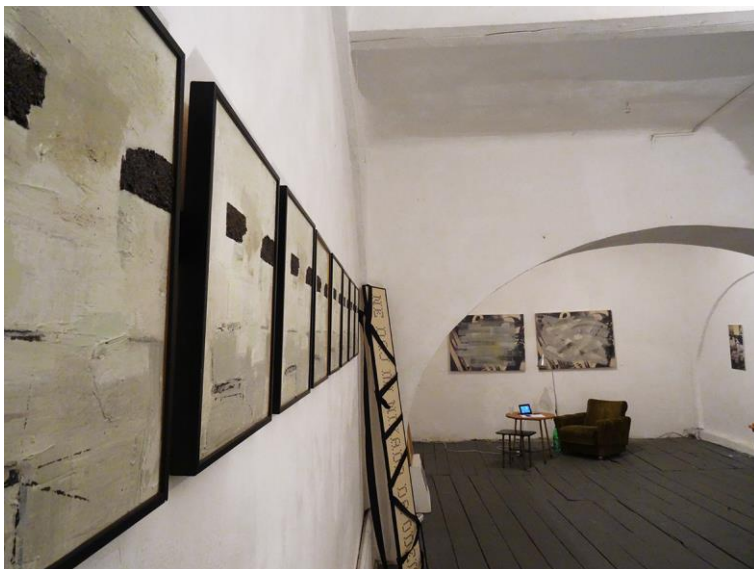
U formalnom smislu, slike pripadaju apstraktnom likovnom izrazu, ali se u žanrovskom smislu ne mogu pouzdano odrediti zbog česte pojave naslikanih i čitljivih reči ili fraza. Slike su izvedene u tehnici akrila na platnu, sa manje vidljivim ili naglašenim nanosom boje, odnosno fature, koja ima taktilni ili haptički kavalitet. Slikana površina u tom smislu jasno sugerše manuelnu artificialnost, upotrebu slikarskog pribora i „izvođenje“ slikanja slike kao prakse slikarstva (*painting*). Većina kompozicija sadrži svedene apstraktne elemente – forme i gestove, a termin *prikazivanje* se samo uslovno može upotrebiti kod slika sa naslikanim ili ispisanim tekstom.

Sa druge strane, nijedna od slika nije izvedena neposredno, svaka je brižljivo planirana, projektovana, a većina je naslikana na osnovu prethodno digitalno generisanog predloška. Na slikama u kojima se element *ponavljanja* pojavljuje istovremeno i kao sadržaj i kao procedura, pikturalni gest, odnosno sam manuelni rad, na slikama ima karakter performativnog izvođenja koji je prethodno isplaniran i utvrđen. U tom smislu, sve slike jesu reprezentacije (*picture*), kao ponovno prikazivanje ili izvođenje nekog plana, slike, koncepta.<sup>95</sup>

Iako su sve slike slikane na tradicionalan način, uobičajenim postupcima, standardnim bojama, sredstvima i alatima, konvencionalne procedure su zapravo proširene preuzimanjem i prilagođavanjem konkretnih operacija koje su karakteristične za grafičke softvere, kao što su stensil efekti, prikaz u slojevima, multiplikacije i slično. Pored toga, analognim slikama pridodata je i logika funkcija nekih od opštih principa digitalne slike, odnosno medija, kao što je na primer modularnost, prilagodljivost veličina, hipertekst ili promenljivost različitih verzija iste slike.

---

<sup>95</sup> Može se postaviti generalno pitanje: nije li svaki objekat umetnosti uvek-već posredovan, reprezentovan?



Slika 16: „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalj postavke

Takođe, važno je naglasiti da ni jedan od radova ne funkcioniše samostalno, kao i da se njihovo značenje ne konstituiše isključivo *unutar* „kvadrata“ slike, u čistim odnosima pikturnalnih elemenata. Svaki rad sadrži neki dodatak izvan platna, odnosno slikane površine: ne-slikarski element ili materijal, predmet, verbalni iskaz, drugi medij, ali i video radove, fotografije, audio snimak, printove na različitim podlogama. Sa jedne strane, na taj način se sprovodi intermedijalni dijalog slikarstva sa drugim medijima, dok se, sa druge strane, proširuje sam medij slikarstva. Kroz takvu proceduru, postaju predočive mnoge analogije, intertekstualne reference, kao i važnost konteksta, koji na ključan način, čini se, obeležavaju jezik i medij savremenog slikarstva.

To znači da su i umetničke metode grupisane oko procedura disciplinarnosti i interdisciplinarnosti, dok su u užem smislu, konvencionalne slikarske procedure, koje se odnose na organizaciju dvodimenzionalne površine slikarskim sredstvima, u ovom projektu proširuju, redefinišu i postaju neodvojive od metoda, ili preciznije, od taktika i strategija aproprijacije, rekontekstualizacije, citiranja i postprodukcije. Drugim rečima, *procedure izvođenja* pojedinačnih radova u metodološkom pogledu imaju krucijalnu ulogu u razumevanju doktorskog umetničkog projekta, iako performans kao umetnički format ili rod, nije uključen u sam projekat. Procedure izvođenja, takođe, u prvi plan ističu samu izložbu kao proces organizacije radova u jedinstvenu umetničku celinu.

Konkretno, to znači da je izložba na različitim ravnama aproprijacijskim strategijama obuhvatila radove koji su nastali u okviru drugih umetničkih istraživanja, ali ih je istovremeno aktuelizovala, i rekontekstualizovala u novu značenjsku celinu (tekst). Na primer, izložba koja je prethodila realizaciji doktorskog umetničkog projekta, priređena je u Blok galeriji na Novom Beogradu i obuhvatala je seriju slika u tehnici akrila na platnu koje su nastale po prethodno generisanim digitalnim radovima. Izložba je nosila naslov „False paintings... or is there another possibility?“ i nastojala da ukaže na napetost između odsutnih digitalnih originala i prisutnih analognih kopija. Digitalne slike i printovi, koji tom prilikom nisu izloženi, sada su važan sastavni deo nekih od radova.

Konačno, teorijska praksa ili teoretizacija jeste konstitutivni deo svakog pojedinačnog rada, ali i izložbe kao formacijskog dispozitiva ili izvođenja doktorskog umetničkog projekta. U savim neposrednom kontekstu, teoretizacija se na ovom mestu može odrediti kao inverzija ili prevod definicije *umetničke prakse*, koja bi onda u tom slučaju glasila: „Pojam *teorijske prakse* nastaje autorefleksijom umetnika o procesu stvaranja, izrade ili proizvodnje umetničkog dela i ugrađivanjem saznanja o prirodi delatnosti u značenjske potencijale dela“.<sup>96</sup>

Trebalo bi napomenuti da su svi radovi koncipirani, pripremljeni, slikani i izvedeni u radnom kabinetu, a ne u slikarskom ateljeu, što znači da je neophodna prostorna i fizička distanca za slikanje, zapravo posredno konstruisana preko fotografija i računara.

#### **4.b. Postavka izložbe doktorskog umetničkog projekta „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“**

Doktorski umetnički projekat, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, predstavljen je na izložbi u Ostavinskoj galeriji u Beogradu. Ostavinska galerija funkcioniše kao otvoreni galerijski prostor u okviru Kulturnog centra Magacin. U organizacionom i institucionalnom smislu, Ostavinska galerija deluje po principima *Otvorenog kalendara*,

---

<sup>96</sup> Videti: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., str. 582. Izdvojena sintagma je intervencija autorke.

otvorene platforme za izvođenje programa organizacija nezavisne kulture koju je formulisala Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije (NKSS). Ostavinska galerija je netipičan, adaptiran izlagački prostor, koji se sastoji od tri prostorije koje su spojene prolazom, a svojom infrastrukturom može da zadovolji različite programe iz oblasti savremene kulture i umetnosti.



Slika 17: Ostavinska galerija – logo galerije i prva prostorija

Postavka izložbe, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, realizovana je u drugoj i trećoj prostoriji Ostavinske galerije, sa nastojanjem da se u potpunosti, u tehničkom smislu, iskoriste i naglase specifičnosti samog prostora. Sa druge strane, pojedini radovi su direktno, svojim mestom u postavci, ali i konkretnim elementima, referirali na različite delove galerijskog prostora. Kroz aproprijaciju specifičnih administrativnih, grafičkih i prostornih označitelja Ostavinske galerije, izložba je nastojala da naglasi važnost kontekstualnih umetničkih praksi koje obuhvataju institucionalni okvir.

Izložbu je činilo osam konceptualnih celina koje tehnički ili eksplicitno sadrže preko 50 slika galerijskog formata. Postavka je nastojala da konceptualno artikuliše zajedničke elemente pojedinačnih radova, da uspostavi vizuelni ritam u prostoru, kao i da omogući što lakše razumevanje i recepciju izloženih radova. Naslovi pojedinačnih radova, koji takođe imaju konstitutivnu ulogu, štampani su i taktički postavljeni na odgovarajuća mesta u odnosu na poziciju radova u prostoru.



Slika 18: Rad na postavci izložbe

Analitički pristup pri opisu, eksplikaciji i interpretaciji jezika i medija i procedura zahteva svojevrsnu artikulaciju različitih elemenata svakog rada pojedinačno. U tom pogledu, analiza se ne drži metodološki strogog pristupa, niti je isključivo formalne prirode, već iz različitih pozicija – istorije umetnosti, filozofije, teorije umetnosti i medija, poetike i književnosti, nastoji da ukaže na one elemente u radu koji su važni za procedure izvođenja radova. Analiza će obuhvatiti i tehničke detalje postavke u meri u kojoj oni imaju udela u konstituisanju značenja za pojedinačne radove. Zatim, redosled izlaganja analiza pojedinačnih radova sledi raspored koji je ponuđen postavkom izložbe. Pojedinačne eksplikacije u naslovu potpoglavlja otvaraju pitanja koja u poetičkoj ravni podvlače značaj različitih procedura ili proceduralnih odluka koje su u vezi sa slikarstvom kao savremenom umetničkom praksom.



#### 4.1. Kako popraviti sliku? („Healing“)

„I slika i medij žive od analogije sa telom.“<sup>97</sup>



Slika 19: „Healing” - detalj

Veliku i važnu raspravu o odnosu tela, pisma i pisanja, koju su otvarali književnici poput Franca Kafke ili Dženet Vinterson, a zatim akcentovale postrukturalističke i feminističke teorije, kao i savremene teorije medija, najpre su predložili slikari različitih struja ekspresionizma iz druge polovine XX veka, upisujući sopstveno telo i njegove fizičke, fiziološke ili bihevioralne tragove i učinke u telo slike. Slikarstvo se „upisivalo“ na tela umetnika u performansima, hepeninzima, fluksus akcijama. Za umetnike body arta telo postaje medij za tekstualne prakse, ono je podvrgnuto testiranju sopstvenih granica, pri čemu ne izostaju radikalne i neretko bolne procedure, a tragovi koji ostaju jesu ožiljci na samom telu. Umetnička praksa Marine Abramović može se sagledati

---

<sup>97</sup> Belting, Hans, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology“, u: *Critical Inquiry* 31, Chicago, 2005, str. 307.

kroz istoriju transformacije tela: od tela kao površine za upis do tela kao idealno generisane slike; od ožiljaka do estetske, hirurške rekonstrukcije.

Ova umetnička iskustva radikalno se menjaju sa pojavom novih digitalnih medija. Postavlja se pitanje šta se dešava sa našim, i dalje fizičkim telima u doba digitalne slike? Kakav je odnos između tela i digitalnog koda? Sajber umetnici, kao na primer Stelark (Stelarc), danas su u mogućnosti da kroz umrežavanje omoguće interaktivni performans koji je u stanju, ne samo da kontroliše slike, već i konkretno fizičko telo.

Za razliku od Leva Manoviča, koji preko površina novih medija i njihovih aplikacija sugeriše mogućnost generisanja interfejsa čovek-mašina, Mark B. N. Hansen (Mark B. N. Hansen) ukazuje na interakciju fizičkog tela i slike u procesu digitalne obrade informacija: „Slika ne može više biti ograničena na nivo izgleda površine, već mora biti proširena tako da obuhvata čitav proces u kojem se informacije mogu sagledati kroz utelovljeno iskustvo. To je ono što predlažem da se nazove digitalna slika“<sup>98</sup>.

Rad, pod nazivom „Healing“, sastoji se od osam slika, dimenzija 40x48 cm, koje su u nizu izložene na zidu i podu tako da tvore neprekinutu traku, i blutut zvučnik, koji reprodukuje audio snimak disanja. Ukupne dimenzije slikanih radova u postavci iznose 240x48x80 cm. U osnovi, reč je o osam jednakih slika (modula), a varijacije su izvedene dodavanjem teksta ili kolaža, kao i različitim orijentisanjem, odnosno okretanjem slika unutar trake. Traka, u kojoj se vizuelno smenjuju jednostavni, horizontalni „znaci“, može da sugeriše proces u vremenu, pisanje ili kodiranje (poput pseudo slike morzeovog jezika ili binarnog koda). Ritam se uspostavlja kroz varijaciju međusobnih udaljenosti belih, horizontalnih površina na svakoj slici. Izuzetak čini slika na kojoj je bela površina prelepljena crnom nalepnicom – po tradicionalnim estetskim kriterijumima ova slika „ne diše“. Ispisana reč „Healing“, na jednoj od centralnih slika u nizu, ima dvostruku funkciju: ona imenuje proces koji se sugeriše, odnosno predstavlja vizuelnim i zvučnim elementima rada, a istovremeno imenuje i sam rad.

---

<sup>98</sup> Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2004, str.10.



Slika 20: „Healing”

Zvučnik, koji u lupu reprodukuje audio snimak, izložen je kao vizuelni objekat na zidu, ali i kao vrsta medijskog artefakta. Naglašeno prisustvo tehničkog medija zapravo sugerise da je reč o *hipermedijaciji* – u doslovnom smislu ovde medij učestvuje u kreiranju slike-instalacije, ali i reprezentuje sadržaj drugog medija. Audio snimak autorkinog disanja – kao metonimija, trag ili indeks tela i njegovih efekata, treba da bude shvaćen kao analogon slikarskom gestu koji na platnima izostaje. Telo ni na koji način nije reprezentovano na slici, već su tragovi jedne od njegovih funkcija medijski posredovani, a efekti tog posredovanja, kao procesa, povratno su predstavljeni na slikama. Sam audio snimak može biti distribuiran do zvučnika na dva načina: preko memorijske kartice u zvučniku i preko blutut veze koja se uspostavlja između mobilnog telefona i zvučnika. U drugom slučaju, kontrola reprodukcije audio snimka zavisi od prisustva fizičkog tela, odnosno udaljenosti mobilnog telefona.

Svojim naslovom ovaj rad referiše na *healing* – jednu od najstarijih alatki, koje je Fotošop razvio na samim počecima. To je alatka koja služi za „lečenje“ slike, odnosno za retuširanje, a zapravo funkcioniše slično kao i alatka za kloniranje (*clone tool*) – po principu uzimanja uzorka (*sample*) iz jednog konteksta i njegovog nalepljivanja (*paste*) na ono mesto koje se na slici popravlja. Ikona koja označava ovu alatku predstavljena je sličicom flastera.

Ovaj rad u retoričkom smislu pokazuje nesigurne prelaze između metafore i metonimije, dok u formalnom pogledu izlaže remedijacijske elemente koji se nalaze u strukturi svake

umetničke instalacije. Ako se u čitanje rada uključe reference prema jezičkim principima novih medija, onda se otvara intertekstualno polje za nova tumačenja i moguća povezivanja jezika starih i novih medija.

#### 4.2. Kako se pravi dobra slika? („Icons“, „Or about Transparency“, „Or about Bad Painting“)

„Sve je poput 'trenutnog snimka' događaja koji se odvija u sjećanju činom ponavljanja.“<sup>99</sup>



Slika 21: „Icons“ - detalj

Slikarstvo pripada prostornim umetnostima i pitanje temporalnosti nije imanentno slikarskom delu, već se ono najčešće povezuje sa procedurama slikarskog čina, odnosno sa onim slikarskim praksama koje akcentuju svoj performativni učinak ili, pak, performativnost samog materijala. Za razliku od pokretnih slika, slika slikarstva (*painting*) manifestuje se kao jedinstvena,

---

<sup>99</sup> Paić, Žarko, *Anđeo povjesti i mesija događaja. Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2018, str. 246.

definisana i nepromenljiva pikturalna činjenica. Međutim, s obzirom na to da slikarske procedure nisu potpuno transparentne, kao što je to na primer slučaj kod crtačkih disciplina, uobičajeni problemi i nedoumice mogu se sažeti kroz fraze koje se najčešće povezuju sa metodologijom i pedagogijom slikarstva: „Treba znati kad je slika gotova“ ili „Prethodna verzija je bila bolja/lošija“. Drugim rečima, materijalni nosilac jedne slike neretko sadrži mnoštvo tehnički neophodnih, ali nevidljivih slojeva, ali takođe i potpuno drugačija rešenja koja su u procesu slikanja korigovana ili od kojih se potpuno odustalo. „Završena“ slika se kroz recepciju otvara za pluralitet različitih „čitanja“, interpretacija i teoretizacija, međutim niz proceduralnih činova koje prethodno sprovodi umetnik kroz proces slikanja, formatiraju odluke koje postupno isključuju niz drugih mogućnosti. Sa druge strane, poststrukturalističke teorije nas uveravaju da se ni jedna odluka ne donosi u apsolutnoj praznini, u čistom kontekstu koji prethodi odluci, već je svaki kontekst, okvir za delanje, „uvek-već retroaktivno konstruisan istom tom odlukom“<sup>100</sup>. Istorija pojedinačnih procedura na jednoj slikarskoj slici se može naslućivati, čitati kao trag-upis tela, analizirati sa stanovišta tehnike i tehnologije slikarstva i egzaktno predočavati jedino zahvaljujući savremenim, kompleksnim aparturama.

Na primer: javnost je prvi put videla višeslojne tragove originalnog crteža Viljema de Kuninga (Willem de Kooning) koji je nastao sredinom 20. veka, kada je 2010. godine studiju za konzervaciju Muzeja moderne umetnosti u San Francisku uspelo da producira njegovu digitalno unapređenu infracrvenu sliku. Radi se zapravo o snimku čuvenog rada Roberta Raušenberga pod nazivom „Izbrisani de Kuningov crtež“ (1953), čija će postupna recepcija, postprodukcija i kanonizacija uvek biti u vezi sa dugogodišnjim upisivanjem nesigurnih narativa. Bez ovih tekstova, rad u početku nije mogao da konstituiše svog ikonološkog označitelja, niti da izvrši svoju konceptualnu intenciju. Sa druge strane, Raušenbergov ikonoklastički čin i danas, zahvaljujući savremenim tehnologijama, nastavlja da retroaktivno proizvodi nove-stare slike.<sup>101</sup> Na sličan

---

<sup>100</sup> Videti: Žižek, Slavoj, *Škakljivi subjekt. Odsutni centar političke ontologije*, Šahinpašić, Sarajevo, 2006, str.15. To paradoksalno znači da je sloboda izbora moguća jedino pod uslovom da se učini pravi izbor.

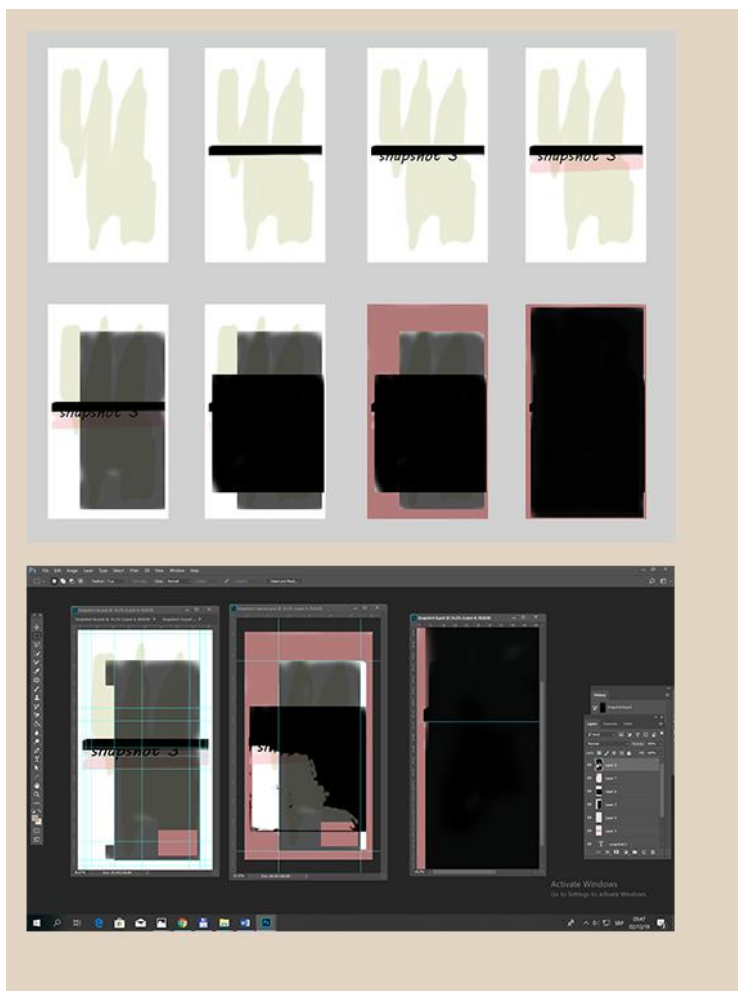
<sup>101</sup> Sam Raušenberg je ovaj rad čvrsto povezao sa svojim *Belim slikama* iz 1951. godine. Reč je modularnim belim panelima koji su produkovani sa konceptualnom intencijom da se stvori apsolutno čista slika, nalik „nerukotvorenoj“. Slike su izvršile direktan uticaj na čuvenu kompoziciju Džona Kejdža (John Cage) 4'33'' (1952), da bi zatim bile povratno rekonceptualizavane u nekoliko pravaca. Videti: Marinkov Pavlović, Lidija, „Ikonoklastički paradoks – između cenzure i spektakla“, u: *Muzika znakova/znakovi u muzici i New Born Art*, Knjiga III, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac, 2018, str. 346.

način, svaka digitalna slika koja je povezana sa grafičkim softverom može transparentno da reprezentuje istoriju svoje transformacije i da lako izvrši reverzibilan proces (*undo*).

Na ovom mestu treba podsetiti i na jednu od kritičnih tačaka savremenosti koje akcentuje V.T.J Mičel i koje mogu biti razmatrane u dijalektičkom odnosu sa Benjaminovom analizom tehničke reprodukcije: reč je o odnosu originala i kopije. Čuvena Benjaminova teza o propadanju *aure* koju je proizvela fotografska kopija, sada je preokrenuta. Mičel tvrdi da kopija sada ima više *aure* od originala; ona je često poboljšan ili pojačan oblik originala, kao, na primer, digitalna reprodukcija zvuka ili slika. I dok je Benjamin *auru* vezivao za gomilanje istorije i tradicije oko predmeta, danas softveri, poput fotošopa, mogu čak direktno da reprezentuju slojeve istorije svake transformacije, kao i da izazovu reverzibilan proces.

Seriya ovih radova pokušava da prisvoji logiku transformacije digitalne slike, koja predočavanjem svoje istorije uvodi temporalnost, koja opet nije nužno linearna, već može da uključi i sprovođenje reverzibilnog procesa. Procedura analognog prevođenja jezika i principa novih medija stoga obuhvata seriju slika od kojih svaka može da predstavi jedan “snimak” (snapshot), zaustavljeni trenutak slikarskog procesa, ali i svojevrsnu vizuelizaciju geoloških struktura, sastava i slojeva jedne slike.

Ova serija radova obuhvata 8 slika, dimenzija 55x31 cm; 2 slike, dimenzija 150x85 cm i 1 sliku, dimenzije 9x6 cm. Slike su rađene u tehnici akrila na platnu na osnovu detaljno razrađanih digitalnih predložaka. To znači da su strukturalni elementi – kompozicija, valerska i koloristička rešenja, ali i raspored slika u prostoru, unapred definisani. Dimenzije radova proporcionalno odgovaraju formatu digitalne slike sa mobilnog telefona. Na sve slike je prethodno nanosena akrilna podloga koja formira vidljivu fakturu, a sve slike su najpre podslikane crnom bojom. Pri slikanju su korišteni šabloni i maske, dok su slobodne, gestualne forme, izvođene i ponavljane u okviru zadatih proporcija.



Slika 22: „Icons” – digitalne skice

Slike pod nazivom „Icons“ pokazuju osam mogućih stanja/snimaka (*snapshots*) ili „završetaka“ jedne slike. Sve slike su slikane simultano, kroz ponavljanje istih procedura, uključujući i nanošenje akrilne podloge, s tim da svaka slika ima, odnosno otkriva jedan sloj (*layer*) više u odnosu na prethodnu. Crne površine su zapravo prvi slikani sloj koji je tokom rada bio zaštićen maskama (*cut*). Maske su postepeno skidane, tako da se prvi sloj u hronološkom nizu retroaktivno ukazuje u formi nekoliko potonjih slojeva (*add layer mask*).

Mesto koje bi pripadalo prvoj slici ostalo je prazno kako bi na simboličkoj ravni pokazalo da nikakvog temelja, polazišta ili „čistog“ konteksta nema (prvu sliku u ovom slučaju podjednako može da predstavlja prazan blind ram, kao i maljevičevska gusta faktura bele boje).

Sa osme slike izostala je pravougaona površina iz donjeg desnog ugla – ona se našla u redu iznad ove slike, tačno na mestu gde bi se inače nalazila na slici iz ove serije, ali sada u formi

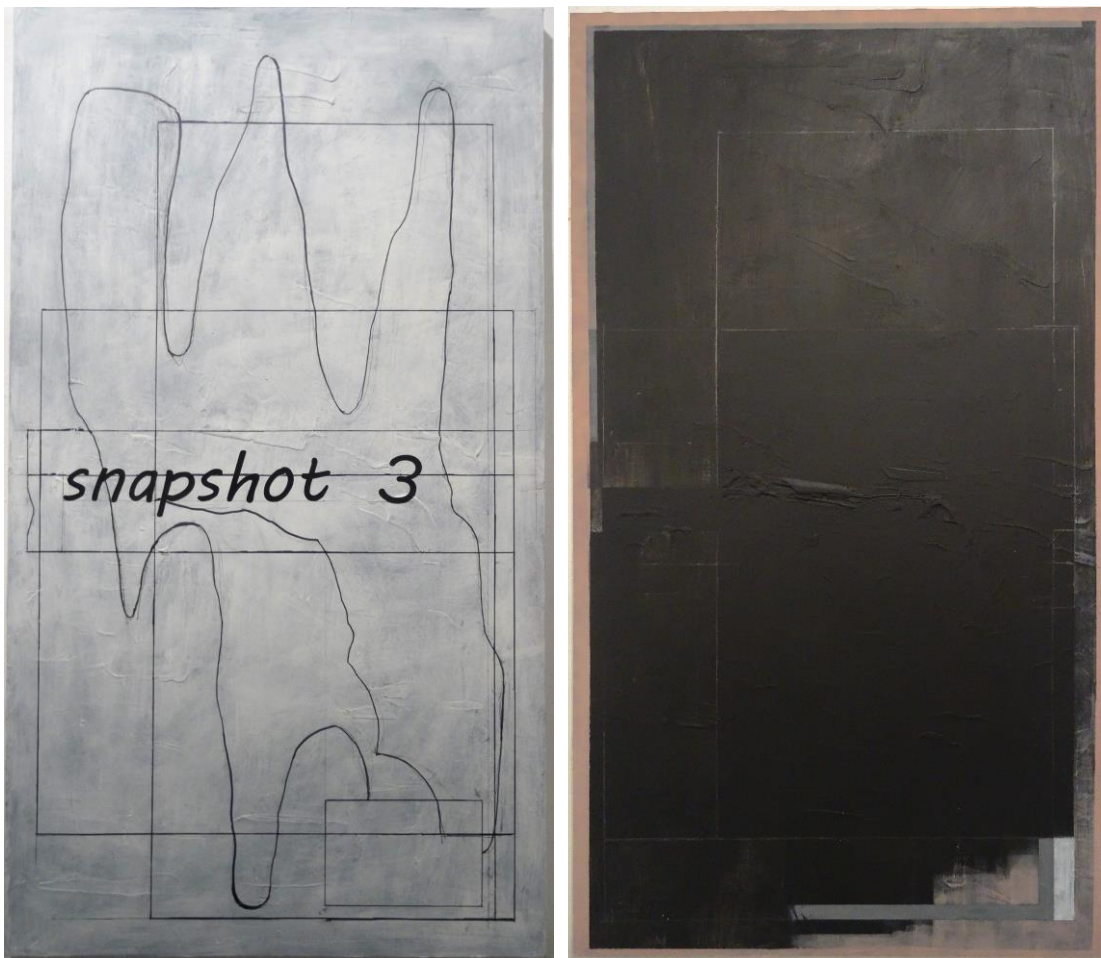
zasebnog crnog platna istih dimenzija kao i nedostajući pravougaonik (*make new document from cropping layer*).



Slika 23: „Icons”, „Or about Bad Painting”, „Or About Transparency” - postavka

Dve slike većih dimenzija predstavljaju još dva moguća konceptualna ishodišta prvobitne ideje. Slika pod nazivom, „Or about Transparency”, jeste strukturalna mapa-crtež svih naslikanih površina sa serije slika „Icons“. Slika „Or about Bad Painting“ referiše na dobro poznati gest preslikavanja, *overpainting*, ali i na čitav korpus heterogenih slikarskih strategija ili pojedinačnih radova koji se u kritici definišu konceptom *bad painting*-a. Na ovoj slici su ostali još samo tragovi koji ukazuju na veze sa serijom slika „Icons“.



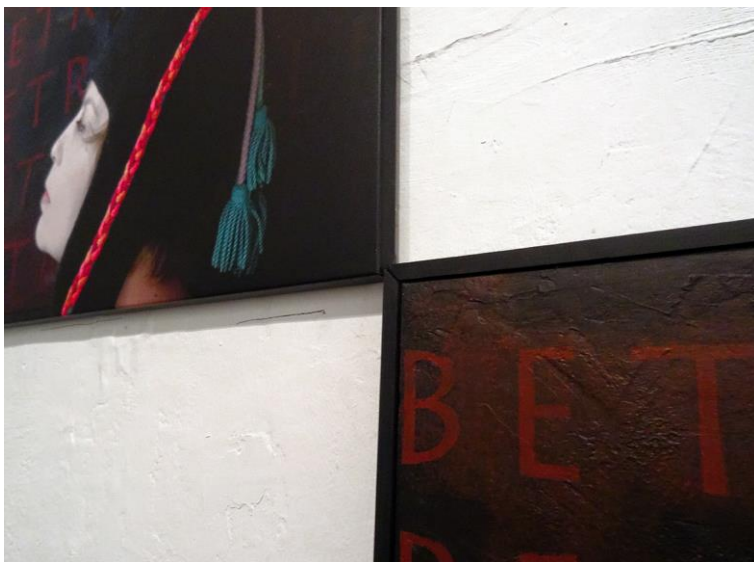


Slika 24: „Or about Transparency”, „Or about Bad Painting”

Serijske slike pod nazivima „Icons“, „Or about Transparency“, „Or about Bad Painting“, nastoje da predoči procedure slikanja, da sugeriraju pluralitet potencijalnih izbora tih procedura, ili, u krajnjoj instanci, paradoksalnu neodlučivost sa kojom je suočena svaka proceduralna odluka.

### 4.3. Kako se postaje slikar? („Traitor“)

„Izvesti nešto znači interpretirati ga, izdati i izobličiti. Svako izvođenje je interpretacija, a svaka interpretacija je izdaja, zloupotreba.“<sup>102</sup>



Slika 25: „Traitor” - detalj

Kroz figuru izdajnika, u književnosti, filozofiji, društvenim naukama, kao i u religiji, obično se predstavlja dramatičan trenutak raskola sa prethodnim poretkom ili stanjem. Čin izdaje se stoga u zapadnom diskursu tradicionalno postavlja u etičku ravan koja je na svom drugom polu određena pozitivnim atributima odanosti, doslednosti i kontinuiteta. Čin izdaje, međutim, u svojoj radikalnoj verziji, može da inicira događaj koji ima epohalni karakter.

Žil Delez, u svom filozofskom okretu od teorije teksta, odnosno u raskidu sa teorijom označitelja koji uvek upućuje na drugog označitelja u beskrajnom intertekstualnom tkanju koje se u krugovima širi oko (praznog) središta, ukazuje na „liniju bekstva“. Na takvoj liniji uvek postoji izdaja koja je uslov subjektivacije, odnosno permanentnog postajanja. Na primer, Delez se zalaže za manjinsku književnost – onu koja uspeva da izmakne dominantnim značenjima, kao što je to bio slučaj sa Kafkom. Serž Hajn ukazuje da za Deleza: „Biti izdajnik vlastitog pisanja uključuje

---

<sup>102</sup> Grojs, Boris, op.cit., „Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad“, str. 55.

pisanje protiv bilo kakvog stabilizirajućeg osećaja identiteta i drugih modernističkih kategorija i granica”<sup>103</sup>. Umesto označiteljskog režima, koga naziva ekonomijom prevare (kao kod kopija), Delez predlaže „drugi režim znakova, poput druge kartografije: strasni ili subjektivni režim, veoma različit od označiteljskog režima“<sup>104</sup> (kao kod simulakruma).

„Poimamo mali paket znakova, mali blok znakova, koji ide po neograničenoj pravoj liniji i na njoj obeležava niz procesa, dovršenih delova, od kojih svaki ima početak i kraj [...] Umesto endogene sile koja obavlja sve, postoji odlučujuća spoljna prilika, odnos sa spoljašnjošću, koji se pre izražava kao emocija nego kao Ideja, napor ili delo pre nego imaginacija. Umesto središta značenja, postoji tačka subjektivacije koja predstavlja početak linije, i u odnosu na koju se sačinjava subjekat iskazivanja, pa zatim subjekt izkaza, slobodan za ono što iskaz ponovo daje od iskazivanja [...] Tu izdaja zamenjuje prevaru.“<sup>105</sup>

Delez će svojom filozofijom *rizoma* u pravom smislu anticipirati internet kao digitalnu mrežu. Međutim, „male pakete znakova“, koji, po Delezu, u umetničkom delu, postoje po sebi kao nezavisni blokovi čulnih utisaka, možda je moguće promisliti s onu stranu numeričke predstave, koja kao paket kodova i dalje mora da prođe prosc transkodiranja da bi se uopšte našla na horizontu ljudske čulnosti.<sup>106</sup>

Rad, pod nazivom „Traitor“, čine dve slike identičnih dimenzija – 52x62 cm. Jedna slika je rađena tehnikom akrila na platnu, dok je druga slika print na platnu. Oba platna su našpanovana na blind-ram iste debljine, ali samo slikana slika ima i spoljašnji ram. Rad je nastajao u dužem periodu, u tri etape.

Slikana slika (*painting*) je najpre, pod nazivom „Betrayal!“, bila deo serije slikarskih radova koji su izlagani na kolektivnim i samostalnim izložbama u periodu od 2015-2017. godine. Na slici je prikazana reč Betrayal sa uzvičnikom, ponovljena pet puta, tako da dobija intenzitet verbalnog imperativnog proglaša. Slika je rađena na osnovu prethodnog digitalnog predloška na kome su tačno određeni svi elementi slike – od kolorita do tipa i veličine fonta. Za realizaciju slike

---

<sup>103</sup> Hein, Serge F., „Deleuze, Immanence, and Immanent Writing in Qualitative Inquiry: Nonlinear Texts and Being a Traitor to Writing“, *Qualitative Inquiry* 2019, Vol. 25(1), Sage Publishing, 2019, str. 88.

<sup>104</sup> Delez, Žil, Parne, Kler, *Dijalozi*, Fedon, Beograd, 2009, str. 135.

<sup>105</sup> *ibid*, str. 134-135.

<sup>106</sup> Videti: Massumi, Brian, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Durham University Press, Durham, 2002.

su zatim pripremljena slova na kater-foliji, koja su poslužila da naslikana reč dobije izgled štampanog, a ne rukom pisanog teksta, a dalje procedure su sledile logiku slikanja u slojevima istim redosledom kako je to bilo izvedeno u grafičkom softveru. Ono što će u bitnoj meri razlikovati sliku i njen digitalni predložak jeste slikarska faktura – taktilna, materijalna površina koja naglašava pikturalna svojstva analogne slike.



Slika 26: „Traitor”

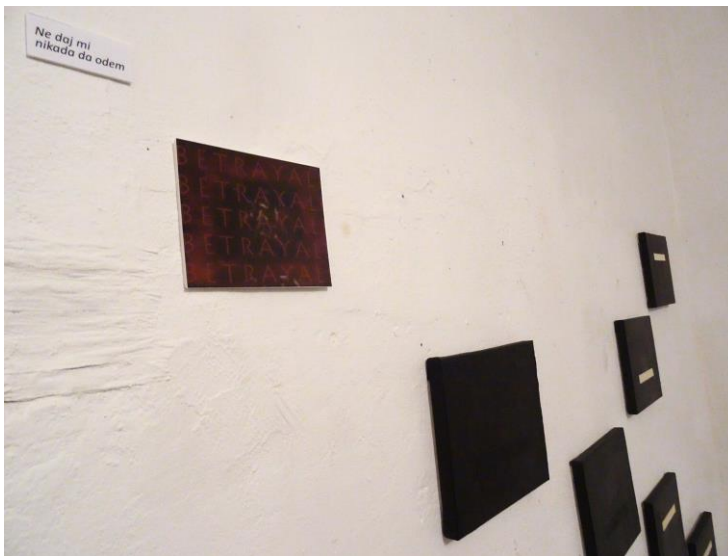
Print na platnu predstavlja fotografski portret autorke ispred slike „Betrayal!“ (*picture*) Fotografija je komponovana, snimljena i obrađena tako da, po dimenzijama, osvetljenju i koloritu, što tačnije reprodukuje sliku „Betrayal!“ sa ramom, u njenim materijalnim granicama. Međutim, sličnost se ovde pojavljuje upravo kao spoljašnja. Delezovski rečeno, u pitanju je simulakrum. Iako je štampana na platnu u istim dimenzijama kao i slika, u medijskom smislu radi se o žanrovskoj fotografiji. Osim toga, iako prikazuje slikarsku fakturu, njena površina ima taktilnu površinu platna, a ne pikturalnog nanosa. U tom pogledu, ona je podjednako udaljena i od štampanog digitalnog predloška, čija površina ostaje glatka i u prikazivačkom i u predstavljачkom smislu.

Rad „Traitor“ pokušava da što više vizuelno približi remedijacijske efekte i istovremeno ukaže na imanentne razlike između medija. Procedure su u ovom slučaju takođe sledile logiku drugog medija. Procedure izvođenja na metaforičkom nivou mogu se povezati sa filozofsko-teorijskim konceptom izdaje. U tom smislu, ovaj rad referiše na poetičke, ali i na teorijske potencijale, koji proizilaze iz figure izdajnika, na neophodnost privremenih zauzimanja različitih

pozicija (subjektivacijskih) koje onda omogućuju različita povezivanja, kao i prevrednovanja starih i često neproduktivnih i okamenjenih kanona. Za slikarstvo, kao i za pisanje, razlike u izvođenju, kao i značaj koji se sagledava u pronalaženju drugačijih puteva i procedura, zapravo mogu da predstavljaju razlog, ali i neophodan uslov da se sa praksom nastavi: „Biti izdajnik za sopstvenog carstva, biti izdajnik svog pola, svoje klase, svoje većine – koji bi bio drugi razlog da se piše? I biti izdajnik pisanja“<sup>107</sup>.

#### 4.4. Kako prepoznati umetničko delo? („Ne daj mi nikada da odem“ – a)

„Stoga elementarna jedinica umetnosti danas nije umetničko delo kao objekt, već je to umetnički prostor u kojem su objekti izloženi: prostor izložbe, instalacije.“<sup>108</sup>



Slika 27: „Ne daj mi nikada da odem“ - a – detalj

Predložak po kome je nastala slika „Betrayal!“, a zatim i rad „Traitor“, printan je na peni u dimenzijama 18x20 cm, ali je izložen kao sastavni deo drugog rada.

---

<sup>107</sup> ibid. str. 61.

<sup>108</sup> Groy, Boris, *Artpower*, MIT Press, Cambridge, London, 2008, str. 93.

Slike koje otvaraju drugu prostoriju izložbe, ali su ujedno i najbliže izlazu, čine najhibridniji rad u postavci. Ovaj rad svoj identitet duguje drugim radovima koji ga na izložbi okružuju. Istovremeno, svojim elementima povezuje sadržaje iz obe izložbene prostorije. Sastoji se od osam slika dimenzija 20x24 cm. Ove slike su nastale kao prva verzija ili skica za rad „Healing“ i predstavljaju smanjenu varijantu istih modula. Na zidu su postavljene u konstelaciji koja podseća na slovo X. Nedostajući segment je nadomešten printom digitalne slike-predloška. Naziv je pozajmljen od rada „Ne daj mi nikada da odem“ sa kojim je prostorno gotovo spojen. (pločica sa naslovom se nalazi uz ovaj rad)

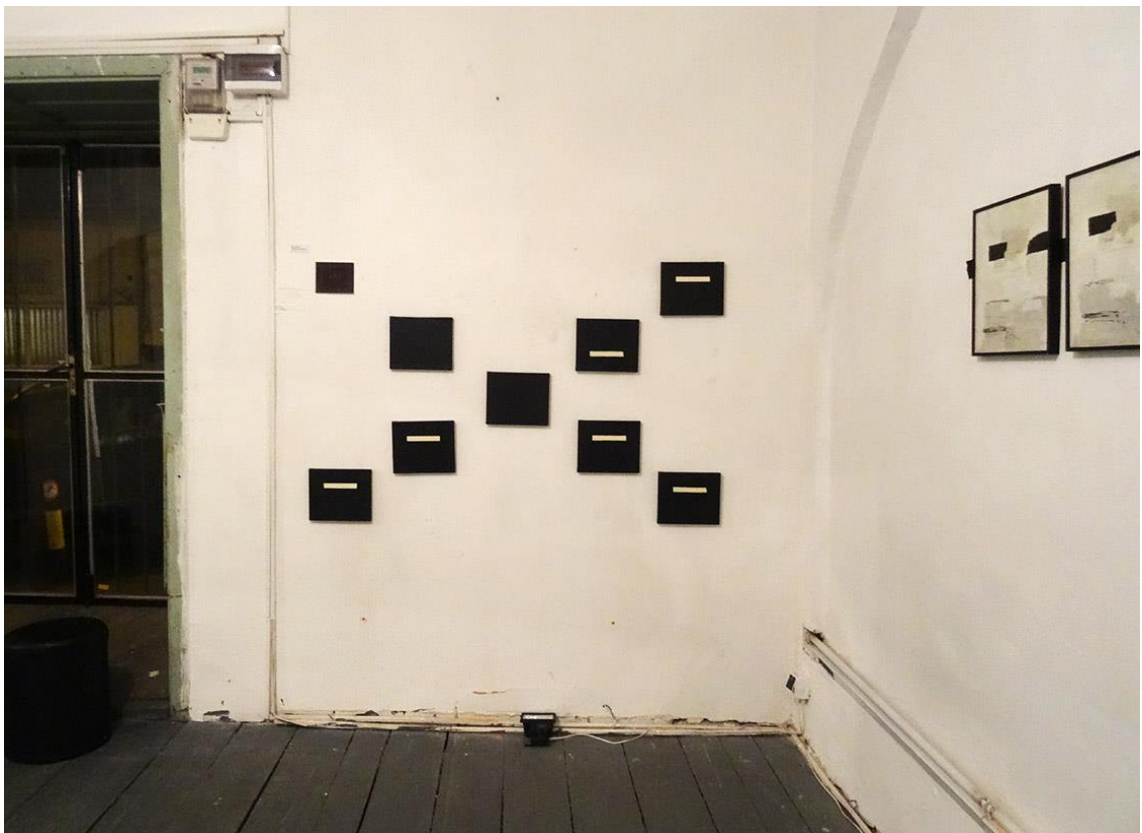
Raspored slika na zidu sa jedne strane referiše na uvećan oblik slova koji se pojavljuje u radu „Ne daj mi nikada da odem“, ali isto tako može da referiše i na logo Ostavinske galerije. Postavka ovih slika, naime, deluje kao analogna verzija znaka galerije koji je dizajniran u maniru piksel arta. Fotograf i administrator Fejsbuk stranice Ostavinske galerije je ovu referencu prepoznao, tako da je fotografija baš ovog rada bila najzastupljenija u prezentaciji izložbe nakon otvaranja.

Stoga, potencijalna interpretacija ovog rada može ići u smeru kompleksne platforme teorijske psihoanalize Žaka Lakana. Slavoj Žižek upućuje na značenje Lakanovog *objekta malog a*, koji je: „entitet bez ikakve supstancijalne konzistentnosti koji je po sebi 'ništa drugo do zbrkanosti' i koji dobija određen, konkretan izgled tek kada se posmatra sa stanovišta koje su izobličile subjektive želje i strahovi – kao takav, kao puka „senka ničeg“, *object a* je čudan objekt koji nije ništa drugo nego inskripcija, upisivanje samog subjekta u polje objekta, u vidu neke mrlje koja poprima formu tek kada, u smislu anamorfoze, deo tog polja izobličiti subjektova želja.<sup>109</sup> Na sličan način, u književnosti i filmu funkcioniše *Mekafin* (MacGuffin) – specifičan pretekst čija je jedina uloga da pokrene priču.

Rad, koji je u ovom tekstu izdvojen naslovom potpoglavlja „Ne daj mi nikad da odem“ – a, funkcioniše kao nekonzistentan agregat elemenata koji su prethodili ili omogućili ostale radove sa kojima je u vezi. Izdvojen, međutim, nema semantičko svojstvo.

---

<sup>109</sup> Žižek, Slavoj, *Kako čitati Lakana*, Karpos, Loznica, 2012, str. 93-94.



Slika 28: „Ne daj mi nikada da odem” - a

#### 4.5. Kako kopirati sliku? („Ne daj mi nikada da odem“ – b)

„U svakom pogledu ponavljanje je prestup.“<sup>110</sup>



Slika 29: „Ne daj mi nikada da odem“ – detalj

Konceptualizacija serijalne umetnosti pojavljuje se u trenutku kada slikarstvo i skulpturu visoke moderne smenjuju minimalne, postminimalne, procesualne i konceptualne umetničke prakse. Ponavljanje u nizu, kao element umetničkog rada, prisutno je i u drugim umetničkim

---

<sup>110</sup> Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 16.



disciplinama – muzici, poeziji. Reč je o uvođenju različitih ili istih elemenata u umetničko delo, tako da se oni uzastopno pojavljuju u nizu ili seriji, a konsekvencija koja proizilazi iz ove procedure jeste narušavanje ideje o celovitom i jedinstvenom umetničkom delu unutar diskursa o autonomiji umetnosti. Miško Šuvaković razlikuje načela, karakteristike i vrste serija u konceptualnim umetničkim praksama koji su proistekli direktno ili indirektno iz linearne logike lingvističkog ili matematičkog poretka. U konceptualnim praksama XX veka, formalno načelo serijalne umetnosti nastojalo je da odbaci Geštalt u „ime novog, tj. veštačkog serijalnog poretka“ ili da na primer manifestuje progresije koje nastaju „vizuelizacijom brojnih matematičkih nizova“.<sup>111</sup>

Strukture koje su konstruisane na principu ponavljanja istih elemenata obično su koristile industrijski proizvedene objekte kako bi naglasile idealnu identičnost. Standardizacija proizvedenih objekata i njihovo umnožavanje u neograničenim serijama, kao oblik rada odgovarao je fordističkom modelu proizvodnje na pokretnoj traci. U Benjaminovim terminima, to znači da autentično više nema svoj autoritet u odnosu na tehničku reprodukciju, iako manuelna reprodukcija i dalje može da ukaže na krivotvorenje. U postfordističkim modelima, sa računarskom tehnologijom i automatizacijom rada proizvodnja je fleksibilnija, a serije su manje i u skladu sa individualnijim potrebama.

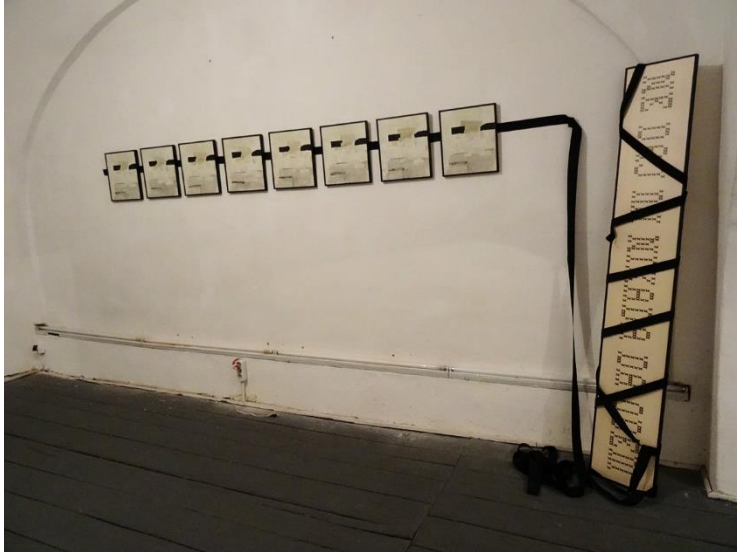
Međutim, sa pojavom biokibernetike, matematičke metode u obradi informacija i modelovanju bitno menjaju i usložnjavaju svoje funkcije i ciljeve. Područje biologije i medicine unelo je nesigurnost, nepredvidljivost, i u krajnjoj liniji, kontingentnost u procese proizvodnje koji počivaju na principima ponavljanja i reprodukovanja, a koji su do skoro mogli da garantuju (matematički) precizan ishod.

Mnogi narativi, naročito književni i filmski, uveliko koriste ideju genetskog inženjeringa u antiutopističkim vizijama koje se danas postepeno obistinjuju. Onespokojavajući učinak koji proizvodi ideja kloniranja živog organizma, V. Dž. T. Mičel opisuje na sledeći način: „Klon označava mogućnost stvaranja novih slika u naše doba – novih slika koje ispunjavaju drevni san o stvaranju 'žive slike', replike ili kopije, koja nije samo mehanički duplikat, već organski, biološki moguć simulakrum nekog živog organizma“<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., str. 640-641.

<sup>112</sup> Mičel, V.Dž.T., op. cit., 30.



Slika 30: „Ne daj mi nikada da odem”

Rad sa narativnim nazivom, „Ne daj mi nikad da odem“ čini osam slika u tehnici akrila i kombinovane tehnike na platnu, dimenzija 35x30cm, print na platnu u dimenzijama 35x200cm i crna elastična traka od tekstila. Ispod slika, koje su postavljene u pravilnim razmacima, na zidu je fiksirana crna traka koja se proteže u prostor i obavlja print koji je našpanovan na blid ram i naslonjen na deo pilastra.

Na prvom mestu, u ovom radu je važna procedura izvođenja slikanja slika. Najpre, procedura je podrazumevala svojevrtni eksperiment koji je trebalo da odgovori na pitanje: na koji način se može kopirati i umnožiti analogna slika koja nije predstavljачka i čije strukturne elemente čini slikarska i ne-slikarska faktura? Takva slika poseduje i druge razlike u pogledu pikturalnih kvaliteta, kao što su: debljine slojeva na površini platna, konzistentnosti boje i poteza, tragova četke i slikarske špikle i slično. Slike su slikane simultano tako što je svaki gest ponovljen. Počev od crteža koji je odredio tačan raspored elemenata, pa sve do završnih poteza, intervencija i aplikacija, sve procedure su podeljene i izvedene posebno, sa malim vremenskim diskontinuitetom, na svih osam platana. Pritom se vodilo računa o dinamici i intenzitetu svakog poteza, količini boje koju četka može da primi, dužini sušenja pojedinih površina i ostalim elementima slikarstva na koje se obično ne obraća pažnja kada se slika jedna, odnosno jedinstvena slika. Pokazalo se da je slikarske procedure moguće simultano kontrolisati na ovaj način na maksimalno osam slika ovog tipa i ovih dimenzija. *Diferentia specifica* svake pojedinačne slike rezultat je manuelne manipulacije koja nije svojstvena tehničkoj ili digitalnoj reprodukciji. Na

primer, 3D skeneri i štampači se već duže od decenije upotrebljavaju za komercijalnu proizvodnju i umnožavanje iste kopije bilo koje slike (*painting*) čija struktura poseduje taktilno svojstvo ili naglašenu fakturu.



Slika 31: „Ne daj mi nikada da odem” – detalj

Vizuelni efekat trake, koja u postavci povezuje slike na zidu, ulazi u „dijalog“ sa slikanim elementima, tako da se na zidu proizvodi slika isprekidane linije, nalik štepu na tkanini. Sadržaj printane slike na platnu je tekst-natpis koji ponavlja naslov slike. Tekst je ispisan fontom (*home sweet home*), čija slova imaju izgled ručnog veza, odnosno piksel arta u kome se ponavlja oblik slova x. Crna traka, koja u ravnoj liniji povezuje slike na zidu, prelazi u prostor, delimično obavija sliku sa printanim natpisom i završava zamršena na podu.

Naslov ovog rada je preuzet i referiše na sadržaj romana Kazua Išigura „Ne daj mi nikad da odem“. Reč je o disutopiji o ljudskim klonovima, u kojoj je prikazan dispozitiv mogućeg posthumanog sveta budućnosti.

Rad „Ne daj mi nikada da odem“ istražuje liniju koja se u proceduralnom smislu može povući na osi: ponavljanje-kopiranje-umnožavanje-kloniranje. Istovremeno, to je i osa koja pokazuje razlike u jeziku analogne i digitalne slike. Neizvesnost koju donosi biokibernetička revolucija i dalje ostaje u sferi imaginacije, ali „žive slike“ o kojima govori Mičel, na izvestan način su povezane i sa analognom slikom, isto koliko i sa digitalnom kopijom.

Jedan deo rešenja ove nelagode možda može da se iščita u logici jezika novih medija. Naime, kopiranje je *funkcija* koja ima za cilj prebacivanje većeg skupa podataka iz jednog konteksta u drugi (*copy-paste*) čime se vidljivo menja izgled ili sadržaj slike. Kloniranje je, pak, *operacija* koju izvršava alatka (*clone tool*) na osnovu malog uzorka boljeg kvaliteta koji se meri u pikselima i čiji je cilj da se diskretno odstrane delovi slike koji su neželjeni ili su slabijeg kvaliteta.

Konačno, kada je reč o ponavljanju kao konceptu, treba naglasiti da prema Delezu, zapravo ne postoji prvi član koji biva ponovljen. Sama procedura se uvek uspostavlja kao odnos ponavljanja i prerusavanja, odnosno izvođenja i utoliko je ponavljanje uvek subverzivno: „Ono dovodi u pitanje zakon, ono obznanjuje njegov nominalni, ili opšti karakter, u korist jedne dublje, umetničkije stvarnosti.“<sup>113</sup>

#### 4.6. Kako postaviti pitanje? („Or is there another possibility?“)

„Ili, da li postoji druga mogućnost?“<sup>114</sup>



Slika 32: „Or is there another possibility?“ – detalj

Po preciznoj klasifikaciji Miška Šuvakovića, odnos slike i reči u vizuelnim umetnostima može se pojaviti na sledeće načine: kao naslov slike koji se pojavljuje kao sastavni deo rada, kao likovni element u kolažima, kao deo kompozicijske strukture slike, kao linearna struktura znakova

---

<sup>113</sup> ibid.

<sup>114</sup> Videti: Lidija Marinkov Pavlović, Slika 32. Odnos prakse slikanja i pisanja, u proceduralnom smislu, često ponavlja ambivalentan odnos koji se uspostavlja između slike i teksta.

koja podseća na poredak teksta, odnosno pisanja, u odnosu na tautološko podudaranje ili paradoksalno nepodudaraje slike i reči, kao intertekstualna razmena, kao reči koje na monohromnoj slici grade prostorni značenjsko-konceptualni poredak, u situaciji u kojoj je slika potpuno zamenjena tekstem i kao tekst koji zajedno sa slikom postaje medijska realizacija u fotomontaži, filmskoj montaži, kompjuterskoj i video simulaciji virtuelne slike.<sup>115</sup>

Napete ili nejasne veze, koje se grade između slike i reči, mogu se izraziti i odnosom između predstava analognog (vizuelnog) karaktera i digitalnog (pojmovno-lingvističkog) karaktera.

Iz nabrojanih funkcija, upotreba i intencija, jasno se pokazuje da je međusoban odnos reči i slike u dugoj istoriji umetnosti XX veka neretko obeležavao važne prekretnice u smenama avangardnih pravaca ili razlikovanja u pogledu simultanih konceptualizacija i pristupa umetničkim praksama. Na primer, pojava kolaža u kubizmu u proceduralnom smislu ima veliki značaj za promenu građenja slikarske površine, a fragmenti reči iz novina, koje su najpre imale samo pikturalnu vrednost, ubrzo se prenose na sliku zajedno sa svojom značenjskom funkcijom. Avangarde su u tom pogledu otvorile široko polje istraživanja i eksperimentisanja u dizajnu, književnosti, pesništvu, filmu. Ambivalentan odnos reči i slike je možda najočitiji u slikarstvu Rene Magrita, koji u svojim slikama i crtežima istražuje odnos razumevanja i imenovanja ikoničkog znaka. Konceptualne umetničke prakse su istraživanje odnosa slike, jezika i teksta dovele do teorije, dok su suprotno, neodadaističke struje dekontekstualizacijom teksta i razaranjem smislenih celina, težile izjednačavanju umetnosti i života. Postmoderna je relativizovala ove odnose, a umetnici koji su svoja istraživanja započeli u atmosferi konceptualnih analiza lingvističkih i vizuelnih reprezentacija, sada se „vraćaju“ pikturalnim elementima i narativnim i komunikacijskim strukturama, poput, na primer Mela Bohnera (Mel Bochner).

Savremene umetnice i umetnici, kao što su Barbara Kruger (Barbara Kruger) ili Dženi Holcer (Jenny Holzer), reči i slike koriste u širokom rasponu medijskih artikulacija, da bi sa kritičkom intencijom ukazali na mreže često nevidljivih moći, koje proizvode i oblikuju želje, identitete i politike globalnog sveta neoliberalnog kapitalizma.

Rad „Or is there another possibility?“ čine četiri slike u tehnici akrila na platnu, u dimenzijama 40x50 cm, kao i 16 crnih, drvenih lajsni u dužinama od 42 cm i 52 cm. Lajsne su

---

<sup>115</sup> Videti: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., str. 617.

obrađene tako da mogu da posluže za uramljivanje slika. One su u različitim položajima naslonjene na zid ispod slika. Slike, pak, pokazuju svoje neuramljene ivice – našpanovano belo platno. Prve tri slike su postavljene jedna ispod druge, dok se položaj poslednje nastavlja na donjoj horizontali.



Slika 33: „Or is there another possibility? ”

Slike su slikane i doslikavane u periodu od 2014. do 2018. tako što im je dodavan po neki element koji okružuje ispisani/naslikani tekst. U osnovi, reč je o slikama na kojima je u vizuelnom smislu dominantna rečenica u formi pitanja. Slike su rađene u punoj paleti, iako je najizraženiji kontrast crne i bele. Pitanja su prikazana redom na sledeći način: FOR HOW MUCH LONGER? – FOR HOW MANY DAYS? – FOR HOW MANY YEARS? – ...IS THERE ANOTHER POSSIBILITY? Rečenice izložene i pročitane u ovom redosledu tvore narativ koji ima određeni gradacijski ritam. Taj narativ međutim nije izložen u linearnom poretku poput pisanog teksta, već je podeljen u slike/sekvence zahvaljujući razmaku između slikarskih platana.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Reč *sekvenca* potiče od latinske reči *sequi* sa značenjem slediti, pratiti. Upotrebljava se u hemiji, molekularnoj biologiji, matematici, lingvistici i muzici da označi niz povezanih elemenata, od veza atoma u DNK i RNK, do muzičkog odlomka koji se ponavlja. U filmu *sekvenca* obično predstavlja najmanju zaokruženu značenjsku celinu.

Naglašavanjem slikarskih elemenata, a to su platno na blind-ramu i spoljašnji ramovi koji su spremni da „zatvore“ ili završe sliku, pažnja je skrenuta na slikarski medij. Sa druge strane, tekst, kao centralni sadržaj slika, ponuđen je na način kako to čini ekranska slika, preciznije filmski narativ, koji se u formi objašnjenja ili titla pojavljuje u intervalu između ili preko slika. Na taj način rad je ostao otvoren za različita određenja. U materijalnom smislu, reč je nesumnjivo o slikarskom mediju, na diskurzivnom planu rad se približava logici filmske slike, dok sam tekst sugerira narativ koji može da ima dijalošku formu. To znači da linija interpretacije ovog rada može da ide u smeru medijacije, odnosno ka uspostavljanju veze između slikarstva i reči. Ta poveznica se u ovom slučaju ostvaruje preko elementa filmskog medija (interval, sekvenca) koji uvodi temporalnost i narativ na način koji nije imanentan slikarstvu. Drugim rečima, ovaj rad ne teži redukciji i uspostavljanju čistog odnosa između reči i slike, već prikazuje međusobnu isprepletenost medija, teksta/narativa i slike. To takođe znači da principi intermedijalnosti jesu odlika analognih procesa koji mogu da izraze upravo one prelaze i međuvrednosti koji ne mogu biti apsolutno (digitalno) definisani.

Gramatikom i sintaksom sadržaj teksta otvara vremensku dimenziju književnog narativa koji artikuliše figure čekanja i neizvesnog događaja. Utoliko se razlikuje od umetničkih izjava (*statement*), manifesta ili proglasa, koji se, po pravilu, iskazuju izjavnim ili uzvičnim rečenicama u formi izričite tvrdnje.

#### **4.7. Kako uramiti sliku? („Parergon/Žuti tapet“)**

„Parergon ide protiv, sa strane i pored ergona, učinjenog rada, činjenice, djela, ali ne pada sa strane, on unutrašnjost operacije dotiče i s njom saraduje, počev od nečeg spolja. Ni jednostavno spolja ni jednostavno unutra. Kao nešto pomoćno što smo prisiljeni da prihvatimo na rubu, â bord.“<sup>117</sup>

„Najzad sam izašla’, rekoh, ‘uprkos tebi i Džejn. I skinula sam skoro sav tapet, tako da ne možeš više da me vratiš u njega’!“<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Derida, Žak, *Istina u slikarstvu*, op.cit. str. 60.

<sup>118</sup> Perins Gilman, Šarlot, *Žuti tapet*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 27.



Slika 34: „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Svaki čin imenovanja umetničkog rada ima za cilj da delimično ili potpuno fiksira, pozicionira ili kontekstualizuje njegovo značenje, kao i da ukaže na umetničke i autorske intencije. Naslovi pojedinačnih slika, u režimu mimetičkog prikazivanja pre modernizma, sledili su uglavnom denotativnu logiku označavanja. Sa modernom, naslovi umetničkih radova dobijaju i svoja konotativna obeležja, čime se već na osnovnom nivou imenovanja ukazuje na arbitrarnost, ne samo značenja, već i statusa umetničkog dela. Naslov ima važnu funkciju za redimejd i druge avangardne forme jer se, između ostalog, činom imenovanja, rad izmešta iz područja svakodnevice i obične predmetnosti i pozicionira u sistem umetnosti.<sup>119</sup> Slike koje se imenuju sintagmom „bez naslova“ obično treba da ukažu na prelaz komunikacijske intencije sa sadržaja na performativne i formalne aspekte dela. Umetničke prakse, koje su koristile tautološke obrasce u svojim radovima, vremenski koincidiraju sa strukturalističkim istraživanjima u polju teorije. Od imenovanja i pozitivnih definicija je odustajao i Mišel Fuko, ali iz suprotnih razloga – da bi se odnos između jezika i slike, koji su međusobno nesvodivi, održao otvoren u diskursu. U pluralnim postmodernim i savremenim umetničkim praksama, nazivi neretko uključuju diskurse politike, ekonomije, istorije, odnosno narative različitog umetničkog i ne-umetničkog porekla.

---

<sup>119</sup> Videti: Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg - filozofija umjetnosti*, Kruzak, Hrvatski Leskovac, 1997.



U slučaju naziva rada „Parergon/Žuti tapet“ namera je bila da se već na nivou imenovanja decentralizuju potencijalna značenja, kao i da se recepcija ili „čitanje“ usmeri u više divergentnih, ali podjednako legitimnih pravaca. U postavci izložbe ovaj rad se nalazi u juksta poziciji u odnosu na rad „Ne daj mi nikad da odem (a)“, koji nema svoj, već naziv pozajmljuje od susednog rada. U ovom slučaju, dvostruki naziv rada konkretno referira na filozofski koncept („Parergon“) i naslov književnog teksta („Žuti tapet“). Dok koncept parergona u nazivu rada jasno upućuje na intencionalno značenje rada i u tom smislu delimično ograničava interpretativnu varijabilnost, dotle naziv „Žuti tapet“ otvara potencijalne interpretacije za asocijativno-poetička čitanja kroz povezivanje pikturnalnih i vizuelnih indeksa sa značenjem jezičke sintagme. Inače, ovaj naziv je preuzet iz istoimene pripovetke Šarlot Perkins Gilman s kraja XIX veka, koja je postala kulturni književni tekst američkog feminističkog pokreta. Iako interpretacija, koja vodi u pravcu intertekstualnih ukrštanja, zavisi od prethodnog poznavanja značenja i porekla upotrebljenih termina u nazivu, ove pojmove ne bi trebalo shvatiti kao obavezujuće instrukcije. Rad može značenjski da funkcioniše i bez ikakve informacije o svom nazivu.

Rad sa dvostrukim nazivom „Parergon/Žuti tapet“ je u formalnom smislu najsloženiji rad na izložbi. Rad predstavlja instalaciju-ambijent i koncipiran je tako da zavisi od kontekstualnih i institucionalnih uslova izlaganja. Takođe, važna intencija rada je da naglasi promenljivost i nestabilnost, ali i međusobnu nerazlučivost medijskih i tekstualnih/jezičkih elemenata slikarstva, a zatim i remedijaciju tih elemenata u drugim medijima.



Slika 35: „Parergon/Žuti tapet“ – slike

Formalni elementi rada su: dve slike u tehnici akrila na štampanom platnu, dimenzija 120x90 cm; dve fotografije, štampane i kaširane na peni, dimenzija 34x60 cm; fotelja, sto i stolica; digitalni foto-ram na kome se u lupu reprodukuju tri video rada u ukupnom trajanju od 24 minuta. Slikarski radovi su postavljeni na centralnom, frontalnom zidu u trećoj prostoriji galerije, dok su fotografije smeštene na bočne zidove. U prostoru ispred radova na zidu nalazi se mobilijar i uključeni foto-ram.

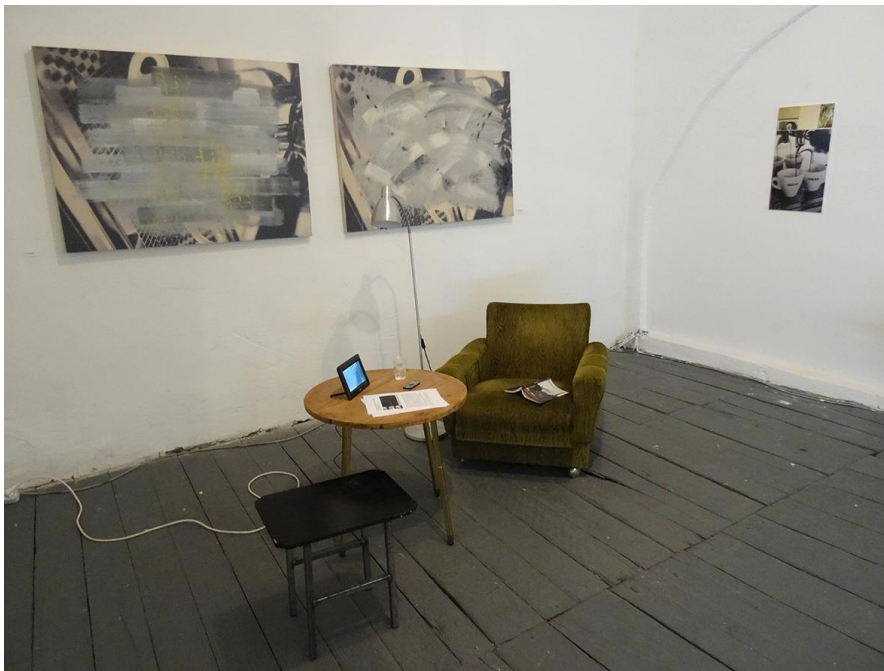
Materijalni nosilac, odnosno podloga za dve slike, identični su reklamni foto-printovi na platnu koji su kaširani na pločasti materijal i fiksirani na blind-ram. Ovi reklamni panoi su zapravo pronađeni i aproprirani objekti, čiji se sadržaj (komercijalna „crno-bela“ fotografija sa jasnom oznakom brenda espreso kafe) na tri različita načina u radu rekonceptualizuje. Slike su slikane u maniru apstraktnog ekspresionizma, u durskom valerskom ključu. Međusobno se razlikuju po ritmu i intenzitetu gesta i po diskretnoj upotrebi kadmijum žute u vidu rudimentalnog traga koji ostavlja valjak sa gumenim paternom. Kompozicija slikarskih gestova na obe slike je takva da ostavlja približno isti prostor na marginama, na kojima su ostali vidljivi isti fotografski detalji sa podloge. Kontrast između slikanog sloja i fotografske podloge je diskretan, dok sam sadržaj fotografije više nije značenjski „čitljiv“.



Slika 36: „Parergon/Žuti tapet” – fotografije

Fotografije sa bočnih zidova su snimljene mobilnim telefonom, a niska rezolucija je naglašena formatom štampe. Centralni sadržaj fotografije, koja je izložena na desnom zidu, jeste stanje i izgled reklamnog panoa pre slikarske intervencije. Fotografija je snimljena u privatnom okruženju, u prednjem planu se vidi reklamni pano (čiji sadržaj je originalno vertikalno orjentisan), dok se u zadnjem planu nalazi segment prepoznatljivog detalja iz video rada Raše Todosijevića „Was ist Kunst, Marinela Koželj?“. Ono što je na fotografiji reprodukovano jeste detalj takozvanog *sill image* formata, koji u ovom slučaju predstavlja remedijalizaciju pokretne u statičnu sliku, odnosno transformaciju jednog kadra čuvenog video rada u štampanu sliku.

Fotografija sa levog zida je snimljena nekoliko dana pred izložbu u prvoj prostoriji Ostavinske galerije u kojoj *sada* nisu izloženi radovi. Ova fotografija reprodukuje zatečeno stanje koje je prethodilo izložbi. Na njoj se vidi mobilijar, koji je za potrebe rada „Parergon/Žuti tapet“ u istoj konstelaciji *sada* aproprijatisan i premešten u treću prostoriju. Takođe, na fotografiji je upadljiv koloristički akcent, a to je prepoznatljiv mural koji u vizuelnom smislu definiše prvu prostoriju. Ovoga puta, na fotografiji je reprodukovana anonimna, dekorativna slika, koja je suštinski statična, jer je povezana sa svojim arhitektonskim nosiocem.



Slika 37: „Parergon/Žuti tapet“ – detalj

Video radovi koji se reprodukuju preko foto-rama snimljeni su digitalnom kamerom i kompjuterski su obrađeni. Radovi su snimljeni u jednom kadru u trajanju od četiri minuta, a zatim su u programu za obradu videa usporeni (*slow motion*) tako da im je trajanje udvostručeno, a zvuk je izbrisan. Prilikom snimanja prvog i trećeg videa je korišćen stativ, dok je drugi video sniman „iz ruke“. Sadržaj sva tri videa jeste površina slirskih radova u svojim različitim statusima, odnosno etapama. Kadrovi su snimani u vrlo krupnom planu iz normalnog rakursa tako da obuhvate približno 1/6 površine slike i da izbegnu, ne samo okolinu, već i granicu platna. Na prvom videu kamera prelazi preko fotografije reklamnog panoa, na drugom kamera prati ruku sa četkom koja slika po površini reklamnog panoa, dok na trećem videu kamera snima površinu završene slike. S obzirom na to da se plan ne menja, ni u jednom trenutku nije snimljena cela površina slike, već samo detalji. Mala površina ekrana foto-rama, na kojoj se prikazuju video radovi, naglašava utisak fragmentiranja slike do nivoa apstrahovanja i optičkog izjednačavanja fotografskog i slikarskog – pikturalnog kvaliteta površine. Drugi video koji prati ruku koja slika, izdvaja se po tome što beleži samu proceduru slikanja. Usporavanje i uvećanje, dakle procedure koje je Benjamin akcentovao kao prodiranje aparature u stvarnost, proizvode slike drugog tipa. U ovom slučaju se potvrđuje da reprezentacija koja uvek proističe iz želje za približavanjem i prisvajanjem segmenta stvarnosti, kroz fragmentaciju zapravo briše razlike i uvodi imaginarno kao kompleksnu granicu vidljivog.<sup>120</sup>

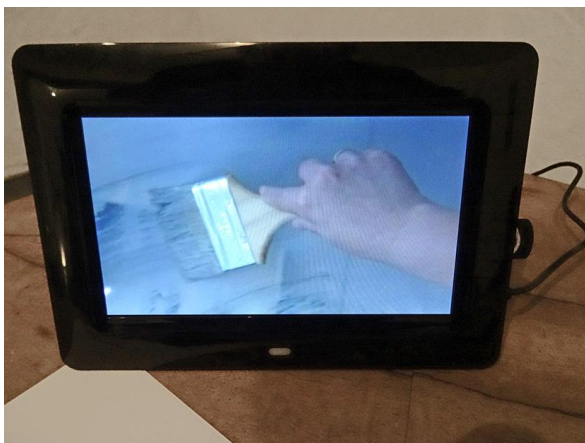
---

<sup>120</sup> O ovom problemu najbolje svedoče brojne studije koje se bave filmom Mikelandela Antonionija *Uvećanje*. Videti na primer: Velisavljević, Ivan, „Aparatura uvećanja“, na: [http://proletter.me/portfolio/aparatura-uvecanja/#\\_ednref4](http://proletter.me/portfolio/aparatura-uvecanja/#_ednref4), pristupljeno: 18.01.2019.



Slika 38: „Parergon/Žuti tapet” – video – *still images*

Medij reprodukcije video slike, foto-ram (*photo-frame*) jeste zapravo jedini konzistentni ram koji se pojavljuje u ovom radu.



Slika 39: „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Galerijski mobilijar, koji je apropriran i rekontekstualizovan, ovom radu dodaje važan element instalacije i ambijenta. U izvesnom smislu, ambijent koji je konstruisan jeste ambijent privatne svakodnevice, u kojoj se slikarstvo, iz pozicije kritike, često pojavljuje kao simbol neoliberalnog, depolitizovanog objekta, koji nema emancipatornu, već fetišističku funkciju. Iz te perspektive, čin preslikavanja reklamnog panoa potvrđuje karakter tradicionalnog slikarstva koje ne uspeva da se odupre robnom statusu objekta koji podupire kapitalistički poredak.

Različite procedure koje su u radu sprovedene – od slikarskih do aproprijacijskih, kao i različite taktike koje su pritom korišćene – od rekontekstualizacije do višestruke remedijacije, sve to pokazuje da se čiste granice umetničkog dela teško mogu utvrditi. U svojoj pluralnosti, rad se proteže u beskrajnom horizontu mogućih interpretacija i intertekstualnih ukrštanja na isti način kao što se remedijacijski efekti i tragovi mogu vremenski pratiti u prošlosti i nastavljati u budućnosti.

Slike (*painting*) iz rada „Parergon/Žuti tapet“, odmah su po zatvaranju izložbe morale da budu vraćene u prvobitno stanje, na zahtev vlasnika, koji je, ispostavilo se, prethodno otkupio rashodovane reklamne panoje. Osnova panoa treba da u budućnosti posluži za dekoraciju privatnog prostora. Dugotrajna i zahtevna procedura skidanja akrilne boje sa platna snimljena je istim postupkom kao i video radovi koji su bili deo rada „Parergon/Žuti tapet“.



Slika 40: „Parergon/Žuti tapet” – detalj

#### 4.8. Kako prodati sliku? („Pošiljke“)

„Prepostavili bismo da u pogledu sadržine i odredišta poruke ili pošiljke nazvane 'reprezentacija' ne može biti nikakvog neotklonjivog nesporazuma.“<sup>121</sup>



Slika 41: „Pošiljke” – detalj

Problemi sa pojmom reprezentancije, koji u svojim definicijama obuhvata predstavljanje, prikazivanje i zastupanje, stari su koliko i istorija zapadnog mišljenja. Različite konceptualizacije posredovanja značenja uvek dotiču pitanje jezika i medija i na svojim počecima se manifestuju kao dvoznačne. Razlike i odnosi između jezičke i slikovne reprezentacije vekovima ocrtavaju ili prenose odnose koji se uspostavljaju ili raskidaju između *mimesisa* i *ekphrasisa*, označitelja i označenog, vidljivog i nevidljivog, prisustva i odsustva, analognog i digitalnog. Filozofija i teorija, međutim, ukazuju da binarne opozicije ne mogu biti čvrsti topisi, niti čisti pojmovi. Teorije teksta i označiteljske prakse su destabilizovale svaku mogućnost podudaranja znaka sa predmetom,

---

<sup>121</sup> Derida, Žak, „Envoi“, u: *Političko predstavljanje*, priređeno od Milenković, Ivan, Bojanić, Petar, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 371.

odnosno označitelja sa označenim, i otvorile polje beskrajnih ulančavanja razlika. Koncept simulakruma je još više potkopao reprezentacijske modele recipročnih odnosa, dok je razlika postala ta koja aktuelizuje promene u ponavljanju bez uzora.

Bez obzira na to da li procesi koji omogućavaju komunikaciju artikulišu iz semioloških teorija, jezičkih igara, diskurzivne analize, koncepti poput originala i kopije, kako u svojim realizacijama, tako i u interpretacijama, uvek proklizu u pokušaju da sa pouzdanošću odrede svoj status. Iz istorijske optike, međutim, poljski teoretičar književnosti Mihal Pavel Markovski smatra da je žudnja za prisutnošću oduvek bila uslov svake reprezentacije. Delimično vraćajući binarni model, on dodaje: „Trebalo, ipak, odgovoriti na pitanje šta se želi od prisutnosti: da li ono što je reprezentovano ili sama reprezentacija“<sup>122</sup>.

Serijska slika u tehnici akrila na platnu, u standardnim galerijskim formatima, koja je predstavljena na samostalnoj izložbi pod nazivom „False paintings... or is there another possibility?“ nastala je po uzoru na digitalne slike. Procedure koje su pritom primenjivane sledile su logiku i redosled koji je imanentan jeziku grafičkog softvera. Printovi digitalnih slika, kao analogni prevodi originala, tom prilikom, međutim, nisu bili izloženi. Rad pod nazivom „Pošiljke“ je rekontekstualizovao gotovo ceo sadržaj ove izložbe.



Slika 42: detalj postavke

---

<sup>122</sup> Markovski, Mihal Pavel, op.cit., str. 27.



Rad „Pošiljke“ u formalnom smislu predstavljaju četiri objekta-instalacije, iako ga u materijalnom smislu dobrim delom sačinjavaju slike. Svaki od objekata sastoji se od pravougaonih paketa od kartonske ambalaže, štampanih slika malih dimenzija i niskih, belih postamenata. Objekte prati i kratko objašnjenje sa propozicijama za posetioce izložbe, koji omogućuje da se rad konstituiše na nekoliko nivoa. Dimenzije objekata su približno 150x70x40 cm. Objekti su postavljeni odvojeno, u obe prostorije galerije.

U četiri kartonska paketa je upakovano ukupno 11 slika sa prethodne izložbe, a male slike, koje su izložene na postamentima, jesu predlošci, štampane digitalne slike po kojima su slikane slike na platnu. Sadržaj pisanih propozicija je sledeći:

**Poštovani posetioci izložbe,**

**Radovi pod nazivom *Pošiljke* sastavljeni su od paketa sa slikama na platnu i izloženih, štampanih slika. Štampane slike su digitalno generisani predlošci po kojima je svaka od slika iz paketa kasnije slikana.**

***Pošiljke* se mogu podeliti na svoje sastavne delove: pakete i štampane slike.**

**Ovom prilikom, *Pošiljke* i njihovi delovi, između ostalog, poseduju i razmensku vrednost koja se može izraziti u evrima.**

**Vrednost jedne cele *Pošiljke* je tristotine evra. Vrednost delova je dvestotine evra.**

**Digitalne slike nisu delovi *Pošiljke*.**

**Svi ostali radovi sa ove izložbe takođe imaju svoju razmensku vrednost.**



Slika 43: „Pošiljke”

Rad funkcioniše simultano, na nekoliko nivoa:

- Kao objekti-asamblaži koji imaju određena estetska svojstva. U poetičkom smislu, sukobljeni su trošni materijal ambalaže, materijalna konzistentnost postamenta i male površine glatkih, štampanih reprodukcija. U smislu Geštalta, rad može da referiše na skulptorsko-spomenička dela;
- Kao asamblaž-instalacija koja kroz višestruku manipulaciju materijalnim i medijskim elementima: vidljivom formom, izloženim slikama (*picture*) i doslovce skrivenim sadržajem (*painting*), istražuje ambivalentan odnos između prezentacije i reprezentacije;
- Uslovno, kao redimejd koji je sastavljen od antagonističkih elemenata;
- Kao postmedijski rad koji ima elemente participativne umetnosti i koji istražuje načine na koje se uspostavlja vrednost umetničkog dela.

Slike sa prethodne izložbe su prisutne „ovde i sad“ (ako je verovati autorki), ali nisu vidljive. One su opremljene tako da budu mobilne, pokretne, kao paketi potencijalnih znakova ili podataka. Na svaki paket je nalepljena čitka poštanska dostavnica na kojoj je predočena putanja kretanja pošiljke (primalac, pošiljalac, adresa, sadržaj) Vidljivo su izloženi printani predlošci po kojima su slike verno izvedene u većim dimenzijama (ako je verovati kopiji). Iako su predlošci u remedijacijskom redosledu najbliži statusu originala, oni ovde imaju funkciju parateksta ili tehničkog opisa, nalik na galerijske pločice sa osnovnim podacima o slikama.



Slika 44: „Pošiljke”

Propozicije sa opisom radova nude posetiocima razlikovanje i podelu rada na dva konstitutivna, materijalna elementa asamblaža „Pošiljke“. Sa druge strane, ovom podelom skreće se pažnja na medij koji, ako se tumači kao redimejd, proizvodi onu vrstu uslovne napetosti koju je Dišan sugerisao idejom „recipročnog redimejda“ i koju je opisao na sledeći način: „Jednom drugom prilikom, želeći da predočim nesaglasnost između umetnosti i redimejda, zamislio sam

'recipročni redimejd': upotrebi Rembranta kao dasku za peglanje!“<sup>123</sup> Radovi „Pošiljke“ su upravo nastali iz slične pozicije. Naime, slike (*painting*) su u ovom slučaju dekontekstualizovani elementi koji imaju simboličko značenje, ali ne i estetsku vrednost.

Drugim rečima, posetiocima se nudi da dođu u posed integralnog asamblaža-redimejda u formi u kojoj je predstavljen na izložbi. Takav izbor uračunava i dišanovsku „estetsku indiferentnost“ kod potencijalnih kupaca, odnosno pretpostavku da asamblaž neće biti razdvojen u delove i da paketi neće biti otvoreni. Integralni redimejd bi u punom smislu morao da potisne auratski status rada.

Takođe, posetiocima se posebno nude paketi (sa slikama) i printane slike. Ova varijanta pretpostavlja otvaranje paketa nakon kupovine ili kupovinu prezentovanih printova. U različitim stepenima *aura* je prisutna kroz izlagačku, ali i kroz kultnu vrednost radova, koju je paradoksalno konstruisala nevidljivost sadržaja paketa.

Originali - digitalne slike u elektronskoj formi nisu bile ponuđene na prodaju.

Posetioci izložbe su bili zainteresovani za sve ponuđene opcije. Međutim, nijedan posetilac nije bio zainteresovan za redimejd iz pozicije vizuelne indiferentnosti. Upravo suprotno, potencijalni kupci su bili spremni da izdvoje više novca zbog izazova da se izvrši zahtev za nenarušavanjem celine rada. Drugim rečima, želju za posedovanjem objekta, koji je istovremeno celovita očiglednost koja pripada svetu umetnosti i neizvesna organizacija konfliktnih elemenata, posredno konstruiše recipijent sledeći priložene propozicije. U tom smislu, rad se više približio nekim nadrealističkim taktikama i radovima, kao što je na primer *subjektil* Antonena Artoa (Antonin Artaud), koji se interpretira kao simultanost supstanci, površina i materijala, ali koji izmiče „subjektu i objektu na mestu potencijalnog ili ostvarenog subjekta i objekta“<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Dišan, Marsel, „Povodom redimejda“, u: *Dišan i redimejd*, Šuvaković, Miško, (prir.), Službeni glasnik, Beograd, 2013, str. 9.

<sup>124</sup> Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, op.cit., str. 406-407.



Slika 45: „Pošiljke” – detalj “dostavnice”

Na kraju, treba priznati (reći istinu): dostavnice na paketima su falsifikat, verna reprodukcija poštanskog dokumenta, koji garantuje za pouzdano i sigurno kretanje jednog paketa. Iako su izostali neki elementi koje sadrži originalna dostavnica, kao na primer boja i hologramski detalji, niko od posetilaca nije posumnjao u autentičnost dokumenta, pa time ni u sam čin/događaj slanja paketa koji je prethodio njegovom izlaganju, odnosno konstituisanju u umetnički objekat. U autentičnost nije posumnjao čak ni aktuelni koordinator Ostavinske galerije, koji je prethodno odbio mogućnost da se ovi radovi za izložbu transportuju poštom. Sve četiri dostavnice su zapravo ista, štampana digitalna slika, koja je nastala obradom, odnosno krivotvorenjem originalnog dokumenta sa pošiljke, kojom je iz Novog Sada dostavljena jedna slika iz rada „Parergon/Žuti tapet“. Drugim rečima, dok je dostavnica kopija, sam paket je delezovski simulakrum, privid pošiljke koja to nije. Sa druge strane, treba napomenuti da ovakvo ishodište nije bilo intencionalno.<sup>125</sup> Ono je proizvod kontingentnih okolnosti, „čestica događaja“, čiji efekti, pokazuje se, proširuju prostorno-vremenske odrednice konteksta umetničke prakse, kao i proceduru konstituisanja samog umetničkog rada na sam događaj, koji nema nužno unapred predviđenu strukturu. U digitalnim procesima, ove nepredviđenosti ili promene u strukturi prenosa podataka, rezultiraju greškom u sistemu (*glitch*). Analogni procesi mogu da „rade“ sa subverzivnim potencijalom koji generiše kontingentnost događaja i upravo u tome počiva njihova pluralnost.

<sup>125</sup> Rad je trebalo da se konstituiše oko taktika apropijacije i rekontekstualizacije.



Slika 46: „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalj postavke

## Zaključak

Kanadski filozof i teoretičar umetnosti u transdisciplinarnom polju, Brajan Masumi (Brian Massumi), tvrdi da procesuiranje može biti digitalno, ali da je proces uvek analogan.<sup>126</sup> U knjizi „Parabole za virtuelno: kretanje, afekt, opažaj“ Masumi piše o superiornosti analognog nad digitalnim, ukazujući na to da digitalne tehnologije mogu da manifestuju svoje čulne učinke, kao nove medije, jedino kroz analogno. Masumi daje primer procesuiranja reči u kompjuteru tokom kojeg se čitav jezički sistem, sve moguće kombinacije reči i slova, kodiraju i pretvaraju u nizove nula i jedinica. Međutim, ono što se u kompjuteru procesuiraju je kod, a ne reč ili slika. U trenutku kada se reč pojavi na ekranu, započinje analogni proces čitanja. Analogni procesi su ti koji vrše kvalitativnu transformaciju figura, koje se na ekranu pojavljuju u figurama slika ili zvuka, a zatim i govora, misli. „Izvan svoje pojavnosti, digitalno je elektronsko ništavilo, čista sistemska mogućnost. Njegovo pojavljivanje iz elektroničkog limba je isto što i njegova analogna

---

<sup>126</sup> Massumi, Brian, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Durham University Press, Durham, 2002, str. 142.

transformacija.“<sup>127</sup> Digitalno, u izvesnom smislu ostaje stešnjeno u intervalu između analognog nestajanja prilikom digitalizacije, odnosno kodiranja, i analognog pojavljivanja izvan koda kod recepcije. To znači da su sve slike, reči, zvuci i dalje analogni kao što su to bili i ranije. Na sličan način, čak i virtuelni efekti/afekti nastaju u složenom procesu umnožavanja i pokretanja slika, a ne u digitalnom procesuiranju.

Prednost koju Masumi daje analognim procesima, međutim, nije prepreka da se analogno i digitalno misle zajedno. Njihov asimetrični odnos je zapravo rezultat činjenice da je i mišljenje njihove „transformativne integracije“, odnosa i prevoda, samo po sebi analogni proces. Utoliko je „analogno uvek za korak ispred“.<sup>128</sup>

Realizacija doktorskog umetničkog projekata, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa“, imala je za cilj istraživanje jezika, medija i procedura slikarstva u savremenom kontekstu, a to znači prepoznavanje, prikazivanje i preispitivanje hibridnosti, otvorenosti i pluralnosti analognih procesa u okruženju i atmosferi koja je dominantno određena novim ili digitalnim medijima. Tako postavljeni ciljevi ujedno su usmereni i ka izvođenju transdisciplinarnе platforme za interpretiranje remedijacije, koja definiše odnos starih i novih medija i koja spaja iskustva umetničke i teorijske prakse. U tom smislu, rezultati ovog umetničkog istraživanja mogu se primeniti u oblastima koje su otvorene za interdisciplinarni dijalog. Izvođenje platforme, koja u ishodištu podrazumeva transdisciplinarnost, može podstaći dalja umetnička i teorijska istraživanja, kao i zajedničke projekte unutar hibridnog polja koje objedinjuje savremenu umetničku praksu i društvene i humanističke nauke, kao i likovnu pedagogiju.

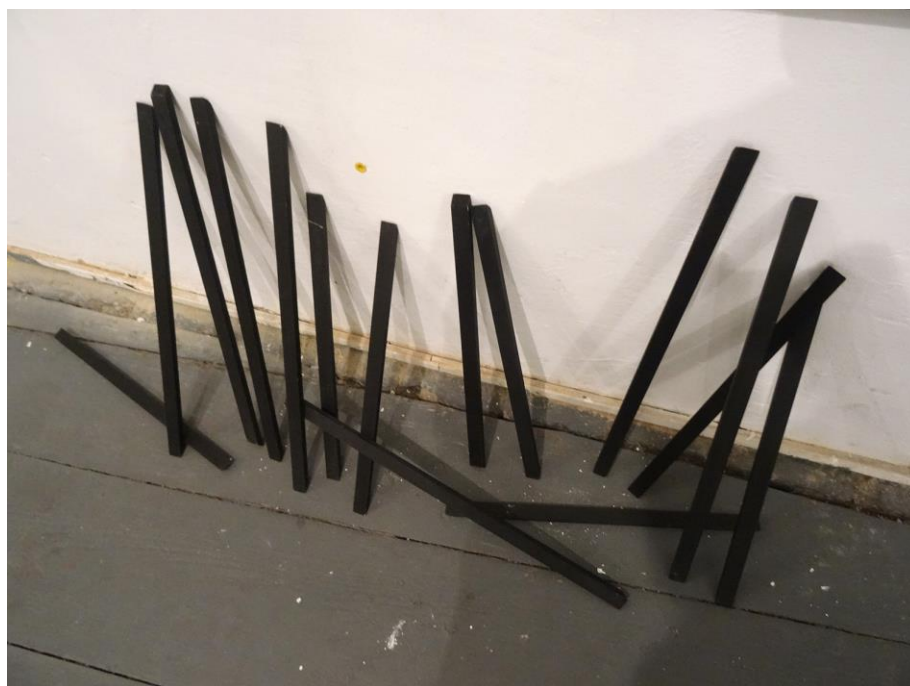
Radovi predstavljeni na izložbi doktorskog umetničkog projekta nastali su artikulacijom slikarskih i ne-slikarskih procedura sa posebnim umetničkim taktikama ili metodama, kao što su aproprijacija i rekontekstualizacija jezika i medija drugih umetničkih rodova – od književnosti do redimejda. Teoretizacija jeste važan element, koji na direktan ili indirektan način predstavlja strategiju za konceptualizaciju i izvođenje umetničkih radova. Sa druge strane, može se postaviti pitanje da li je za eksplikaciju i recepciju doktorskog umetničkog projekta bila neophodna teorijska aparatura, koja može da se pojavi kao glomazan set naddeterminacija za vizuelne radove koji u prvom redu funkcionišu kao predočiva umetnička praksa. Odgovor je odričan, jer svaki okvir, u

---

<sup>127</sup> ibid. str. 138.

<sup>128</sup> ibid. str. 143.

ovom slučaju teorijski, predstavlja redukciju mogućih značenja, smisla, interpretacija, kao i potencijalnih budućih eksperimenata u potpuno drugačijim pristupima istom materijalu. Sa druge strane, teoretizacija je bila potrebna autorki iz proceduralnih razloga. Takve procedure zapravo ukazuju na to da uvek postoji eksces analognog nad digitalnim i da upravo stoga oni moraju da se konceptualizuju i realizuju zajedno. Drugim rečima, ovi razlozi leže u pokušaju da se slikarstvu, kao umetničkoj disciplini, u izvesnom smislu priđe iz logike remedijacije, da se iz nje izade i ponovo vrati, da se promisli, kako bi ponovo postala moguća kao praksa koja može da iskorači iz okvira manirističkog ponavljanja i ostane uzbudljiva, važna, umetnička delatnost.



Slika 47: Detalj postavke



## Prilozi



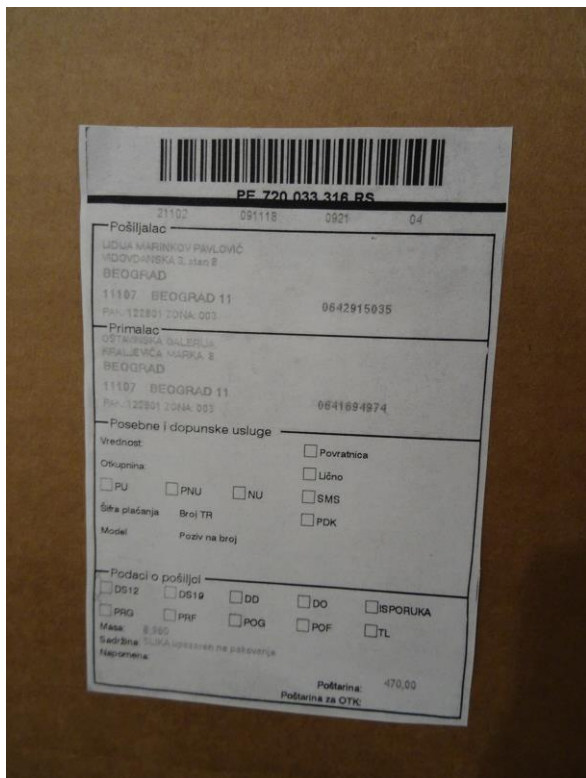
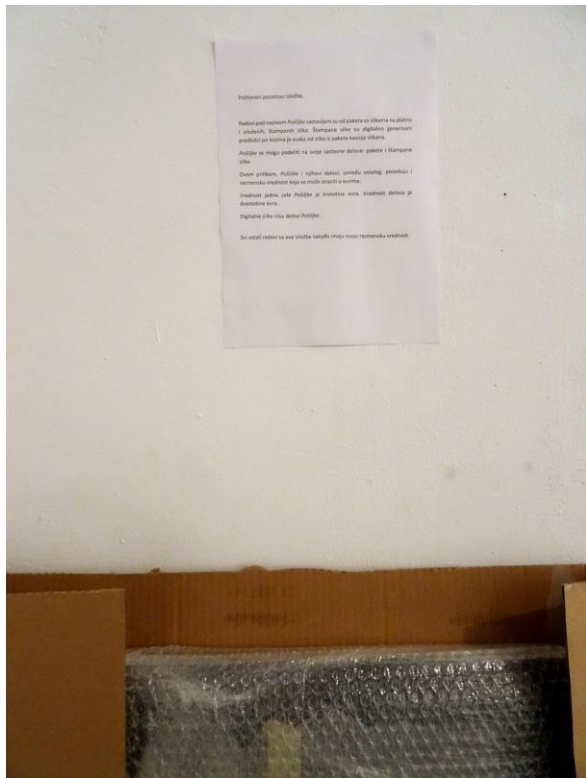
Prilog 1: Printani digitalni predlošci za slike



Prilog 2: Slikane slike



Prilog 3: Detalji sa izložbe u Blok galeriji



Prilog 4: „Pošiljke” – detalji

## Literatura

- Asun, Pol-Loran, *Lakan*, Karpos, Loznica, 2012.
- Bart, Rolan, *Mitologije*, Karpos, Loznica, 2013.
- Bašičević Antić, Ivana, *Trijumf reči u vizuelnoj umetnosti dvadesetog veka*, Orion Art, Beograd, 2018.
- Belting, Hans, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology“, u: *Critical Inquiry* 31, Chicago, 2005, str. 302-319.
- Benjamin, Walter, *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Boehm, Gottfried, „O jednoj hermeneutici slike“, u: *Gradac* 35-36, Čačak, 1980, str. 65-75.
- Boehm, Gottfried, „Što znači: interpretacija“, u: *Slika i riječ. Uvod u povjesnoumjetničku hermeneutiku*, Briski-Uzelac Sonja (prir.), Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 1997, str. 99-120.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation – understanding new media*, The MIT Press, London, New York, 2000.
- Carrier, David, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism, From Formalism to Beyond Postmodernism*, Preager, Westport, 2002.
- Čekić, Jovan, *Izmeštanje horizonta*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2015.
- Ćuk, Petar, „Frojd i novi mediji“, EDI-05,09/2018, <http://edimagazine.me/frojd-novi-mediji/>, pristupljeno: 18.01.2019.
- Danto, Arthur C., „Barnett Newman and the Heroic Sublime“, <http://www.thenation.com/article/barnett-newman-and-heroic-sublime>, pristupljeno: 18.01.2019.
- Deleuze, Gilles, *Logika smisla*, Sandorf, Mizantrop, Zagreb, 2015.
- Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*, Fedon, Beograd, 2009.
- Delez, Žil, Parne, Kler, *Dijalozi*, Fedon, Beograd, 2009.
- Denegri, Ješa, „Pred jednom novom pojavom: primarno slikarstvo“, u: *Život umjetnosti* (21), Zagreb, 1974, str. 52-62.

- Derida, Žak, „Potpis, događaj, kontekst“, u: *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984, str. 7-36.
- Derida, Žak, *Istina u slikarstvu*, Jasen, Nikšić, 2001.
- Derida, Žak, „Envoi“, u: *Političko predstavljanje*, prir: Milenković, Ivan, Bojanić, Petar, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 367-394.
- Dišan, Marsel, „Povodom redimejda“, u: *Dišan i redimejd*, Šuvaković, Miško, (prir.), Službeni glasnik, Beograd, 2013, str. 8-9.
- Eko, Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1965.
- Foster, Hal, „Signs Taken for Wonders“, u: *Art in America*, June 1986, Vol. 74, Brant Publications Inc, 1986.
- Foucault, Michel, *Ovo nije lula*, Meandarmedia, Zagreb, 2011.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Fuko, Mišel, *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.
- Galovej, Aleksandar R, „Kompjuter kao način posredovanja“, u: *Slike/Singularno/Globalno*, prir: Čekić, Jovan, Stanković, Maja, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. 147-171.
- Grojs, Boris, „Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad“, u: *Slike/Singularno/Globalno*, prir: Čekić, Jovan, Stanković, Maja, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. 53-61.
- Groys, Boris, *Artpower*, MIT Press, Cambridge, London, 2008.
- Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2004.
- Harris, Jonathan, *The New Art History. A critical introduction*, Routledge, London, New York, 2001.
- Harrison, Charles, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, 2001, str. 143-144.
- Hein, Serge F., „Deleuze, Immanence, and Immanent Writing in Qualitative Inquiry: Nonlinear Texts and Being a Traitor to Writing“, *Qualitative Inquiry* 2019, Vol. 25(1), Sage Publishing, 2019. str. 83–90.
- Hockney, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, London, 2009.

- Hristeva, Julija, „Ekspanzija semiotike“, u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974, str. 329-345.
- Jovanović, Jovan, „Zaštita poslovne tajne“, na: <https://www.pravniportal.com/zastita-poslovne-tajne-2/>, pristupljeno: 18.01.2019.
- Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, Bigz, Beograd, 1991.
- Kitler, Fridrih, *Optički mediji. Berlinska predavanja*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018.
- Levinson, Paul, *The soft edge - a natural history and future of the information revolution*, Routledge, London, New York, 1997.
- Lützer, Heinridh, „O položaju nauke u umetnosti, Lorens Ditman: stil/simbol/struktura“, u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 1988, str. 8-38.
- Manović, Lev, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015.
- Manović, Lev, *Metamediji. Izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001.
- Marinkov Pavlović, Lidija, „Od dinamičnog kadra do pokretne slike – remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 5, Novi Sad, 2017, str. 77-88.
- Marinkov Pavlović, Lidija, „Strukturalistička čitanja – Painting vs. Picture“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 4, Novi Sad, 2016, str. 66-75.
- Marinkov Pavlović, Lidija, „Ikonoklastički paradoks – između cenzure i spektakla“, u: *Muzika znakova/znakovi u muzici i New Born Art*, Knjiga III, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac, 2018, str. 341-349.
- Markovski, Mihal Pavel, *Žudnja za prisutnošću. Filozofija reprezentacije od Platona do Dekarta*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2016.
- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Durham University Press, Durham, 2002.
- McLuhan, Marshall, Lapham, Lewis H., *Understanding Media - The Extensions of Man*, The MIT Press, London, New York, 1994.
- Mena, Filiberto, *Analitička linija moderne umetnosti*, Clio, Beograd, 2001.

- Mičel, V.Dž.T, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016.
- Muir, Peter ED, „An Act of Erasure: October and the Index“, u: Carvalho Homen, Rui, Lambert, Maria de Fatima (prir.), *Writing and Seeing. Essays on Worl and Image*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006, 267-277.
- Paić, Žarko, *Anđeo povjesti i mesija događaja. Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2018.
- Pisch, Anita, „David Hockney interrogates space and time“, na: <http://theconversation.com/david-hockney-interrogates-space-and-time-68671> pristupljeno: 18.01.2019.
- Pleyner, Marcelin, *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
- Reinhardt, Ad, „Art-as-art“, in: Johnson H, Ellen (ed.), *American Artist on Art from 1940-1980*, Westview Press, Boulder, 1982, str. 31-35.
- Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 1999.
- Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Massachusetts, 1985.
- Stanković, Maja, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015.
- Šuvaković, Miško, „Skice za teoriju novih medija“, u: *Kultura*, br. 147, Beograd, 2015, 52-67.
- Šuvaković, Miško, „Asimetrija jezika i pogleda: uvod u filozofiju slikarstva“, u: *Zbornik 1/2005*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2005, str. 69-74.
- Šuvaković, Miško, „Pogovor“, u: Kitler, Fridrih, *Optički mediji. Berlinska predavanja 1999. godine*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018, str. 293-300.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Žižek, Slavoj, *Kako čitati Lakana*, Karpos, Loznica, 2012.

- Žižek, Slavoj, *Škakljivi subjekt. Odsutni centar političke ontologije*, Šahinpašić, Sarajevo, 2006.

## Spisak reprodukcija

Slika 1. Lidija Marinkov Pavlović, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalji postavke

Slika 2. Razlika između analognog, kontinuiranog signala i digitalnog, stepenovanog signala.

Slika 3. Joseph Kosut, „One and Three Chairs ”, 1965. (<https://www.moma.org>)

Slika 4. Ad Reinhardt, retrospektivna izložba, MoMA, Njujork, 1991. (<https://www.moma.org>)

Slika 5. Robert Morris, Guggenheim Museum’s Panza Collection, 2012. (<https://www.guggenheim.org>)

Slika 6. Robert Ryman, „Untitled ”, 1961. (<https://www.moma.org>)

Slika 7. Agnes Martin, „The Tree ”, 1961. (<https://www.artspace.com>)

Slika 8. Rene Magritte, „La Representation ”, 1962. (<http://www.rene-magritte.com>)

Slika 9. Izložba „The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin”, The Jewish Museum, Njujork, 2017. (<https://artssummary.com>)

Slika 10. Lev Manovich, „Taipei Photozime”, 2014. (<http://manovich.net>)

Slika 11. Maurizio Bolognini, „Programmed Machines installation”, 1992-1998. (<https://www.centerforthehumanities.org>)

Slika 12. Roy Lichtenstein, „Brushstroke”, 1965; Chuck Close, „Roy 1”, 1994. (<https://www.tate.org.uk>)

Slika 13. Zoran Todorović, „Toplina”, 2009. (<https://umetnost.wordpress.com>)

Slika 14. Ludovica Rambelli Teatro, „Tableaux Vivants”, 2018; Bill Viola, „The Quintet of Remembrance”, 2000. (<https://thekidshouldseethis.com> ; <http://artobserved.com>)

Slika 15. David Hockney – vremenska linija (<https://www.shospace.co.uk>)



Slika 16. Lidija Marinkov Pavlović, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalj postavke

Slika 17. Ostavinska galerija – logo galerije i prva prostorija

Slika 18. Rad na postavci izložbe

Slika 19. Lidija Marinkov Pavlović, „Healing” – detalj

Slika 20. Lidija Marinkov Pavlović, „Healing”

Slika 21. Lidija Marinkov Pavlović, „Icons” – detalj

Slika 22. Lidija Marinkov Pavlović, „Icons” – digitalne skice

Slika 23. Lidija Marinkov Pavlović, „Icons”, „Or about Bad Painting”, „Or About Transparency” – postavka

Slika 24. Lidija Marinkov Pavlović, „Or about Transparency”, „Or about Bad Painting”

Slika 25. Lidija Marinkov Pavlović, „Traitor” – detalj

Slika 26. Lidija Marinkov Pavlović, „Traitor”

Slika 27. Lidija Marinkov Pavlović, „Ne daj mi nikada da odem”- a – detalj

Slika 28. Lidija Marinkov Pavlović, „Ne daj mi nikada da odem”- a

Slika 29. Lidija Marinkov Pavlović, „Ne daj mi nikada da odem” – detalj

Slika 30. Lidija Marinkov Pavlović, „Ne daj mi nikada da odem”

Slika 31. Lidija Marinkov Pavlović, „Ne daj mi nikada da odem” – detalj

Slika 32. Lidija Marinkov Pavlović, „Or is there another possibility? ” – detalj

Slika 33. Lidija Marinkov Pavlović, „Or is there another possibility? ”

Slika 34. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Slika 35. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – slike

Slika 36. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – fotografije

Slika 4837. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Slika 38. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – video – *still images*

Slika 39. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Slika 40. Lidija Marinkov Pavlović, „Parergon/Žuti tapet” – detalj

Slika 41. Lidija Marinkov Pavlović, „Pošiljke” – detalj

Slika 42. Lidija Marinkov Pavlović, detalj postavke

Slika 43. Lidija Marinkov Pavlović, „Pošiljke”

Slika 44. Lidija Marinkov Pavlović, „Pošiljke”

Slika 45. Lidija Marinkov Pavlović, „Pošiljke” – detalj “dostavnice”

Slika 46. Lidija Marinkov Pavlović, „Analogni procesi: slikarstvo kao pluralna umetnička praksa” – detalj postavke

Slika 47. Lidija Marinkov Pavlović, detalj postavke

## **Spisak priloga**

Prilog 1: Printani digitalni predlošci za slike

Prilog 2: Slikane slike

Prilog 3: Detalji sa izložbe u Blok galeriji

Prilog 4: Pošiljke - detalji

## **Biografija**

Lidija Marinkov Pavlović, rođena je 1972. godine u Zrenjaninu. Osnovne studije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na grupi za Slikarstvo, u klasi Jovana Rakidžića, završila je 1996. godine. Magistrirala je na istoj Akademiji 2001. godine. Priredila je više od 20 samostalnih izložbi. Izlagala je na preko 100 kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Više puta je nagrađivana za radove iz oblasti slikarstva i proširenih medija. Zaposlena je u zvanju vanredne profesorke na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Članica je SULUV-a i ULUS-a

Adresa: Beograd, 11000, Vidovdanska 3/8

Tel: 064/1694974

e-mail: lidija\_27yahoo.com

## **Nagrade:**

2015. Nagrada - diploma na Petom bijenalu crteža Srbije u Pančevu

2006. Nagrada - pohvala na Likovnom salonu 30x30 u Zrenjaninu

2000. Nagrada - pohvala za instalaciju na 4. jugoslovenskom bijenalu mladih u Vršcu

1999. Nagrada za slikarstvo na 28. novosadskom salonu

1995. Nagrada za slikarstvo Akademije umetnosti u Novom Sadu

Nagrade Univerziteta u Novom Sadu za postignuti uspeh - 1992, 1993, 1994, 1995 i 1996. godine

## **Samostalne izložbe:**

2016. Beograd, Blok Galerija, „False paintings...or is there another possibility“ - slike

2016. Beograd, Galerija 73, „Virdžinijin metod“ - crteži

2014. Smederevska Palanka, Galerija moderne umetnosti Narodnog muzeja - slike

2013. Novi Sad – SULUV - „Brisanje“ - printovi

2013. BiH, Banjaluka, Galerija Dogma art - „Brisanje“ – printovi, video instalacija  
2012. Lazarevac, Moderna galerija - „Vreme smrti i rasonode“, printovi, video  
2012. Smederevo, Galerija savremene umetnosti - „Vreme smrti i rasonode“, printovi  
2011. Ruma, Galerija Kulturnog Centra - „Fragmenti“ - slike  
2011. Beograd, Galerija "Start 06" KC Čukarica - „True colors“ - slike i pasteli  
2011. Beograd, Jakšićeva kula, Galerija Tvrđava - „Fragmenti“ - slike  
2011. Beograd, UK Parobrod - „Ili-ili“ - slike  
2011. Kragujevac, SKC - „Vreme smrti i rasonode“ - printovi/slike  
2006. Novi Sad, Galerija SULUV - "Anti-baroque"- instalacija  
2003. Beograd, SKC - „Art place“ - digitalni printovi  
2001. Beograd, Galerija KNU- „Before The Birth“ - slike  
2001. Novi Sad, Akademija umetnosti - magistarska izložba - slike  
1998. Novi Sad, Galerija ULUV – „Post mortem“ - slike  
1996-97. Novi Sad, Galerija Vojvođanske Banke - slike  
1995. Zrenjanin, klub „Zreneks“ - slike i crteži  
1995. Novi Sad, Tribina mladih - slike, crteži, instalacija  
1994. Novi Sad, Akademija umetnosti, Galerija "Hol" – crteži

#### **Kolektivne izložbe:**

2017. Sombor, Kulturni centar Laza Kostić, Projekat Slika  
2016. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
2016. Majdanpek, Beograd, Petrovac na Mlavi - VII Međunarodna izložba Umetnost u minijaturi  
2016. Novi Sad, Peti bijenale crteža Srbije, Muzej Vojvodine  
2016. Beograd, Strategije arhiva: politike vremena – izvođenje roda, Kuća kulture  
2015. Pančevo, Peti bijenale crteža Srbije, Istorijski arhiv  
2015. Novi Sad, MSUV - Projekat Slika  
2015. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
2015. Majdanpek, Beograd, Petrovac na Mlavi - VI Međunarodna izložba Umetnost u minijaturi  
2014. Novi Sad, Galerija Rajka Mamuzića - Jubilarna izložba AUNS  
2014. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
2014. Majdanpek, Beograd, Petrovac na Mlavi - V Međunarodna izložba Umetnost u minijaturi  
2014. Kragujevac, SKC – 10+, Izbor iz kolekcije Galerije SKC Kragujevac  
2014. Novi Sad, Galerija Rajka Mamuzića, 63. godišnja izložba članova SULUV-a  
2014. Zrenjanin, Pančevo, Sremska Mitrovica - 30x30

2013. Novi Sad, MSUV - The Iwano Project Retrox  
 2013. Beograd MINI EXPO, Delta City  
 2013. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
 2013. Kraljevo, Novembarski salon vizuelnih umetnosti  
 2013. Beograd, Galerija KNU, novogodišnja izložba  
 2012. USA, Minnesota, Centennial Student Union Gallery  
 2012. Kragujevac, 11. Međunarodno bijenale umetnosti minijature  
 2012. Majdanpek, III Međunarodna izložba Umetnost u minijaturi  
 2012. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
 2012. Čenej, Likovna kolonija „Kanal između dva mosta“  
 2012. Beograd, Galerija Remont - Lično je političko, prezentacija rada  
 2012. Beograd, Galerija 73 - Pogledi 2012.  
 2012. Novi Sad, Galerija Rajka Mamuzića - 51. godišnja izložba članova SULUV-a  
 2012. BiH, Sarajevo – Festival Pichwise – prezentacija rada  
 2012. Kraljevo – Međunarodni Novembarski salon vizuelnih umetnosti  
 2012. Novi Sad, Fabrika – Projekat Slika  
 2012. Zrenjanin, Međunarodni projekat 30x30  
 2011 Noć Muzeja - Novi Sad MSU  
 2011. Noć Muzeja Vrbas - Fotografije  
 2011. Novi Sad, Fabrika - Razlike  
 2011. Majdanpek II Međunarodna izložba „Umetnost u minijaturi“  
 2011. Kragujevac, SKC, V međunarodna izložba Mail-art  
 2011. Novi Sad, Fabrika - Projekat Slika  
 2011. Međunarodni projekat 30x30  
 2011. Slovenia, Ljubljana, Moderna Galerija, 11th KEF (Short Electronic Form) Competition "30 sec in exyu"  
 2011. Germany, Berlin, MoAA, The KEF Fair - Talk in MoAA - prezentacija projekta  
 2011. Novi Sad, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog- Kabinet crteža  
 2010. Novi Sad, 59. godišnja izložba SULUV-a  
 2010. Beograd, Kulturni centar Rex, Sajam kratke elektronske forme – KEF  
 2010. Gornji Milanovac - X Međunarodno bijenale minijature  
 2010. Zrenjanin - Međunarodni projekat 30x30  
 2009. Novi Sad, Galerija SULUV, Noć muzeja  
 2008. Novi Sad, 37. novosadski salon  
 2007. Zrenjanin, Savremena galerija, Slika 2007. UK Ečka  
 2007. Novi Sad, 36. Novosadski salon  
 2006. Beograd, Paviljon "Cvijeta Zuzorić", Prolećna izložba  
 2006. Novi Sad, SARTFEST - 1+1 digitalna fotografija  
 2006. Zrenjanin, Likovni salon 30h30  
 2006. Zrenjanin, Narodni muzej, Likovni stvaraoci Zrenjaninske gimnazije - izložba povodom 160 godina Zrenjaninske gimnazije  
 2006. Novi Sad, 35. novosadski salon  
 2005. Novi Sad, 34. novosadski salon  
 2004. Slovenia, Maribor, Connection 04, Galerija DLUM

2004. Novi Sad, Galerija Matice srpske, Izložba radova nastavnika i saradnika odseka likovnih u metnosti povodom 30 godina Akademije umetnosti u Novom Sadu

2003. Požega, Gradska Galerija, Crtež 2003.

2003. Hungary Bekescaba, Mukacsy Mihaly - Изложба ликовних уметника из Зрењанина

2002. Novi Sad, Muzej savremene likovne umetnosti, Stabilna konvencija slike - trenutak koji traje

2002. Makedonia, Strumica, XXXIX International Plastic Art Colony of Strumica

2001. BiH, Banja Luka, Galerija likovnih umjetnika Republike Srpske, The Iwano Project II

2001. Zrenjanin, IV Međunarodno bijenale akvarela

2001. Niš, GSLUN. Slikarska kolonija "Classic"

2001. Novi Sad, SPC Vojvodina, The Iwano Project II (Beograd, galerija "Progres", Vršac, Narodni muzej, Centar za savremenu kulturu "Konkordija")

2000. Vršac, 4. jugoslovensko bijenale mladih

2000. 21. susret akvarelista Jugoslavije - Umetnička kolonija Ečka

1999. Novi Sad, Galerija SPC "Vojvodina", Izložba likovnih ostvarenja nastavnika i saradnika Akademije umetnosti u Novom Sadu (25 godina Akademije umetnosti u Novom Sadu)

1999. Zrenjanin, Savremena galerija, "Slikom protiv rata"

1999. Novi Sad, 28. novosadski salon

1999. Vršac, Galerija Šampion (multimedijalni centar), Kolaži

1999. Novi Sad, 17 mladih slikara

1998. Novi Sad, Prolećna izložba ULUV-a

1998. Novi Sad, Izložba studenata postdiplomskih studija

1998. Sremski Karlovci, V Salon mladih

1998. Beograd, Galerija KNU - godišnja izložba

1998. Sremski Karlovci, Izložba pejzaža

1998. Gornji Milanovac, V Međunarodno bijenale minijature

1997. Petrovaradin, Akademija umetnosti, galerija "Hol" - Izložba studenata magistarskih studija

1997. Užice, Gradska galerija "Kolaž 97"

1997. Beograd, Narodna biblioteka - Zrenjaninski slikari

1997. Šabac, Narodni muzej - Jalovička likovna kolonija (Beograd, Galerija SKC-a, Pančevo, Kikinda...)

1997. Novi Sad, 27. novosadski salon

1997. Šabac Oktobarski salon

1997. Beograd, Kolaž 97 - ULUPUDS, Istrajavanja i novi aspekti

1996. Novi Sad, Izložba novih članova ULUV-a

1996. Gornji Milanovac, IV Međunarodno bijenale minijature

1996. Zrenjanin, Narodni muzej, Izložba povodom 150 godina Zrenjaninske gimnazije

1996. Novi Sad, Prolećna izložba ULUV-a

1996. Novi Sad, 25. novosadski salon

1996. Zrenjanin, Izložba ULUVZ-a

1996. Subotica, Galerija "Likovnog susreta" - Likovna kolonija "Bucko Ganjo"

1996. Beograd, Galerija "Mali Singidunum" – kolaži

1995. Vrnjačka Banja, Međunarodna letnja akademija za likovno stvaralaštvo Zamka kulture

1995. Zrenjanin, V sazib likovne kolonije "Crtež"

1995. Beograd, Bijenale jugoslovenskog studentskog crteža

1995. Beograd, II Bijenale crteža i male plastike

1995. Novi Sad, Izložba radova studenata završne godine likovnog odseka  
1995. Tara, Umetnička kolonija "Kiprijan"  
1995. Kovin, Humanitarna likovna kolonija  
1994. Beograd, Galerija FLU  
1994. Zrenjanin, IV saziv likovne kolonije "Crtež"  
1994. Vršac, I bijenale mladih  
1994. Kikinda, Galerija "Zis"  
1994. Sombor, Bijenale savremenog jugoslovnskog crteža  
1994. Novi Sad, 23. novosadski salon  
1993. Makedonija, Ohrid, Međunarodna studentska likovna kolonija

### **Objavljeni radovi u stručnim časopisima:**

2016. - „Slikovni zaokret, novi mediji i biokibernetika“ u: *Zbornik radova sa X međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (23-25. X 2015)*.  
2016. - „Internet Memes as a Field of Discursive Construction of Identity and Space of Resistance“ u: *AM Journal of Art and Media Studies*, no. 10.  
2016. - „Strukturalistička čitanja – painting vs. picture“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti u Novom Sadu*, broj. 4.  
2017. - „Blisko i različito- mimikrija i prostor u umetničkoj praksi Šantal Mišel“, u: *Zbornik radova sa XI međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (28-29. X 2015)*.  
2018. - „Ikonoklastički paradoks – između cenzure i spektakla“, u: *Muzika znakova/znakovi u muzici i New Born Art*, Knjiga III, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac.  
2018. – „Od dinamičnog kadra do pokretne slike – remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti u Novom Sadu*, broj..  
2018. – „The return of the Political and Art Censorship“, u: *Seismopolite – Journal of Art and Politics*, no. 20.

### **Ostale publikacije:**

2011. - Fotografije i koautorstvo u tekstu: *Illuminacije – tiha svetlost probuđenih nacija* (sa Goranom Pavlovićem), u: *Art Fama*, br. 54/55/56, Beograd, 2011.  
2008. - Tekst za katalog povodom izložbe Korine Gubik; Novi Sad, Galerija Podrum, mart 2008.  
2008. - Tekst za katalog povodom izložbe Nade Stojaković - *Vizuelne Beleške* - slike; Kulturni centar Novog Sada - Likovni Salon, jun 2008.  
(CIP - Katalogizacija u publikaciji Biblioteke Matice srpske 75.071.1:929 Stojaković N. (083.824); ISBN 978-86-7931-127-6  
2008. - Tekst za katalog povodom izložbe Dušice Vesnić - *Slike*; Kulturni centar Novog Sada - Likovni Salon, jul 2008.  
(CIP - Katalogizacija u publikaciji Biblioteke Matice srpske 75.071.1:929 Vesnić D. (083.824); ISBN 978-86-7931-129-0  
tekst je objavljen i u katalogu povodom izložbe Dušice Vesnić u Gradskoj Galeriji Užice, avgust 2008.

**Učešće na konferencijama:**

2017. Međunarodna konferencija „Mediji, demokratija, populizam“, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu.

2017. XII međunarodni naučni skup „Srpski jezik, književnost, umetnost“, Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu.

2016. XI međunarodni naučni skup „Srpski jezik, književnost, umetnost“, Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu.

2015. III međunarodna interdisciplinarna konferencija „Konteksti“, Filozofski fakultet u Novom Sadu.

2015. Međunarodna konferencija „Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalno doba“, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu.

2015. X međunarodni naučni skup „Srpski jezik, književnost, umetnost“, Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu.