

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

АПРОПРИЈАЦИЈА КАО МЕТОД УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЖАВАЊА

ДИГИТАЛНИ КОЛАЖИ

аутор: Владимир Милановић

ментор: ред. проф. мр Биљана Вуковић

Београд, април 2014.

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ	2
ABSTRACT	3
УВОД	4
ПОЛАЗИШТЕ У РАНИЈЕМ РАДУ	4
МАГИСТАРСКИ РАД <i>REW (REWIND) – СТАТИЧНА И ПОКРЕТНА ДИГИТАЛНА ГРАФИКА</i>	4
МАГИСТАРСКИ РАД <i>ПЕЈЗАЖ КАО ПОЕТСКА МЕТАФОРА – ДИГИТАЛНИ КОЛАЖИ</i>	6
УВОД У ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ	9
ПОЈАМ АПРОПРИЈАЦИЈЕ	11
АПРОПРИЈАЦИЈА КАО ПОСЕДОВАЊЕ УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА	12
РЕПАТРИЈАЦИЈА	17
АПРОПРИЈАЦИЈА КАО УМЕТНИЧКА ПРАКСА	18
АПРОПРИЈАЦИЈА ПРЕ ПОСТМОДЕРНЕ	18
РЕПРОДУКЦИЈА	22
КОЛАЖ	26
ПОСТМОДЕРНА АПРОПРИЈАЦИЈСКА УМЕТНОСТ	30
ТЕОРИЈСКА ОСНОВА	30
УМЕТНИЧКЕ СТРАТЕГИЈЕ И ПРАКСЕ ПОСТМОДЕРНЕ АПРОПРИЈАЦИЈЕ	32
АПРОПРИЈАЦИОНИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ НА ДОМАЋОЈ УМЕТНИЧКОЈ СЦЕНИ	39
МЕТОДОЛОГИЈА ИЗРАДЕ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	42
ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТ: ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ТРАНСФИГУРАЦИЈА	42
ВРЕМЕ	45
НАПРЕДАК?	48
ДИГИТАЛНИ КОЛАЖ	48
ПОЛАЗИШТЕ	48
СТРАТЕГИЈА ДИГИТАЛНОГ КОЛАЖНОГ ПОСТУПКА	49
РАД СА ДИГИТАЛНОМ СЛИКОМ	52
ДИГИТАЛНА ГРАФИКА	55
ПРИКАЗ ИЗАБРАНИХ ДИГИТАЛНИХ ГРАФИКА	57
SCHOOL	59
WHO’S DEAD	61
EQUESTRIAN	64
TRANSIT	68
FISCAL BILL	71
ПАНДОРИНА КУТИЈА	73
THE MAN	75
PROMETHEUS VS. PROMETHEUS	77
BOUNDS	79
ЗАКЉУЧАК	86
СПИСАК ИЗЛОЖЕНИХ РАДОВА	89
РЕПРОДУКЦИЈЕ РАДОВА	90
ЛИТЕРАТУРА	108
БИБЛИОГРАФИЈА	108
ВЕБОГРАФИЈА	111
БИОГРАФИЈА	114

Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Апропријација као метод уметничког изражавања – дигитални колажи* истражује уметничке и теоријске аспекте преузимања, преношења, модификовања и интегрисања у нову визуелну структуру постојећих уметничких дела (односно њихових репродукција). Пратећи један могући ток апропријације у историји уметности овај феномен је анализиран са аспекта историје уметности, теорије уметности, филозофије уметности, социологије уметности и сродних дисциплина. Од историјског контекста апропријације као транзиције поседовања уметничког дела, преузимања ранијих стилова у историји цивилизације, преко присвајања као едукативног модела и принципа очувања традиције, до модерних и постмодерних уметничких стратегија, апропријационистичка линија уметности до данас остаје присутан вид уметничке параксе. Апропријација у уметности разматрана је кроз теоријске концепте интерпретације, интертекстуалности, интерсликовности и трансфигурације. Уметничке процедуре копирања, цитатности и еклектицизма у постмодерном добу добиле су своју институционализовану легитимност.

Методологија овог уметничког истраживања усмерена је на испитивање потенцијала репродукције, колажног и монтажног поступка градње дела и интегративног дејства дигиталне графике. Циљ овог текста је да осветли одређене аспекте креативног процеса: од иницијалне идеје, успостављања теоријске апаратуре, до проналажења адекватне форме и технологије за реализацију. Рад би требало да пружи увид у остварени контакт ликовне праксе и теорије уметности. Сам уметнички пројекат резултирао је изложбом на којој је јавности представљен опсежни циклус дигиталних графика и видео рад.

Abstract

Doctoral artistic project *Appropriation as a method of artistic expression – Digital collages*, explores the artistic and theoretical aspects of transferring, conveying, modifying and integrating existing works of art (or their reproduction) into a new visual structure. Following a possible course of appropriation in art history, this phenomenon has been analyzed from the aspects of history of art, theory of art, philosophy of art, sociology of art and related disciplines. From the historical context of appropriation as a transition of owning a work of art, transferring the earlier styles in the history of civilization, through the appropriation as an educational model and the principle of preserving tradition, to modern and postmodern artistic strategies, the appropriationist line of art remains the present form of artistic practice to this day. Appropriation in art was considered through theoretical concepts of interpretation, intertextuality, interimagery and transfiguration. The artistic procedures of copying, citation and eclecticism were recognized and got their institutionalized legitimacy in the postmodern age.

The methodology of this artistic research is focused on examining the potential of reproduction, collage and assembly process in creating an artwork and integrative effects of digital printmaking. The aim of this thesis is to highlight certain aspects of the creative process: from the initial idea and establishing a theoretical apparatus to finding adequate forms and technologies for its execution. The work should provide insight into the contacts of the artistic practice and theory of art. The art project as such resulted in an exhibition where a comprehensive cycle of digital prints and video work was presented.

Увод

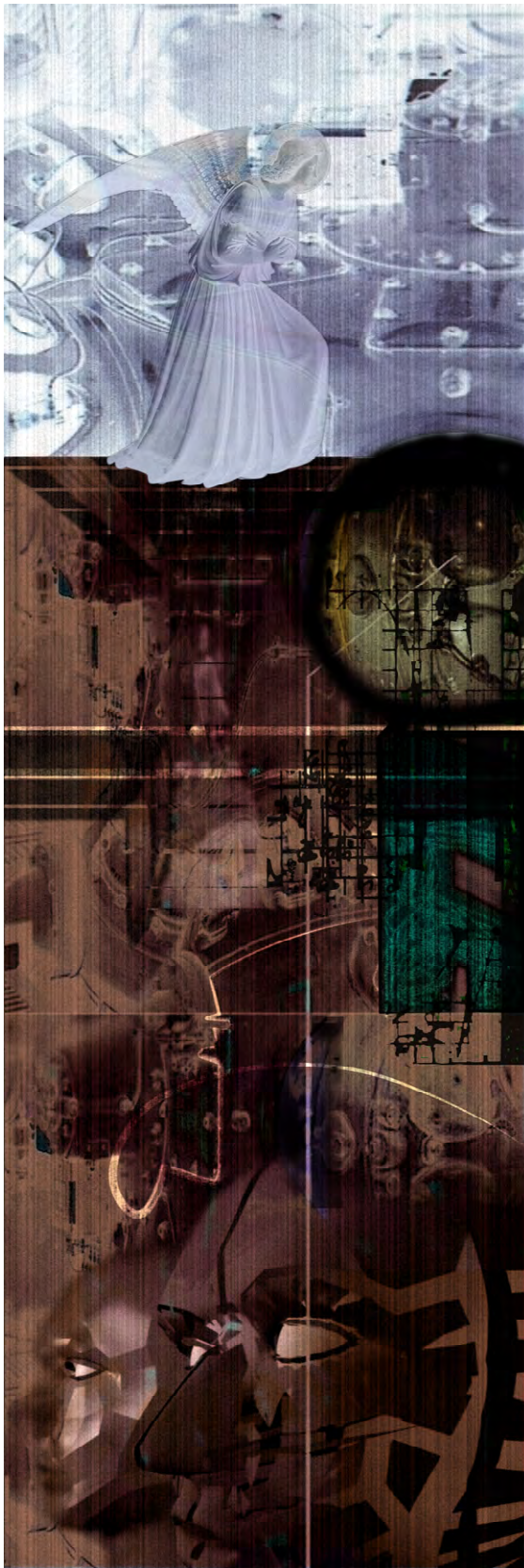
Полазиште у ранијем раду

Магистарски рад *REW (Rewind)* – статична и покретна дигитална графика

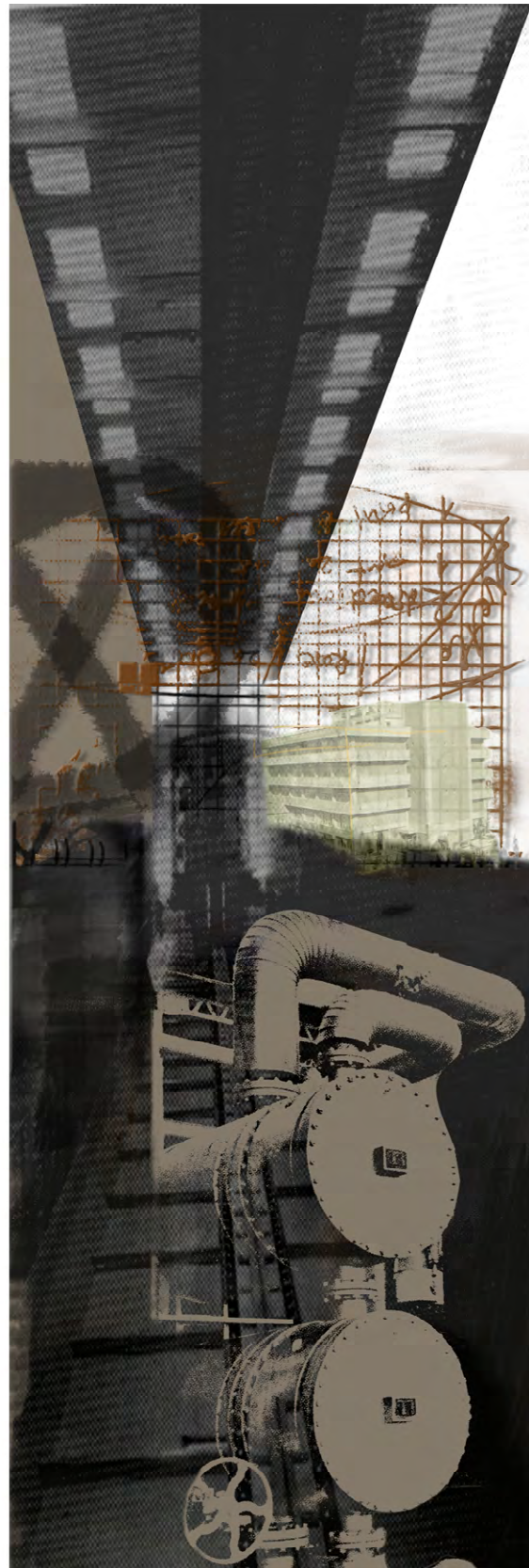
У току магистарских студија на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности, након искустава стечених у раду са традиционалним графичким техникама, предмет мог интересовања постао је рад у дигиталном медију. Ова потреба јавила се због тематског карактера, методолошког концепта рада и продукцијских могућности које пружа дигитална штампа. Циклус дигиталних графика великог формата (250x80cm) одштампаних на цирадном платну, постављених у слободном простору, изложен је у Галерији Центра за графику и визуелна истраживања Академија (април 2008. године).

Тематска раван рада односи се на истраживање визуелних утисака постиндустријског доба, са преузетим елементима индустријске археологије, која стоји као сведок напуштеног пројекта човечанства. Монументалност индустријских објеката, огроман напор који је уложен у њихову изградњу, вредност и значај који је придаван технологији и машинама, па и количина људи која их је опслуживала, одају слику сличну митско-магијским или религијским предметима, објектима и местима ходочашћа.

Фотографије напуштених објеката, који су изгубили своју првобитну употребну функцију, постале су градивни материјал у колажној структури новонастале дигиталне слике. Методологија рада успостављена је као резултат истраживања граничних подручја медија фотографије и графике. Могућности дигиталне обраде фотографије и рад са слојевима слике водио је настанку композитног дела, које наговештава интегративни потенцијал дигиталног медија.



лево: Владимир Милановић (2008), без назива 250x80 cm, дигитална штампа на циреди



десно: Владимир Милановић (2008), без назива 250x80 cm, дигитална штампа на циреди

Магистарски рад *Пејзаж као поетска метафора – дигитални колажи*

Докторски уметнички пројекат *Апропријација као метод уметничког изражавања – дигитални колажи*, представља наставак мог вишегодишњег истраживања, започетог у току магистарских студија на Групи за дигиталну уметност, Интердисциплинарних магистарских студија Универзитета уметности у Београду. Предмет мог интересовања биле су представе пејзажа кроз историју ликовне уметности. Приказ шуме, планине, ливаде или реке, наизглед тема која постоји аутономно од културе и друштва, заправо је рефлексивна друштвено-историјских околности, религиозних и филозофских гледишта и личних поетских приступа аутора. Магистарски рад *Пејзаж као поетска метафора – дигитални колажи* био је усмерен ка трагању за теоријским одговором на питање како се врши конституисање значења унутар, наизглед, семантички неодређене визуелне целине каква је слика пејзажа.

Религијски симболизам средњевековне и раноренесансне уметности, идеализација урбаног живота у италијанској ренесанси, конституисање националног поноса у холандској уметности, прокламовање позитивистичког веровања у природни поредак у деветнаестом веку, импресионистичко ослањање на научна сазнања, само су неки од циљева које је у складу са ширим друштвеним збивањем уметност спроводила и демонстрирала. Кодирање ових порука дубоко је укорењено у репрезентацији мотива који је веома погодан за пројектовање значења. Отвореност пејзажа за придодавање значења у интерпретацији најчешће је коришћена тако што би приказ предела населили неки нови елементи (било да је то светитељ у пустињи, митолошки ликови у пољу, античке рушевине на брду, стадо крава које пасе покрај реке или шта друго), али и сам начин приказивања, језик репрезентације, сугерисао је идеологију слике. Један исти мотив различито је приказиван током времена, мењајући свој формални аспект према потребама идеја које су носили. Истраживање, чија су кључна питања како се у уметности врши интерпретација природе, како се људска свест пројектује на природу и како пикторална репрезентација природе означава одређено време, резултирало је и циклусом од двадесет дигиталних графика.

Мој рад је настао као одговор на питање какав је данашњи пејзаж и колико се променио од времена настанка ремек-дела пејзажног сликарства. Уметнички рад био је базиран на формалним и садржинским трансформацијама овог традиционалног мотива. У циклусу дигиталних графика које су настале у оквиру овог пројекта истраживана је могућност креирања нових ликовних целина базираних на преобликовању репродукција историјских референци.



Владимир Милановић, *Landscape with Mad Cows*, дигитална штампа 78x52 cm, 2009.

Основна методологија уметничког рада заснивала се на два комплементарна поступака: 1) компаративна анализа стања природе у време настанка референтног дела и данас; 2) савремена интерпретација текста слике која је преузета као полазиште.

Апропријација већег броја уметничких дела из различитих периода цивилизације, од позне готике до модерне уметности, била је у служби стварања комплекснијег утиска о овом феномену. Користећи методе дигиталне обраде разноврсног визуелног материјала (скенирани материјал, фотографије и репродукције



Владимир Милановић, *Under Deconstruction*, дигитална штампа 78x52 cm, 2009.

преузете са интернета) настала је хибридна слика – дигитални колаж. Овај поступак омогућио је интегрисање различитих иконографских система, стилских образаца, симболичких и наративних модела у нову форму.

Новонастале графике својим синтетичким карактером, прожимајући векове, омогућиле су дистанцирани поглед и ширу слику односа човека према природи. Еколошки подтекст, са свим етичким импликацијама, јесте неминован у третману теме. Ипак, овај циклус графика својим ликовним дејством и вишеслојном структуром текста иницира активну улогу посматрача.

Увод у докторски уметнички пројекат

Након реализације уметничког пројекта *Пејзаж као поетска метафора*, интензивно сам почео да се интересујем за општији контекст феномена апропријације, односно, могућност стварања дела заснованог на већ постојећем уметничком делу.

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта *Апропријација као метод уметничког изражавања – дигитални колажи* је усмерен ка успостављању теоријског оквира и уметничког израза базираног на концепту примене принципа апропријације у креирању уметничког дела. Тематска равна рада испитује базичне проблеме односа савременог човека, односно културе, према природи и сопственом телу кроз призму историчности, као и однос традиције и савремености. Истраживање је усмерено ка феноменима кореспонденције и апропријације, који се у ликовној уметности могу пратити кроз неколико историјских приступа: од копирања класичних дела, њихове интерпретације и реинтерпретације, коришћења цитата, метода колажирања и монтаже.

Истраживање би требало да пружи уметнички и теоријски одговор на питања:

- 1) каква је природа апропријације као метода уметничког изражавања – питање аутентичности стваралаштва и/или континуитета тока историје уметности;
- 2) какав је утицај традиције у креирању актуелности;
- 3) какав је однос савременог човека/културе према природи и телу, али и категоријама као што су уметност, рат, митологија, и како се он може визуелно анализирати у односу на приказивање ових феномена кроз историју уметности;
- 4) да ли је интегративни потенцијал дигиталног медија једна могућа димензија надоградње традиционалне графике.

Прво поглавље текста који следи анализира проблем дефинисања самог појма апропријације, чије је значење због примене у различитим областима и различитим периодима нестабилно. У фокусу ће бити контекст апропријације у уметности, а нарочито употреба овог термина од осамдесетих година двадесетог века наовамо. Наредна потпоглавља пружају преглед историјског аспекта апропријације као концепта промене власништва над уметничким предметима и захтева за репатријацију одузетих културних добара.

Наредно поглавље посвећено је присвајању као уметничкој пракси пре постмодерне, која је до модерне била апарат преношења знања и очувања традиције, а у модерној уметности постаје полигон за испољавање индивидуалних поетика. Посебна пажња је посвећена феномену репродукције и увођењу колажно-монтажног поступка, што је од пресудног значаја за развој апропријационистичке уметности.

У трећем поглављу у фокусу истраживања су постмодерне теорије и уметничке праксе које су обележиле уметност од шездесетих, а нарочито од осамдесетих година прошлог века, и настављају се до данас. Истакнут је значај теоретичара (нарочито постструктуралиста) у успостављању апаратуре и критичке платформе, које су имале одговор у стваралачким праксама, нарочито њујоршке уметничке сцене (такозвана *Picture Generation*) и интернационалне трансавангарде. Уметност усмерена ка апропријацији је илустрована кратким приказима савремених стваралаца.

Методологија израде уметничког пројекта је представљена у четвртом поглављу. Образложена је примена теоријских концепата интертекстуалности и трансфигурације у уметничком раду. Анализиран је концепт рада, имплементирање репродукција ремек дела историје уметности и савремених медијских слика у нову ликовну целину, начин структурирања временских слојева, рекодирање преузетих референци и успостављање новог значења.

У поглављу *Дигитални колаж* презентован је поступак креирања дигиталне графике. Осветљени су неки специфични аспекти стваралачке процедуре: такозвани колаж невидљивог реза (шава) и рад са слојевима слике. Предочен је интермедијални карактер дигиталног рада и могућност двојаке продукције дигиталне графике: штампани графички лист и анимирана видео секвенца.

Претпоследње поглавље представља неколико издвојених графика (из опсежног циклуса) са пропратном анализом неких аспеката рада, који читаоцу приближавају мотивацију и размишљања аутора о појединачним делима.

Завршно поглавље сумира резултате уметничког истраживања и даје приказ јавне презентације рада – изложбе у Галерији Факултета ликовних уметности, одржане у периоду од 25. фебруара до 8. марта 2014. године.

Појам апропријације

Етимолошки реч апропријација потиче од комбинације латинског предлога *ad* и придева *proprius* творећи *appropriare*, чије је значење *учинити својим* или *присвојити*.¹ Значење појма апроприрати, односно апроприсати, у српском језику односи се на преузимање за сопствену корист. Може имати и негативну конотацију означавајући неовлашћено узимање, односно, крађу. Термин такође означава удешавање и прилагођавање, а придев, изведен из основе, у енглеском језику, односи се на прикладно, пригодно, адекватно, целисходно, исправно. У појединачним наукама појам апропријација има специфична значења. На пример, у економији се односи на додељивање наменских средстава², док у хемији значи сједињавање двају тела помоћу трећег.³ Иако постоји широк опсег значења овог термина у свакодневном говору, оно је у зависности од конотације, најчешће разумљиво.

У уметности је апропријацију теже дефинисати. Класично тумачење се односи на *коришћење позајмљених елемената у стварању новог дела*.⁴ Реч је најчешће о различитим уметничким поступцима преузимања од интерпретације и реконтекстуализације, преко поновног прављења – римејк (*remake*), до модификовања постојећег саржаја.

Роберт Нелсон (Robert S. Nelson) указује на неадекватност коришћења појмова *позајмица* или *утицај*. Термин *позајмица* се може већ најједноставнијом логичком анализом одбацити, с обзиром да се преузето не враћа власнику, већ постаје интегрални део новостворене целине. Мишел Фуко (Michel Foucault) посебно критикује употребу термина *утицај*, сматрајући да се тиме имплицира континуитет и интегритет историје, док Мајкл Баксандал (Michael Vaxandall) истиче да се на овај

¹ <http://www.thefreedictionary.com/appropriating>

² <http://onlinerecnik.com/recnik/engleski/srpski/appropriation>

³ <http://www.vokabular.org/?search=aproprijacija&lang=sr-lat>

⁴ Tate Glossary: Appropriation, <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=23>

начин запоставља улога актера и значај посредовања.⁵ *Схваћена било у позитивном или пежоративном смислу, апропријација није пасивна, објективна или незаинтересована, већ активна, субјективна и мотивисана.*⁶

Критикујући постојеће речничке дефиниције Изабел Грау (Isabelle Graw) истиче недовољну отвореност за разноврсне савремене праксе, указујући да је схватање феномена условљено временским контекстом. Она сматра да дефинисање апропријације као *стратешко преузимање других слика*, искључује свако одсуство *стратегије, циљаног понашања и самоувереног субјекта који управља*⁷. Тако сви експериментални приступи или они који не рачунају на сигуран исход бивају изопштени. Предмет њене критике односи се и на неадекватну формулацију специфичности уметничке апропријације, нарочито на лимитирајуће схватање по коме су рекодирање и критичност иманентни свакој апропријацији.

Апропријација као поседовање уметничких дела

Како је појам апропријације заснован на концепту власништва неопходно је анализирати како промена власника утиче на перцепцију самог предмета. Посебну проблематику представља нелегално преузимање које осим етичке димензије имплицира и друге аспекте оваквог чина. Током историје ратовања власништво над предметима од посебног значаја, па и уметничким делима непријатеља, било је симбол моћи победника и понижености побеђеног. Међајући власнике, иако само физички непромењено, дело је у новим контекстима другачије ишчитавано.

⁵ Роберт С. Нелсон, Апропријација, у Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (приређивачи), *Критички термини историје уметности* (прев. Љиљана Петровић и Предраг Шапоња), Нови Сад, Светови, 2004, 211.

⁶ Исто, 210.

⁷ Isabelle Graw, Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art, in *Louise Lawler and Others*, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 45-67, <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>, 45. (преузето 19.01.2014. у 19:35)

Међу најраније примере третирања уметничког дела као ратног плена спада *Нарам Синова стела* (2250. година пре нове ере, Акадско царство) коју су 1000 година након настанка Еламита пренели у своју престоницу (данашњи Иран). Познати пример из античког доба је крађа *Атенине статуе (Palladion)* која је била заштитни талисман Троје. Укравши је по Одисејевој замисли Грци су, према легенди, стекли могућност да заузму Троју. У римско доба грчка уметност са тла Италије постала је ратни плен чија је функција била да сведочи о римској моћи и превласти над овим територијама. Пљачка Италије за време Наполеона била је у функцији стварања идентитета новог царства које је своје корене налазило у Римском царству. Посебан значај имало је доношење *Лаокона* у Париз, а успостављање симболичке везе са оснивањем Рима подражавала је тријумфална поворка која је евоцирала иконографију античког спектакла. Оснивање Лувра 1793. године сведочило је о политичкој амбицији да се Наполеонова власт представи једином надлежном за баштињење целокупне историје уметности. Специфичан облик апропријације представљала је и египтоманија у француском друштву са краја 18. и почетка 19. века. Успостављање идентитета колонијалних сила, пре свега Француске и Енглеске, потпомогнуто је злоупотребом археологије. Истраживање античког света било је у функцији оправдавања колонијалне доминације. Успостављање глобалних сила своје изворе проналази у славним претходницима из прошлости. Новонастали музеји, чије су колекције заправо сведочанстава о ратној и мирнодобској пљачки, заступали су слику света у којој су Лондон или Париз достојни наследници Грчке, Рима или Египта. Артефакти са свих страна света, истргнути из своје постојбине и одвојени од своје изворне функције служили су интересима новог господара. Окупљени на једном месту и представљени у новом контексту они почињу да воде други живот, који њихови творци нису могли да предвиде. Временом сакрални, обредни, ритуални па и свакодневни употребни предмети постају уметнички предмети, музејски експонати, одвојени стакленим баријерама од учешћа у животу. У музејским апропријацијама, на аутентичност дела утиче сам начин презентације. Рад изложен у музеју или каквом другом галеријском простору, у контакту са другим експонатима, под измењеним условима осветљења нарушава праву природу дела. Очигледан пример нарушавања аутентичности је излагање религиозних олтарских предмета у модерном галеријском простору.⁸ Са једне

⁸ Denis Dutton, *Authenticity in Art*, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003. <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm> (преузето 29.01.2014. у 10:35)

стране идеолошка злоупотреба, у смислу пропаганде нових власника, а са друге неуважавање посебних вредности дела и њиховог значаја у аутентичном окружењу, водило је креирању њиховог артефицијелног живота. Промена локације артефаката значила је промену контекста која је резултирала не само учитавањем нових значења већ и фундаменталном променом суштине постојања ових предмета.



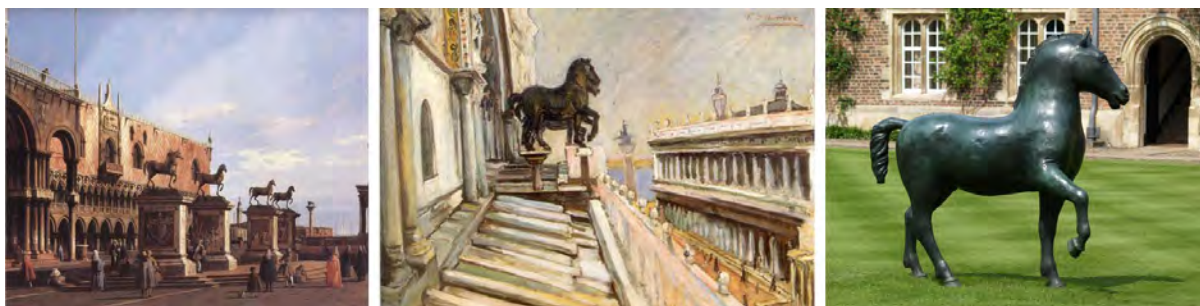
Коњи на Цркви Светога Марка у Венецији

Есеј *Апропријација* Роберта С. Нелсона овај феномен анализира на примеру коња из Цркве Светог Марка у Венецији⁹. Ова скулптура, са својом богатом историјом, представља парадигму апропријације уметничког дела. Чињеница да су веома рано коњи остали без јахача метафорично осликава судбину скулптуре која је била осуђена на драматичне промене власника. Настали вероватно у другом или трећем веку нове ере, у петом веку су пренети са острва Хиос на хиподром у Константинопољу. Ова византијска апропријација симболику такозване квадриге (двоколица са четири коња) узнела је на уопштенији ниво победе, мада је претпоставка да је изворно, као што је то случај са већином римских скулптура сличног типа, славила неку војну победу. У сваком случају, она је у Константинопољу заступала идентификацију византијске престонице као Новог Рима, све до 1204. године када након четвртог крсташког рата бивају допремљени у Венецију. Постављени на најистакнутијем градском тргу, на најзначајнијој цркви, у близини дуждеве палате, коњи су постали понос Венеције, носећи ауру присуства на местима моћи кроз векове.

⁹ Роберт С. Нелсон, нав. дело, 208-223.

Нелсон указује на тумачење Мајкла Џекофа (Michael Jacoff) по коме је нова апропријација имала и религиозну конотацију, јер је скулптура придружена рељефу Христа и четворице јеванђелиста на западној фасади.¹⁰ Следећа фаза апропријације огледа се у ренесансном доживљају ове скулптуре као узору за величање античке прошлости. Судбина чувене квадриге повезана је и са узлетом Наполеонове империје 1798. године када је свечано стигла у Париз. Већ 1815. године бива враћена у Венецију где ју је уместо дужда дочекао аустријски цар, који је у то време контролисао град. Коњи су на прочељу фасаде стајали све до 1983. године, када након дуге рестаурације, бивају премештени унутар базилике, изложени као део музејске поставке

Ову последњу фазу апропријације коња, осим новог излагачког концепта, карактерише и нови туристички режим који је ово јединствено дело, које су освајачи физички преносили од престонице до престонице, учинио апсолутно доступним, макар посредством разгледнице.



лево: Каналето, *Капричо: Коњи Светог Марка на тргу* (1743); средина: Петар Добровић, *Коњи на Цркви Светог Марка* (1938); десно: Бари Фланаган, *Коњ* (1983)

Ова скулптура је такође често била и предмет уметничког присвајања. Различити приступи могу се пратити од Каналета (*Коњи Светог Марка на тргу*, 1743), преко Петра Добровића (слика *Коњи на Цркви Светог Марка*, 1938) до Барија Фланагана (Barry Flanagan), на кога је изложба *Коњи Светог Марка* у Краљевској академији у Лондону 1979. године оставила тако снажан утисак да је иницирала његов рад на бројним цртежима, графикама и скулптурама *Bronze Horse* (1983) и *Field Day* (1986).

¹⁰ Исто, 221.



Немачки војници са Панинијевом сликом, Рим, 1944. године

Током двадесетог века са нацистима концепт крађе уметничких дела постао је систематски организован. Хитлеров концепт нове уметности као пожељну историјску претходницу препознао је средњевековну и ренесансну немачку уметност, фламанске и холандске мајсторе, италијанску ренесансну и барокну уметност, француску уметност деветнаестог века и немачки реализам деветнаестог века.¹¹ За време Другог светског рата формиран су *Kunstschutz* и *ERR (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg)* чији је задатак било преузимање културних добара, о којима би се старао Трећи Рајх, као суверени носилац права на заштиту културног и уметничког наслеђа. У књизи *Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*¹² Роберт Едсел (Robert Edsel) износи податак да је до 1951. године извршена реституција пет милиона предмета које су нацисти покрали. Претпоставке су да је нацистичко пустошење само у Русији погодило 1670 руских православних цркава, 237 католичких, 532 синагоге и 427 музеја.¹³ Ову енормну апропријацију и њене бизарне циљеве илуструје и Хитлеров план за *Führermuseum* у Линцу¹⁴ и Герингова колекција.

¹¹ Anne Rothfeld, Nazi Looted Art, *The Holocaust Records Preservation Project*, Part 1, <http://www.archives.gov/publications/prologue/2002/summer/nazi-looted-art-1.html>

¹² William Lee Adams, Saving Europe's Art from the Nazis, *Time*, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1918349,00.html#ixzz2qNyoMq8G>

¹³ Unplundering Art, *The Economist*, Dec18th 1997, <http://www.economist.com/node/456084>

¹⁴ Нереализовани пројекат музејског комплекса, по нацрту Алберта Шпера, у Хитлеровом родном граду, укључивао је поред грандиозног музеја, библиотеку (са 250.000 наслова), позориште, оперу и хотел, окружене булеварима. О самој колекцији музеја сведочи 31 албум (11 је нестало) којима је Хитлеру представљена будућа колекција. Од око 4700 уметничких предмета 3200 је прибављено на тржишту уметнина, 1000 је откупљено под принудом, а за 567 је поуздано утврђено да су конфисковани (подаци Немачког историјског музеја, *Database on the Sonderauftrag Linz*, <http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/einleitunge.html#Abk>)

Нажалост, савремено доба не показује да је пљачкање културних добара превазиђен историјски концепт. Ратови у Кувајту, Ираку и Авганистану сведоче о пракси која се није много променила у последња три миленијума¹⁵.

Репатријација

Термин репатријација се односи на повратак уметничких дела и других културних добара¹⁶ у земљу порекла или уколико постоји могућност враћања власницима, односно наследницима. Међу прве примере дефинисања принципа реституције уметничких дела спада Цицеронов захтев за успостављање етичких стандарда у повраћају опљачканих културних добара за време рата. Прву репатријацију у модерно доба спровео је Артур Велсли (Arthur Wellesley) војвода од Велингтона, који је након победе код Ватерлоа, спровео репатријацију блага које су Французи опљачкали. Последњих стотинак година интернационалне конвенције¹⁷ регулишу заштиту културних добара у току оружаног сукоба и промовишу повратак културних добара у земље порекла, односно реституцију у случајевима незаконитог присвајања.

Постоје бројни примери захтева за репатријацијом. Нека потраживања, без резултата, трају већ деценијама. Најпознатији пример је захтев Грчке да јој Британски музеј врати мермер са Партенона, који је уклоњен крајем осамнаестог века, а у Британском музеју се налази од 1816. године. Међу најзначајнија дела која су предмет захтева за репатријацију је чувени *Камен из Розете* који Египат потражује од Британског музеја као и *Нефертитина биста*, која је од проналаска 1912. године у Немачкој (тренутно изложена у Новом музеју у Берлину). Значајан број дела је последњих година након договора са музејима враћен у земље порекла.

¹⁵ Први забележени пример ратне пљачке се повезује са освајањима Рамзеса II у 13. веку пре нове ере.

¹⁶ Под термином културна добра подразумевају се предмети који имају уметничку, етнографску, археолошку или историјску вредност.

¹⁷ Хашке конвенције из 1907. и 1954. године, УНЕСКО-ва конвенција из 1978. године

Репатријација је и данас тема дебате у стручним круговима. Заговорници културног интернационализма сматрају да културно благо има глобални цивилизацијски карактер и да је општи интерес да остане у срединама које имају ресурсе да се о њему старају на адекватан начин и учине га доступним широј публици. Са друге стране, представници културног национализма истичу неповредивост права власништва и сматрају да културна добра припадају земљи порекла јер конституишу национални идентитет и предмет су националног поноса.¹⁸ Посебан мотив за поседовање присвојеног културног блага представља и профит који музеји убирају од њихове експлоатације кроз индустрију културног туризма.

Апропријација као уметничка пракса

Апропријација пре постмодерне

Иако је у претходном поглављу истакнут углавном негативни карактер апропријације кроз историју односа моћи, њен значај и позитивни потенцијал огледа се у бројним примерима: познавање грчке уметности, пре свега скулптуре, засновано је на римској апропријацији; од средњег века до данас копирање икона сачувало је традиционалне моделе уметности раног хришћанства и византијске уметности.

*Апропријација је предуслов уметничког рада.*¹⁹ Овом тезом започиње есеј Изабеле Грау, који анализира апропријацију у контекстима фасцинације, субверзије и крађе. Ауторка институцију апропријације у првом делу свог излагања разматра кроз призму едукативног модела. Од најранијих времена учење у уметности заснивало се на усвајању успостављених канона које је ученик преузимао од свог учитеља. Од ренесансе и учења у атељеима истакнутих уметника, преко рада у мајсторским радионицама, до класичног академског образовања копирање узора било је доминантни метод ликовног образовања. На овај начин вршено је својеврсно ликовно

¹⁸ Carol A. Roehrenbeck, Repatriation of Cultural Property—Who Owns the Past? An Introduction to Approaches and to Selected Statutory Instruments, *International Journal of Legal Information*, Volume 38 Issue 2 Summer 2010, 185-200.

¹⁹ Isabelle Graw, нав. дело, 45.

описмењавање. Методолошки циљ понављања био је стицање знања о употреби ликовних елемената, њиховој организацији, принципима композиције, и коначно, успостављање визуелног мишљења. Почетно учење технике копирањем водило је код талентованих и самосвесних уметника ка стварању аутентичног личног израза, који ће у доба модерне постати ултимативни захтев уметности. Аутентичност уметничког дела у естетици Денис Датон (Denis Dutton) разматра у категоријама номиналне аутентичности и аутентичности израза.²⁰ Док се прва односи на исправну идентификацију порекла и ауторства, друга проблематизује карактер објекта као правог израза личних или друштвених вредности.



Борба морских богова, Мантењина гравира (лево) и Диреров цртеж (десно)

Коришћење дела старих мајстора као мотива за узор можемо уочити још код Дирера у цртежу *Борба морских богова* (1494) насталом по Мантењиној гравири. У Манеовом *Доручку на трави* (1863), коме је извор била Раимондијева гравира *Парисов суд* (1520), настала по Рафаелу, композиција води порекло од *Речних богова* – дела римске уметности из трећег века нове ере.²¹ Кроз историју уметности оваква транзиција иконографских модела и тематских целина, композиционих решења и стилских образаца обезбеђивала је континуирани ток, успоставивши традицију као неоспорну упоришну тачку. До деветнаестог века преовладало је мишљење да је приближавање великим мајсторима сигуран пут за досезање високог и трајног квалитета уметности. Ово веровање у трансисторичност уметности повлачило се пред

²⁰ Denis Dutton, нав. дело

²¹ Хорст Валдемар Јансон, *Историја уметности: Преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас*, Београд, Просвета, 1994, 12-14.

устоличавањем инвентивности, која је настајући на разлици од претходника, промовисала лични, специфични стваралачки приступ.

У двадесетом веку промењена је парадигма и ослањање на дела из историје уметности поприма другачији карактер од предмодернистичког. Уметници теже да уместо копирања, у раду заснованом на некој историјској референци, сопственим рукописом и унутар своје ликовне концепције ре-интерпретирају теме и композиције старих мајстора, али и модерних уметника. Полазиште у раду постаје идеја да нова дела могу бити инспирисана неким другим уметничким делом, а да у свом финалном резултату формално не личе на претходника већ да постану интегрални део савременог стваралаштва.



Веласкезова слика *Младе племкиње* (1656) и Пикасова апропријација (1957)

Парадигматски пример је Пикасово стваралаштво које кроз неколико фаза реферира на различите периоде из историје уметности. Он истражује ликовни језик у пољу историје културе преузимајући елементе такозване примитивне уметности, антике, класицизма, али и успостављајући директнији однос са ремек-делима Веласкеза, Гоје, Манеа, Делакроа и других. Као посебан жанр сликарства успостављен је *омаж*, дело настало у част поштованог претходника, специфичан облик дијалога са претечом²². Иако су референце очигледне, интегритет Пикасовог личног израз остаје

²² Многи уметници су свој рад конципирали као омаж Пикасу. Још је Хуан Грис 1912. године насликао Пикасов портрет, у стилу фасетног кубизма, који је потписао као *Омаж Пикасу*. Интересантан је Хокнијев рад *Ученик: Омаж Пикасу* (1973) који на духовит начин тематизује однос према великанима уметности (Хокни је приказао себе као ученика који приноси мапу црежа скулптури са огромном Пикасовом главом), а кроз целокупно Хокнијево стваралаштво присутно је реферирање на Пикаса.

ненарушен. Пикасов чин присвајања Бургард (Timothy Anglin Burgard) тумачи као потребу да у психолошком смислу апсорбује моћ претходника у сопствену.²³ Пикасова апропријација проширила се и на вануметнички терен, нарочито кроз колаже у поступцима преузимања у кубистичкој фази, када традиционални сликарски и вајарски материјал уступа место пронађеним предметима из уметничког окружења.



лево: Жак-Луј Давид, *Мадам Рекамије* (1800); десно: Рене Магрит, *Перспектива: Давидова мадам Рекамије* (1951)

Рене Магрит стратегију апропријације уводи у своју стваралачку игру креирања мистерије. Његови мотиви и теме често потичу од писаца као што су Луис Керол и Едгар Алан По, као и од популарне културе. У сликама *Перспектива: Манеов Балкон* и *Перспектива: Давидова Мадам Рекамије*, реферирајући на позната дела Манеа и Давида, Магрит испитује однос разума према смрти, односно трансфер живог у неживо. Као централна тема успоставља се питање превођења реалности у слику, а предмет апропријације постаје дискусија о уметности. Сликајући бројне верзије својих ранијих слика Магрит наговештава стратегију поп-арта и апропријацијске уметности.²⁴

Посебан приступ апропријацији у уметности увео је Марсел Дишан превдећи индустријски производ, ослобођен предвиђене функције, у контекст уметничког дела. Редимејд успоставља специфичан апропријацијски модел: изабрати – прузети –

²³ Timothy Anglin Burgard, Picasso and Appropriation, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No.3, (Sept. 1991)

²⁴ Neil Matheson, Something borrowed, something new, *Tate Etc.* issue 22: Summer 2011, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/something-borrowed-something-new> (преузето 26.01.2014. у 15:30)

прогласити сопственим делом.²⁵ Уметничко дело функционише као исказ (именовањем ординарног предмета), а не као знак. Нарушавајући схватање по коме су уметничком стваралаштву иманентни концепти ауторства, индивидуалног израза и оригиналности, Дишанов редимејд је покренуо питања статуса репродукције, односно копије, масовне производње, односно, потрошње и што је најважније статуса самог уметничког дела и карактера рада уметника, односно, уметничког деловања.²⁶

Репродукција

Први предуслов да би апропријација у сфери визуелне комуникације могла да се спроведе испунила је појава механичке репродукције. Њој је претходило проналазак штампе, који Меклуан (Marshall McLuhan) означава као цивилизацијску прекретницу. *Најважнији квалитет штампе је њена поновљивост; њен визуелни израз може бесконачно да се умножава, а поновљивост је у корену механичког принципа који је преобликовао свет од Гутенберга.*²⁷

Значај умножавања и последице масовног репродуковања најавио је Валтер Бењамин (Walter Benjamin), чије је темељно дело у овој области *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* и данас предмет полемике и незаобилазна тачка у свакој расправи о репродукцији. Основни аргументи за афирмацију репродукције огледају се у њеној демократичној природи. Обезбедивши приступачније информације створена је и основа за приступачнију едукацију. Бењамин појаву репродукције види као средство које је уздрмало традицију. Вишемиленијумска ритуална, касније религијска, функција уметности заснована је на јединствености и ауратичности. Репродукција је по њему довела до губитка ауре што је резултирало успостављањем политичке функције уметности. Умножени оригинал постао је апсолутно доступан и моћ привлачности непоновљивог уметничког дела, која је дозивала посетиоце да дело перципирају у

²⁵ Isabelle Graw, нав. дело, 46.

²⁶ О значају Дишановог редимејда за уметничке правце који су следили видети: Мишко Шуваковић (приређивач), *Дишан и редимејд*, Београд, Службени гласник, 2013.

²⁷ Маршал Меклуан, *Електронски медији и крај културе писмености* (прев. Милош Трифуновић), Лозница, Карпос, 2012. 30.

изворном облику и аутентичном окружењу, је нестала.²⁸ То је узроковало и промену перцепције и рецепције. *Не можемо више да их видимо као да потичу од појединца; постала су колективна творевина, тако силна да њихово асимиловање захтева да најпре буду умањена.*²⁹ Иако су на овај начин информације постале део свакодневног окружења, чињеница је да уметничко дело није сводљиво на визуелну информацију какву репродукција преноси. Иако је репродукција по Бењамину довела до дисперзије ауре, догодио се и инверзни процес: умножена копија обезбедила је оригиналу светску славу, не замењујући, већ само заступајући неприкосновени оригинал.



лево: Марсел Дишан, *L.H.O.O.Q.* (1919); средина: Пикабијина реплика (без браде); десно: насловна страна дадаистичког магазина *391* (1920)

Репродукција је својом појавом постала предмет уметничког експеримента и полазиште за разноврсне уметничке одговоре на покренута питања.

Међу култна дела која су заснована на раду са репродукцијом спада Дишанов рад *L.H.O.O.Q.* Мишко Шуваковић истиче следеће значењске склопове овог рада:

²⁸ Бењамин разматра супростављене вредности: култна на супрот изложбене праксе, и развој масовних комуникацијских потенцијала медија

²⁹ Валтер Бењамин, *О фотографији и уметности* (прев. Јовица Аћин), Београд, Културни центар Београда, 2007, 25.

1. репродукција уметничког дела укључује и део значења Леонардовог дела, али и значења статуса репродукције, тј. копије у култури модернизма (веза са кичом, механичком репродукцијом, масовном потрошњом);

2. загонетни натпис *L.H.O.O.Q.* отворен је за различита тумачења – од словне игре до магијске шифре;

3. интервенција на лицу Мона Лизе, доцртани су бркови и брада, има вишеструку значењску улогу: од поништавања дела, преко дечије или дадаистичке игре доцртавања, до травестирања лика...³⁰

Енди Ворхол у својој уметничкој пракси рад са репродукцијом уздиже на следећи ниво. Његова методологија репродуковања репродукција и серијалност умножене копије осликавају екстазу мултипликовања и потрошње слика. Због тога његов сликарски алат постаје ситоштампа, деперсонализовано, механичко помагало, које омогућава бесконачно понављање једне исте слике, односно њене репродукције. Овај поступак води брисању трагова оригинала и ступајући у простор симулације конституише многоструко поновљену копију репродукције као *оригинално* дело.

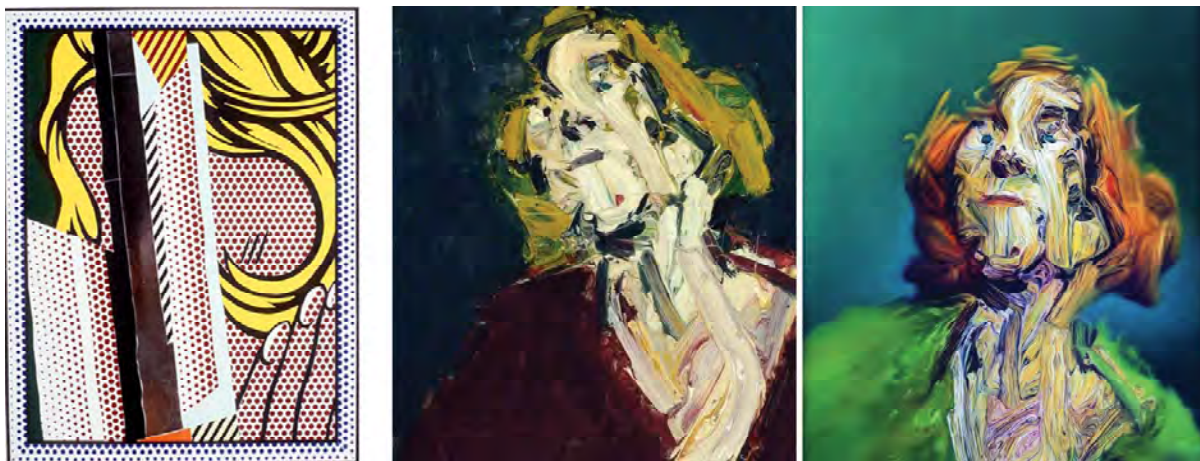


Енди Ворхол, *Мерилин* (1962)

Репродукција као полазиште код Лихтенштајна открива природу поступка штампе и растер, односно такозване *бендеј тачке*, користи као сликарско средство. Лихтенштајнов захват би се могао објаснити као низ: механичка репродукција оригинала – мануелно копирање механичке репродукције – настанак новог оригинала. Другу раван чини преузимање слика популарне културе и њихово премештање у

³⁰ Мишко Шуваковић (приређивач), *Дишан и редимејд*, Београд, Службени гласник, 2013, 138.

контекст уметничког дела као чин специфичне интерпретације. Овај метод бива усложњен преузимањем и имплементирањем репродукција чувених слика из историје уметности (Ван Гога, Пикаса, Матиса, Мондријана) у нови рад, док у серији *Reflections*³¹ Лихтенштајн реинтерпретира сопствене слике.



лево: Лихтенштајн, колаж за рад *Reflections On Hair* (1989); средина и десно: Франк Оербах, *Head of J.Y.M.* (1973) и Глен Браун, *The Real Thing* (2000)

Питањем трансформација које се догађају у процесима репродуковања и умножавања бави се и савремени енглески уметник Глен Браун (Glenn Brown). Удаљавање од оригинала, које се огледа у промени димензија слике, квалитету штампе (растеру) или резолуцији репродукције на интернету, губитку оштрине, екранском исијавању, промени боје, недостатку текстуре, постаје мотив ликовног истраживања. Материјални квалитет репродукције/слике, такозвано ткиво или месо слике, у средишту је Брауновог технички софистицираног сликарског израза. У раду као предложак користи репродукције савремених аутора Базелица (Georg Baselitz), Оербаха (Frank Auerbach), илустратора научне фантастике Криса Фоса (Chris Foss), али и класика (Рембрант, Фрагонар, Делакроа, Рени, Курбе). *Ми смо саздани од мишљења других људи, свидело се то нама или не, јер смо окружени језиком. То је оно што језик*

³¹ Ову серију чини седам графика (1989–90), насталих комбинавањем литографије, сериграфије и високе штампе, а мотиви су преузети са сопствених слика из ранијег периода. Рефлексија код Лихтенштајна постаје појава који осликава реалност која се огледа у стаклу излога или слика, али и подцртава изолованост слике (која је под стаклом) од околног света.

*јесте – размена идеја која нам омогућава да смислимо оно што нам изгледа као сопствена идеја, али је уствари, само акумулација мисли других људи.*³²

Колаж

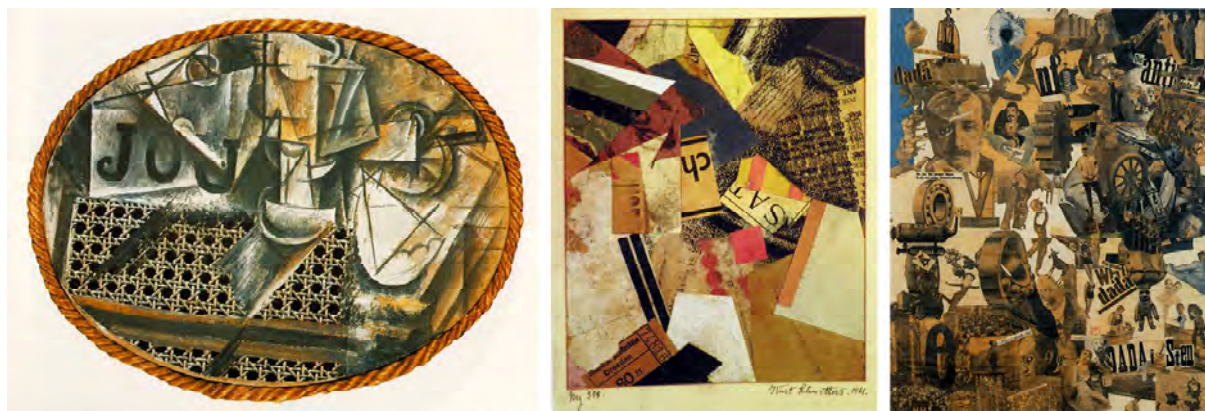
За савремене апропријацијске праксе појава колажа у историјској авангарди и њена експанзија током двадесетог века била је од суштинске важности.

Најшира дефиниција колажа односи се на лепљење материјала на подлогу. Иако се сам поступак може уочити још у древној Кини (приликом израде папира), у јапанској калиграфији, или средњовековној сакралној уметности (иконе опточене златом, сребром, драгим каменом), колаж у смислу креативног уметничког поступка постоји тек сто година. Потреба да се у ликовно дело интегришу елементи који по традиционалном схватању медија ту не припадају јавља се као експериментални метод у кубизму. Пикасове и Бракове колаже са почетка друге деценије двадесетог века карактерише употреба несликарских средстава у креирању дела у коме се прожимају реалност слике (насликане форме) и елементи објективне реалности (дрво, канап, новине). Они преиспитују ликовни језик и редефинишу могућности представљања света и креирања личног израза.

Историјска авангарда, уверивши се у неодрживост институција које су након Првог светског рата резултирале осећањем губитка смисла, своју мисију усмерила је ка проналажењу алтернативних облика мишљења, стваралаштва и комуникације. Дадаистички колажи, које одликује груба фрагментација и осећање непријатности изазвано с нажном јукстапозицијом, проистекли су из критике разума и логике. Основна начела дадаистичког колажа постају спонтаност и случајност, као оружје обрачуна са рационалном организацијом ликовног поља. Арп насумичним распоредом

³² Lynn MacRitchie, Interview: Glenn Brown, *Art in America*, Apr. 3. 2009, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/interview-glenn-brown>, (преузето 27.11.2013. у 19:35)

елемената демонтира принцип композиције, док Курт Швитерс од пронађеног одбаченог ефемерног материјала гради апстрактне целине³³.



лево: Пабло Пикасо, *Мртва природа са испреплетаном трском* (1912); средина: Курт Швитерс, *MZ 318 CH* (1921); десно: Хана Хех, *Исечено кухињским ножем* (1919)

У конструктивистичком колажу се развија формални аспект медија, истиче се његова веза са животом и идеолошка претпоставка о раскиду са буржоаским медијима. Фотоколажи, који су настали са експанзијом штампаних медија, у делима Георга Гроса и Хане Хех заузимају позицију социјалне критике, док су код Родченка усмерени ка пројекцији новог друштва. Основна идеја овог медија лежи у употреби документа објективне реалности – фотографије, која је прекомпонована како би се та иста реалност довела у жељени поредак. Идеал конструктивистичког дела карактерише одбацивање историјских референци и тежња да градивно ткиво чини чист (реални) материјал којим језик оперише (како је схваћена и фотографија у фотоколажу). Колажна логика у компоновању статичне слике свој еквивалент има у монтажном филмском поступку. Авангардна уметничка и теоријска истраживања посебну пажњу посвећују овим процедурама, а као ствралачки метод нарочито је развијен у филмовима Сергеја Ајзенштајна³⁴ и Џиге Вертова.

³³ *Стварност која се уређује у слици градећи нов контекст није ништа друго до живот и, сама по себи, нити је ред, нити је неред.* Ђулио Карло Арган и Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000, III* (прев. Милена Марјановић), Београд, Клио, 2004 – 2006, 77.

³⁴ Ајзајнштајнова монтажа напушта наративност и рачуна на психолошко дејство покретне слике. Први кадар успоставља тезу, следећи кадар је супротан (антитеза) да би њихово заједничко, синтетичко дејство резултирало сензацијом која је богатија од простог збира појединачних елемената.

У надреализму колажна структура слике одговарала је поетичком полазишту које своје корене проналази у структури сна (неочекивано повезивање призора, одсуство логике, апсурдност). Елементи преузети из објективне реалности појачавали су снагу надреалних призора, који су организовани по принципу необичних релација (просторних, перцептивних, наративних, симболичких). Бретонов појам нађеног објекта је полазиште за поетска истраживања у колажима и асемблажима. За разлику од редимејда, који тежи чистом дејству и нетакнутости, надреалистички објекат је поетизован, субјективизиран, фетишизиран. Циљ надреалистичке колажне праксе је сукобљавање различитих реалности, потенцирање расцепа између њих и немогућност сагледавања реалности као целине, чиме се истиче многострукост и вишезначност психолошке димензије поимања света.



лево: Александар Родченко, фотоколаж *О томе* (1932); средина: Ричард Хамилтон, *Шта је то што данашњи дом чини тако друкчијим, тако привлачним* (1956); десно: Џон Стезакер, *Брак XLV* (2007)

Паралелно са развојем колажног грађења развио се и поступак разградње, деконструкције визуелног поља. У деколажу³⁵ уметник не креира структуру лепећи слој по слој, већ препознаје и преузима материјал који је затекао у окружењу, а који је настао као последица динамике процеса лепљења, цепања, прелепљивања и поновног цепања плаката, реклама, огласа. Измештањем из једног контекста (оглашавање, улица, трг) у други (уметничко дело, галерија) одлуком уметника конституише се уметнички рад, који постаје средство критике узурпирања јавног говора и јавног простора. Истовремено брисање визуелних и текстуалних садржаја постаје уметнички чин, а

³⁵ Најзначајнији аутори деколажа педесетих и шездесетих година су уметници Мимо Ротела, Рејмон Енс и Жак Вилегле

само дело естетски предмет у коме нису очуване семантичке референце коришћеног материјала.

У уметности поп-арта утисак о свеприсутности штампаних медија пронашао је одговор у колажном имплементирању популарне културе у свет уметности (Хамилтон, Розенквист, Веселман), нарушавајући модернистичко начело аутономије ликовног медија. Раушенберг у свом раду развија ову критику и на плану фрагментације дотада неприкосновене целовите пиктуралне површине.

Постмодерни теоријски концепт интертекстуалности и интерсликовности, као и слика света заснована на фрагментацији, обезбедили су значајну улогу колажа у уметничкој пракси. У сликарству трансавангарде колажни метод је успостављен као погодан за транспоновање ликовних тема и форми, модела и стилова. Ипак, ова концепција, која је у трансавангардном сликарству формулисана као принцип, имагинарна конструкција, у самој продукцији је реализована класичним сликарским средствима.

Колажни метод грађења дела свој витализам показује и у савременој уметничкој продукцији. У колажима, чији су извори новинске фотографије или разгледнице познатих личности, Стезакер (John Stezaker) на интелигентан, духовит и крајње економичан начин портретише идентитет славних (серија *Брак*). Несавршени спој и гротеска одражавају постмодерну ироничну слику, а осећање немогућности јединства имплицира и извесну емпатију.

Колажни и монтажни рез обележио је еру у којој је отворен повор између реалног и имагинарног, физичког и психичког, материјалног и духовног света. Информатичко друштво, обележено појавом бесконачних низова слика, звукова, докумената са интернета, учинило је расцеп са реалноћу још већим, заправо слика реалности је многоструко фрагментирана и изломљена. Интернет карактерише константни раст, усложњавање мреже, бесконачан број делова слагалице коју није могуће склопити у јединствену целину. Фрагментарност која се појавила као уметничка стратегија је временом постала општи културни модел.

Постмодерна апропријацијска уметност

Теоријска основа

Вишеслојно и комплексно значење апропријације предмет је бројних филозофских расправа и теорија. Неке од њих нарочито разматрају аспекте овог феномена у уметности, историји уметности и сродним дисциплинама.

Уметност постмодерне оспорава фундаментална начела претходних дефиниција уметности и изражава скепсу према сваком систему који има амбиције да успостави апсолутни поредак. Критика модернистичког концепта уметности сматра да је *стварање уметности као херојског чина оригиналне креације заправо идеолошко извртање реалности*.³⁶ Барт (Roland Barthes) разматра питање аутентичности и оригиналности критикујући идеју постојања фиксираних значења. Интертекстуалност постаје доминантни модел који говор из првог лица замењује мрежом цитата, јер је сваки текст увек у вези са другим текстом. Креирати уметничко дело значи преузимати, трансформисати и рекодирати постојеће знакове културе. Даглас Кримп (Douglas Crimp) говорећи о уметничким методама апропријације усмерава пажњу на *откривање слојева репрезентације*, одосно, структуру значења која је условљена референтом (*испод сваке слике је друга слика*).

Иако у модернизму постоје бројни примери реферирања на претходнике, сама апропријација није била предмет рада и промишљена уметничка стратегија, нити је постојала критичка свест усмерена на сам акт преузимања. Бењамин Бјухлох (Benjamin Buchloh) третира апропријацију као чин, одлуку (eng. *act*), подразумевајући активну функцију субјекта који одлуку спроводи.

Разматрајући транзицију знака у апропријацији Нелсон се ослања на Бартову анализу мита, у којој се знак сагведава као предмет конотације (изведено, имлицитно значење) а не денотације (дословно, експлицитно значење). Тежиште је у процесу

³⁶ Jan Verwoert, *Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different*, *Art&Research*, Vol.1, No.2, 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, (преузето 27.01.2014. у 11:46)

апропријације на трансформацији знака при преузимању, а подвучена је и лична компонента.³⁷ Нелсон истиче да присвојени знак дискретно опстаје, да функционише, донекле промењен и са новим конотацијама, али се не разара. Снага овог поступка лежи управо у прикривеном деловању, остављајући своју субверзивну намеру да делује посредно, заступана традиционалним, друштвено прихватљивим формама. Потенцијал за трансформацију лежи у некомплетности знака, односно у његовој отворености за симболички преображај.

Преузети знакови у свом новом животу често су предмет експлоатације капиталистичког система, што је наговестио још Маркс. У савременом свету апропријација слика и идеја у јавној сфери попримила је размере епидемије. Резултат је тај да већина недовољно образованог или неинформисаног становништва више не препознаје знакове на које се реферира, већ ове другостепене усваја као изворне и аутентичне. Плагијати, кршења ауторских права и права интелектуалне својине постали су незаобилазне стратегије у тржишној борби. Критика постојећег концепта ауторских права односи се на лимитирање уметничке праксе која преузима материјале из јавне сфере (*public domain* – јавно власништво интелектуалне својине) и дискриминише ствараоце који немају озбиљну материјалну подршку (земље трећег света), док се профит од ауторских права слива у уски круг културних конгломерата.³⁸ Док је у Марксовој критици апропријација идентификована као експлоатација радника од стране власника капитала, ова негативна конотација у апропријационој уметности постаје легитиман метод субверзивног деловања. Марксов позив на укидање својине након сто година постао је легитимна стратегија у уметности.³⁹

Кримп у апропријационој уметности осамдесеих година уочава ишчезавање историјске референце, док Џејмсон (Frederic Jameson) констатује да је *историјска дубина знакова које имамо у рукама неповратно поништена и да нам преостаје само*

³⁷ Роберт С. Нелсон, нав.дело, 213.

³⁸ Јост Смирс, *Уметност под притиском, Промоција културне разноликости у доба глобализације*, Нови Сад, Светови, 2004, 288.

³⁹ Isabelle Graw, нав.дело, 60-62.

да говоримо мртвим језиком.⁴⁰ Ову идеју даље наставља Крејг Овенс (Craig Owens) који апропријацију тумачи у контексту алегорије која потврђује стање пропасти или смрти историјског језика модерне.⁴¹

Промену природе апропријације у деведесетим годинама тематизује Николас Бурио (Nicolas Bourriaud) у свом делу *Постпродукција*. Савремено стање у уметности, које одликује гомилање знакова и хиперпродукција, Бурио пореди са ди-џејевима и поступцима узорковања, ремиксовања и преснимавања (*sampling, remixing, dubbing*). Проблеми ауторства, оригиналности и власништва превазиђени су концептом колективне размене (*sharing*). *Када уметничка дела, укључујући све облике забаве и дизајна, више не буде замрзавала монополистичка контрола власника права на интелектуалну својину, видећемо да ће се појавити по тпуно нова културна динамика.*⁴² Ипак, треба подвући разлику између преузимања чији је циљ стварање новог дела, што подразумева креативну интервенцију, и пиратерије која је мотивисана искључиво остваривањем материјалне користи.

Уметничке стратегије и праксе постмодерне апропријације

У постмодернистичкој апропријационој уметности присутне су различите стратегије које укључују *ревизију, реевалуацију, варијацију, верзију, интерпретацију, имитацију, импровизацију, пастиш, парафразу, пародију, омаж, ехо, алузију, интертекстуалност.*⁴³

Цитат у ликовној уметности, који подразумева дословну копију извора, служи за успостављање интерсликовне релације са другим елементима (или делима) и у функцији је превођења цитираног дела у нови контекст. Док цитатност подразумева

⁴⁰ Jan Verwoert, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, (преузето 27.01.2014. у 11:46)

⁴¹ Исто

⁴² Јост Смирс, нав. дело, 291.

⁴³ Michalis Pichler, *Statements on Appropriation*, http://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html, (преузето 19.08.2013. у 11:45)

спољашње, површинско дејство преузетог елемента, еклектицизам делује изнутра, реконститушући саму структуралну организацију дела и језика.



Дејвид Сејл, *По Микеланђелу, Стварање* (2005-2006)

Еклектицизам, који подразумева повезивање елемената из различитих уметничких и културних система у нову целину, у постмодерној уметности добија нови замах. У трансавангарди овај принцип фузије форми и наратива историјских стилова постаје доминантни стваралачки поступак (Кија, Клементе, Пладино, Куки). Дејвид Сејл (David Salle) еклектично присвајање целокупног визуелног материјала, од старих мајстора до порнографских часописа, користи као естетички метод за демонстрацију идеје о *промискуитету представе*. Слика постаје екран за пројектовање разнородних визуелних представа, при чему свака задржава сопствену аутономију, улазећи у игру са другим елементима овог фрагментарног склопа. *Стога је потребно направити разлику између еклектицизма као типично постмодерне комбинаторне логике која се заснива на пиктуралној апликацији авангардне монтажне апропријације, и синкретизма као историјски верификованог облика класичне апропријације који не познаје „конфликте“ између присвојених елемената већ их помирује у конзистентној целини, попут браће Карачи који су комбиновањем Микеланђелове линије, Тицијанове боје, Коређовог кјароскура и Рафелове симетрије развили дистинктиван (имитаторски) стил.*⁴⁴

⁴⁴ Дејан С. Сретеновић, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века* (докторска дисертација, Филозофски факултет, Београд, 2012), 207.

Сликаство које користи копирање као метод за анализу новог контекстуалног читања дела практикује шездесетих година Елен Стјуртевант (Elaine Sturtevant). Она прави копије савременика (Лихтенштајн, Џонс, Ворхол, Кифер) без икаквих формалних измена, усредсређујући се на питање ауторског статуса уметника. Мајк Бајдло (Mike Bidlo) осамдесетих дословно копира Пикаса, Дишана, Ворхола, Полока. Насловом Бајдло указује на извор апропријације али га истовремено и негира (нпр. *Not Pollock*), указујући на двојаку природу свог рада. Он је недвосмислено копија неког оригинала, али је увек и сам оригинал, јер са референтном сликом никада није апсолутно идентичан. Овакав карактер *копије* инкорпориран је у структуру рада чињеницом да се изводи традиционалним сликарским поступком.

Апропријација у домену фотографије има другачије импликације. *Рефотографију можемо схватити као технички аналогну сликарској копији зато што се ту оригинал копира истим поступком и у истом медију ... код рефотографисања нужно долази до ентропије визуелних информација и губљења визуелне оштрине која је кључна за квалитет фотографске репрезентације.*⁴⁵

У фотографијама Шери Ливајн (Sherrie Levine) шум (*buzzing*) у простору између оригинала и копије брише дистанцу између објективности документа и субјективности жеље⁴⁶. Серијом фотографија иконичких примера фотографске уметности (Едвард Вестон, Вокер Еванс, Андреас Фајнингер) она указује на нестабилну природу знака који је трансформисан променом аутора, имплицирајући тумачење у контекстима феминизма и политике.

Ричард Принс (Richard Prince) развија методолошку основу апропријације представљену списком од осам варијација, међу којима се налазе и прва копија, поново фотографисана копија, копија снимљена под углом, копија снимљена без фокуса⁴⁷.

⁴⁵ Исто, 233.

⁴⁶ Douglas Eklund, The Pictures Generation, *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (преузето 29.10. 2013. у 11:39)

⁴⁷ Харвард Х Арнасон, *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија* (прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић), Београд, Орион арт, 2008, 687.

Принсов уметнички ангажман усмерен је ка деконструкцији хиперреалног простора медијске културе. Његов рад, окарактерисан као *social science fiction*, тематски је везан за медијску репрезентацију митологије америчког друштва.



Синди Шерман, Изложба у Музеју МОМА, 2012.

Синди Шерман (Cindey Sherman) поступцима апропријације слика из историје уметности (*History Portraits*) или фиктивних филмова (*Untitled Film Stills*) преиспитује идентитет *који није органски и урођен, већ је произведен и научен кроз социјалну конструкцију рода, расе, сексуалности и држављанства*⁴⁸. Шерманова поступцима преузимања историјских и савремених модела репрезентације жене, трансформишући сопствено тело, успоставља текст који рефлектује релацију тело (појавност) – субјект (биће) – друштво (култура).

Стратегију Шерманове у својим аутопортретима преузима и јапански уметник Јасумаса Моримура (Yasumasa Morimura) који поступцима прерушавања и имитације преиспитује могућност идентификације уметника са Истока са западним моделима историје уметности. Играјући улоге од Мона Лизе, шпанске принцезе и краљице (са слика Веласкеза и Гоје), Фриде Кало, филмских дива, револуционарних вођа, па до саме Синди Шерман, Моримура повлачи паралелу између потрошње слика и мултипликовања идентитета, супростављајући свет интимних жеља глобалној политици, уз неизбежну иронију и хумор.

⁴⁸ Douglas Eklund, http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm, (преузето 29.06. 2013. у 11:39)



лево: Ричард Принс, *Без назива - Каубој* (1989); десно: Марк Тенси, *Акционо сликарство II* (1984)

Марк Тенси (Mark Tansey) апропријацију и иронију користи као стратегију која је усмерена на критику уметничке праксе својих савременика, нарочито апстрактног експресионизма (*Акционо сликарство II*), али и однос према наслеђу модерне (*Тријумф њујоршке школе*). Његове слике истовремено испитују репрезентацију реалности, односно, међудејство различитих реалности.

Препознатљив визуелни језик Барбаре Кругер (Barbara Kruger) заснован је на присвајању црно-белих новинских фотографија преко којих је на црвеним тракама исписан текст који носи провокативне поруке, тематизујући питање идентитета, друштвене моћи и митова. Њен рад карактерише двосмерно кретање апропријације: из медијске културе у уметност и потом из уметности назад у сферу медијске комуникације и графичког дизајна.

Лујза Лојлер (Louise Lawler) се у својим фотографијама ентеријера у којима су изложена уметничка дела бави *јавном и приватном позицијом уметности, погледом који је у исто време и објективан, равнодушан и фетишизирајући*⁴⁹. Она деконструише системе презентације уметничког дела, социјални и естетски простор света уметности, откривајући живот уметничког дела у различитим ситуацијама и просторима (од галерија и музеја, преко приватних станова, до депоа и складишта).

⁴⁹ Isabelle Graw, нав. дело, 48.



лево: Фред Вилсон, *Минирање музеја* (1992-1993), десно: Фред Вилсон, инсталација *Metalwork 1793-1880*

Фред Вилсон (Fred Wilson) у својим радовима који су базирани на апропријацији у музеолошком контексту (отуда и надимак овог уметника *Museum Therapist*) испитује категорије расне и социјалне интеграције афро-американца. Вилсонов рад *Минирање музеја* настао је прекомпоновањем постојећих музејских експоната који у новој поставци говоре други, скривени наратив. Једноставним захватом просторне реорганизације успостављен је нови систем који осим што обелодањује историју расизма, указује и на континуитет занемаривања овог проблема.

На Истоку уметност апропријације заузима критичку позицију према наслеђеним друштвеним системима. Осамдесетих година у Југославији *IRWIN* преузимањем иконицких дела супрематизма (Маљевичев крст), романтизма (Делакроа *Слобода предводи народ*) и нацистичке естетике, ствара хибрина дела чије субверзивно идеолошко дејство проблематизује утопијске концепте друштва, нарочито из специфичног угла југословенске кризе. Уметници руског соц-арта Комар и Меламид апропријацију и еклектицизам користе као средство за демитологизацију соцреалистичке симболике и демистификацију табу тема репресивног социјалистичког друштвеног система. Руски постмодернизам, који је Гројс окарактерисао као *бесконачни низ цитата који уништавају сваки стабилни контекст*, може се сагледати као наставак праксе прекодирања западне културе и њеног интерпретирања у опсегу од хиперболе до пародије.⁵⁰

⁵⁰ Амра Латифић, *Парадигме руске авангардне и постмодерне уметности*, Београд, Чигоја штампа, 2010, 273.

Цинични реализам Јуа Минђуна (Yue Minjun) у раду *Роре* реферира на Веласкесов портрет папе Иноћентија X, који је преузео и Бејкон. Док је у Бејконовој слици осећање ужаса појачано отвореним устима папе која носе урлик, код Минђуна фацијална експресија указује да осмех не одражава нужно срећу.



лево: Комар и Меламид, *Конференција на Јалти* (1982); средина: Браћа Чепмен, *Велика дела против мртвих!* (2003); десно: Јуе Минђун, *Папа* (1997)

Браћа Чепмен (Mark & Dinos Charman) су направила радикалан искорак у поступку апропријације. Они не само да су засновали свој рад на Гојиној серији графика *Ужаси рата*, већ су један део тиража откупили и сликали директно на овим ремек-делима графичке уметности. На тај начин је уметничко дело на које се реферира физички постало интегрални део новог рада. Још провокативнија је апропријација Хитлерових акварела у раду *Да је Хитлер био хипик како бисмо били срећни*.

Џеф Кунс (Jeff Koons) концепт апропријације проширује и примењује на два нивоа: 1) као уметничку стратегију уводећи у дело елитне уметности објекте свакодневног живота и популарне културе – такозвана *робна скулптура*⁵¹; 2) преузимањем ефеката туђег мануелног рада користећи услуге других уметника и занатлија у изради уметничког дела⁵². Кунс је због неовлашћеног присвајања често био оптужен за

⁵¹ Кунс у својим радовма присваја индустријски произведене објекте (усисиваче, кошаркашке лопте, сетове за алкохолна пића), играчке на надувавање, кич предмете, рекламне огласе, ликове из стрипа

⁵² Кунс поседује фабрику за продукцију уметничких дела у близини Челзија на којој је ангажовано од 90 до 120 радника, а повремено за израду радова ангажује и друге фирме

кршење ауторских права⁵³, а сличне оптужбе биле су упућиване и против Ворхола, Раушенберга, Принса и многих других уметника.⁵⁴

Апропријационистичке тенденције на домаћој уметничкој сцени



лево: Горан Ђорђевић, *Против уметности* (1979-85); десно: Живко Грозданић, *Кифер-Книфер* (1990)

Међу најраније појаве уметности присвајања у нашој средини спада деловање Горана Ђорђевића од 1979. до 1985. године, који копистичку стратегију користи како би открио другу страну копије. Евидентна сличност са оригиналом али намерана несавршеност копије, коришћење неадекватног материјала и одсуство техничке виртуозности, измешта копију из вековног индиферентног положаја у сферу аутономне вредности. Својим радовима (*Кратка историја уметности*, *Призори модерне уметности*) Ђорђевић концептуализује питање историјског тока уметности, статуса савремене уметности и смисла уметности.

На нашој уметничкој сцени поступци апропријације у уметности од краја осамдесетих година, током трауматичних деведесетих и транзицијских двехиљадитих, појављују се као реакција на политичко и друштвено стање у радовима Живка Грозданића, Чедомира Васића и Милете Продановића.

⁵³ Четири случаја Кунс је завршио вансудским поравнањем, пети случај је пресуђен у његову корист, а након тога је почео да откупљује права. За више детаља погледати: *Legalities 30: Jeff Koons and Copyright Infringement* <http://www.owe.com/resources/legalities/30-jeff-koons-copyright-infringement/>

⁵⁴ О апропријацији у уметности и ауторским правима погледати: *No longer appropriate?* <http://www.theartnewspaper.com/articles/No-longer-appropriate/26378>

Живко Грозданић у серији *Кифер – Книфер* (1989 – 2010) преузимањем иконичких слика неоекспресионизма и неогео уметности, ствара хибридну структуру која два кода сликарства доводи у интертекстуални однос. Реферирајући на политички аспект Киферовог рада (однос кабалистичке мистике и терета нацистичког наслеђа немачког друштва) и Книферовог дистанцирања од националног и локалног, Грозданић успоставља рад на релацији два политичка и два уметничка текста, заузимајући сопствену позицију као резултат (или производ) узајамног дејства преузетих структура.

У радовима Милете Продановића са изложбе *Похвала руци* (1998) референце из *славне* прошлости, средњевековне и византијске, ступају у контакт са савременим догађајима и баве се питањем актуелизације традиције. Интертекстуалност, алегорија и метафора, цитатност и стилски еkleктицизам, као постмодернистичке процедуре у Продановићевим радовима попримају карактер критичког односа према специфичним друштвеним околностима.



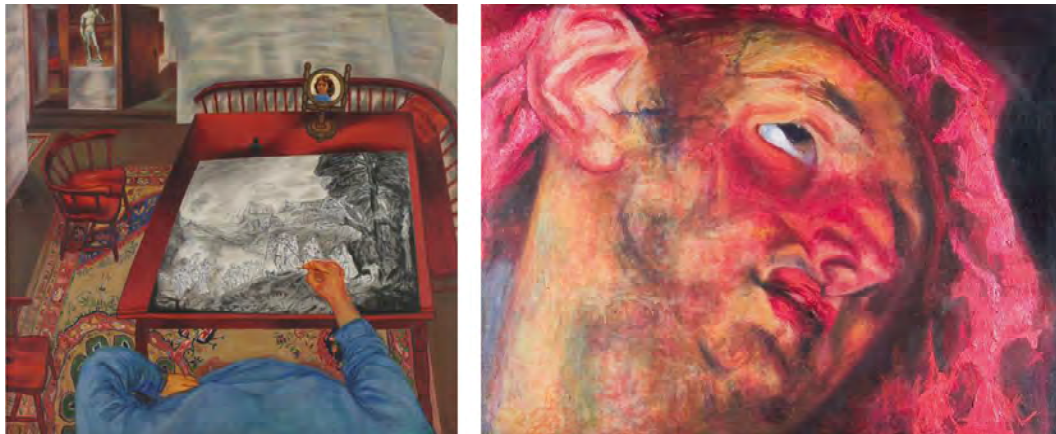
лево: Милета Продановић, *Рука која сече - анђео историје II* (1997)

десно: Чедомир Васић, *У смирај Видовог дана* (2007)

Користећи технику дигиталне обраде репродукција познатих историјских слика⁵⁵ Чедомир Васић се у серији *Post scriptum* (2007) бави питањем брисања меморије. *Принцип компјутерског чишћења историје, сећања, па и митова, универзална је ствар у времену у коме живимо, времену у коме дигитална технологија омогућава брисање*

⁵⁵ *Сеоба Срба Паје Јовановића, Херцеговачки бегунци и Косовка девојка Уроша Предића, Опсада Бреде Дијега Веласкеза и Џорџ Вашингтон прелази Делавер Емануела Лојца*

чињеница и стварање новог света.⁵⁶ Представе историјских догађаја постају терен за испитивање савременог политичког и националног стања, али и односа савремене етике и естетике. *Васић се служи историјским референцама, али не на начин постмодерне арбитрарности и приказивања приказаног, већ на начин иконичког идентификовања драме актуелности унутар транзицијског политичког конфликта и животних контрадикција.*⁵⁷



лево: Анђелка Бојовић, *Вато у атељеу* (1986); десно: Анђелка Бојовић, *Портрет Мезетина* (1995)

Сликарство Анђелке Бојовић представља несвакидашњи облик апропријације тема и ликовног стила Антоана Ватоа. Вишедеценијска посвећеност ре-интерпретирању дела овог мајстора сликарства меланхолије, сензуалности, мистерије и фрагилности живота, у раду Анђелке Бојовић постаје полигон за истраживање личне експресије, психолошке и стваралачке драме, али изнад свега аутономни простор задовољства сликања. Иако је референца недвосмислено присутна ауторски израз уметнице је поступцима рекомпоновања, кадрирања, фрагментирања, промене димензија, па чак и увођењем сопственог тела у оквир слике, успоставио веома лично и актуелно читање Ватоа. Интензитет односа према сликарству насталом пре три века, је у раду Анђелке Бојовић толико снажан и страствен, испољен колористичким набојем и темпераментном гестуалношћу, да превазилазећи оквире интерпретације постојећег дела уписује траг сопственог постојања.

⁵⁶ Како гледамо и шта радимо, у *Време*, број 883, 6. децембар 2007, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868>, (преузето 20.04.2014. у 12:40)

⁵⁷ Мишко Шуваковић, *Историја уметности у Србији XX век: Радикалне уметничке праксе*, Београд, Орион арт, 2010, 868.

Методологија израде уметничког пројекта

Теоријски аспект: интертекстуалност и трансфигурација

Мој уметнички рад кореспондира са извесним теоријским поставкама постмодерне. Колажну структуру рада изграђену од репродукција уметничких дела и слика медијске културе савременог доба неизбежно је посматрати у контексту интерсликовности и интертекстуалности⁵⁸. Теорија интертекстуалности Јулије Кристеве (Julia Kristeva) као фундаментално својство текста истиче његову везу са другим текстовима⁵⁹. Ова особина текста у мом раду коришћена је као уметничка стратегија, која поглед на савремену цивилизацију усмерава ка релацији актуелности са историјом. Текстови дневних догађаја о којима смо извештавани путем медија ступају у интертекстуални, или боље речено, интерсликовни однос са историјским сликама и текстовима које заступају. *Битно је, такође, разликовати ову продукцију интертекстуалности од рецепције интертекстуалности, која је одувек била предмет естетике рецепције.*⁶⁰ Реалност се не откива увидом о свету, већ успостављањем релација међу текстовима. По Барту *приказати значи направити референцу не из језика према референту, него између два кода.*

У мом уметничком пројекту релација референци успостављена је на различите начине: 1) однос два уметничка дела (на пример у графици *Prometheus vs. Prometheus* доведене су у везу Риберина слика и Брекерова скулптура); 2) однос више уметничких дела (у графици *Time Warrior* коришћене су сцене из филмова, фотографије, репродукције скулптура и слика); 3) однос уметничког дела и медијске слике (у графици *School* у Рафаелову слику имплементирана је новинска фотографија).

⁵⁸ „Подтекст“, „хипо- текст“, „хипертекст“, „анатекст“, „паратекст“, „интертекст“, „транстекст“, „текст у тексту“ – у комбинацији са „генотекстом“, „фенотекстом“, „метатекстом“ и „аутотекстом“ – тако су именовани различити аспекти сложене појаве контаката између два текста, а тиме су, истовремено, потврђени и комплементарност и интерференција перспектива. - Ренате Лахман, *Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма*, <http://polja.rs/polja458/458-18.pdf>, (преузето 19.04.2014. у 11:25)

⁵⁹ Дерида каже *не постоји ништа изван текста*, а Еко сматра да *књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу.*

⁶⁰ Ренате Лахман, *Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма*, <http://polja.rs/polja458/458-18.pdf>, (преузето 19.04.2014. у 11:25)

Претпоставка да је свако дело текст⁶¹ омогућава креирање комплексне мреже текстова, који у мом раду имају извесну наративну организацију⁶². Уметничко дело које ступа у однос са осталим знацима и постаје део комплексне мреже значења, одричући се своје аутономности, постаје актер текста другог реда. Новонастало значење успостављено је специфичним начином на који су елементи доведени у одређени семантички однос. Ипак, због присуства референтног уметничког дела, које је надограђено учитаним значењима, унутар новонасталог рада се креира вишеслојна и вишедимензионална комуникацијска петља.

Преузета слика и њено значење подразумевају неопходност успостављања става према том значењу. Стваралачка процедура која се може дефинисати као рекодирање, у мом раду подразумева нов приступ у читању постојећих кодова уметности и медијске културе. Она је најчешће спроведена непосредним контактом два кода који функционишу на више нивоа: код конкретног дела, код стила, код уметности (сликарства, скулптуре) и код популарне културе (медија), код времена. Поредик визуелних знакова доведен је у однос кодова који производи нов конотативни систем⁶³. Два знаковна скупа у мом раду творе ново значење, схваћено као резултат динамичког односа елемената.

Сам одабир текстова (слика) представља чин интерпретације која одражава гледиште аутора. Селекција, која из несагледивог конгломерата културе издваја одређене слике, вођена је идејом да је у садејству са другим сликама могуће открити или успоставити друге димензије текста. На пример, у графици *Prometheus vs.*

⁶¹ *Текстуална дефиниција уметничког дела : 1) свако уметничко дело производи или преноси значења; 2) значења уметничког дела аналогна су језичким значењима, будући да је уметничко дело структура знакова; 3) идеални модел производње и преношења значења је текст...Уметничко дело се не посматра као морфолошки и онтолошки заснован уникатни предмет (траг бића, створено дело, производ људског рада) него као облик специфичног језичког рада којим се производе (уводе у културу и размењују) значења другог степена у односу на природни говор. Мишко Шуваковић, Фаренхајт 387 – Теоријске исповести, 47.*

⁶² Макс Ернст утемељује форму такозваног *collage-novel* колажирајући наративне сцене старих гравира.

⁶³ *Слика је конотативни систем ако успоставља значења која произилазе из њеног сликовног поретка, а не само из релације са предметима које приказује. - Шуваковић, Мишко, Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године, Београд - Нови Сад, Српска академија наука и уметности и Прометеј, 1999, 298.*

Prometheus осветљава се прикривена идеолошка димензија у приказу истог (или сличног) мотива, односно теме, у делима Рибере и Брекера.

Сусрет два текста различите естетске и семантичке позадине у настанку новог дела резултирао је транспозицијом и трансформацијом извора. Значење слике у слици је модификовано и надограђено у новом поретку знакова. Оно је резултат конотације која је успостављена у новонасталој визуелној и текстуалној структури. Апропријација у мом раду ослања се на постмодернистичку процедуру трансфигурације уметности. Овај поступак, полазећи од претпоставке да уметничко дело зависи од контекста, премештањем дела из једног у други контекст производи ново значење. *Постмодернистичка уметност показује да не постоји изворни контекст уметничког дела и значења, већ да уметничко дело настаје као продукт интерконтекстуалне, интерсликовне и интертекстуалне размене значења*⁶⁴. Трансфигурацијом уметничког дела бавили су се Мајкл Ешер⁶⁵, Џозеф Кошут (*Колекција Бруклинског музеја: Игра незамисливог*, 1990), Фред Вилсон (*Минирање музеја*, 1992) и други.

Док је у делима поменутих аутора трансфигурација спроведена измештањем артефаката из музеолошког контекста, или њиховим реаранжирањем, промена контекста у мом раду односи се на премештање референтног дела, односно његове репродукције, у оквир другог уметничког дела. У графици *Transit*, на којој је скулптура *Леда и лабуд* измештена у простор градског аутобуса, сама трансфигурација је предмет уметничког рада. Тематски и медијски супростављене слике, као што је Рафаелова *Атинска школа* и фотографија са демонстрација у Атини, у раду *School* опстају у заједничком простору, указујући на атмосферу друштва у коме су историјски текстови актуелни као и садашњи, а конфликт постаје стање трајне неразрешености. Рафаелова композиција и даље поседује сопствени код (који је временом дограђен интерпретацијама и тумачењима), али поприма и нову димензију, постаје део значења новог текста.

⁶⁴ Исто, 357.

⁶⁵ Ешеров рад на 73. *Америчкој изложби*, 1979. године је подразумевао измештање бронзане реплике скулптуре *Џорџ Вашингтон* (Жан-Антоан Худон, 1788) из екстеријера у изложбени простор музеја

Употреба постојећих слика и текстова у креирању новог уметничког дела претпоставља активну улогу посматрача. Тумачење интегрише индивидуално искуство, предзнање, асоцијативност, јер дело нема чврсто фиксирано значење, већ је отворено за креативно ишчитавање.

Време

Значај чинилац у конципирању овог уметничког пројекта је време. Још у уметности старог Египта и Месопотамије уметници су се суочавали са проблемом приказивања времена у ликовном делу. Модел такозване континуране наратије у старој уметности заснован је на приказивању временских секвенци које формирају линеарни ток времена. Интересантан је Мазачов систем интерпретирања догађаја на фресци *Порески новчић* (око 1427, Капела Бранкачи, Фиренца), где су у истом простору приказане радње које се догађају у различито време – такозвано повезано причање.



Мазачо, *Порески новчић* (1425)

У традицији миметичке уметности време је предочено избором тренутка који наговештава предстојећу радњу (карактеристични су примери скулптура бацача диска или Микеланђелов *Мојсије*). У класичном сликарству третман времена подразумева фиксирани тренутак, а превазилажење овог лимитирајућег концепта ће представљати изазов за уметнике са краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Мејбриц је развио серијални метод за приказивање временског тока, нижући фотографије које фиксирају

одређени број фаза покрета тела у извесном временском интервалу. Футуристички поступак подразумева истовремено приказивање, односно преклапање неколико фаза.

Моје интересовање за феномен времена повезано је са осећањем дубине времена, која је приказана коегзистирајућим слојевима времена. За разлику од истраживања кратког временског интервала, спроведеног уситњавањем и фрагментирањем, време је у мом раду третирано симболичким моделом приказивања промене у широком временском опсегу. Структура знакова у мојим графикама указује на идеју преклапања два (или више) времена, а додатни контекст чини време настанка преузетог дела, време које преузето дело приказује, савременост и нова синтетичка димензија (мета-време).

Чињеница да су у радовима насталим у двадесетпрвом веку коришћене репродукције дела која сежу скоро две хиљаде година у прошлост, указује на потребу да се садашњост сагледа у широј временској перспективи. У новом раду преузето дело постало је референтна тачка за анализу савремене друштвене ситуације. Методолошки поступак у раду заснован је на компаративној анализи категорија као што су цивилизација, наслеђе, уметност, рат. Поређење је успостављено сучељавањем слика које интерпретирају одређени феномен у удаљеним временским тренуцима. Ово удаљавање на временској оси појачава контраст и праћене промене анализира у екстремним опозицијама.

Кроз историју људска мисао се увек, а нарочито у времену кризе, окретала према прошлости. Афирмација прошлости вођена је најчешће немирењем са савременим стањем света или страхом од неизвесности коју носи будућност. *На врхунцу механичког доба човек се окретао уназад у потрази за пасторалним вредностима. Ренесанса и средњи век су у потпуности били окренути ка Риму; Рим је био окренут ка Грчкој, а Грци су били окренути ка предхомеровским примитивцима.*⁶⁶ Уметност маниризма свој поглед упире уназад, неокласицизам и романтизам заговарају обнову

⁶⁶ Маршал Меклуан, *Електронски медији и крај културе писмености* (прев. Милош Трифуновић), Лозница, Карпос, 2012, 19.

старих стилова, а најрадикалнију појаву непристајања на *савременост* представљају анахронисти или сликари меморије⁶⁷.

Репродукције класичне уметности и старих мајстора у мом раду, осим што чине градивни елемент за настанак новог текста, сведоче и о преоптерећености наслеђем. Оне су такође и алузија на тезу да се уметност у кризи окреће класици, али се уједно поставља и питање могућности инсталирања традиције у савремености. Фредерик Џејмсон као кључну одлику постмодерне истиче *нестанак осећаја за историју* коју прати стање *непрекидне садашњости*. Са друге стране, историја испливава на површину садашњости у најразличитијим облицима. *Историјско време је опет од важности, али више није линеарно и нема јединствен ток – прогрес који је замислио модерности, већ мноштво преклапајућих темпоралности насталих у локалним сукобима које модерни режими још увек производе. Политички простор света је мапиран надреалним укрштањима времена.*⁶⁸

Временска димензија у мојим графикама евоцира идеју времена у коме се преклапају и укрштају фрагменти историјског тока. Они нису арбитарни, већ пажљиво одабрани, са циљем да успоставе временски оквир анализирања о дређеног феномена. Динамика две (или више) темпоралности пружа нови поглед на предмет посматрања, комплекснији од увида у непосредну реалност, али без претензија да понесе епитет трансисторичности. Пре би се могло рећи да је то поетска слика света, у којој су антика и двадесетпрви век сасвим близу. Од старих цивилизација као најдубљи траг људског постојања остала су уметничка дела која својом актуелношћу премошћавају векове и миленијуме. Преузете слике историје уметности у мом раду постају реактуелизоване, успоставља се дијалог меморије и садашњости. На овај начин интегрисана ликовна традиција постаје део савремене уметничке праксе. *Поставља се питање са којим разлогом и циљем је објекат апропријације у новој употреби ... По Дериди задатак је да научимо да живимо са духовима.*⁶⁹ Мој рад представља

⁶⁷ Приказ изложбе *Анахронисти или сликари меморије* погледати у: Јерко Денегри, *Једна могућа историја уметности: Београд као интернационална уметничка сцена 1965 – 2006*, Београд, Сигнатуре – БИГЗ – Музеј савремене уметности, 2009, 537-539.

⁶⁸ Jan Verwoert, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, (преузето 27.01.2014. у 11:46)

⁶⁹ Исто

промишљање о могућностима успостављања континуитета, у времену када нам се чини да је он нестао у неповрат.

Напредак?

Идеја о линеарном току времена и његовој прогресивној природи јесте мит који постмодерна деконструираше. Критикујући деветнаестовековну идеју о бесконачном и иреверзибилном побољшању Умберто Еко каже: *Рекао сам да је наша западна цивилизација рођена са идејом о усмереном кретању историје, која је била блиско повезана са идејом о напретку. Али постоје два начина на која се може разумети тај напредак. Један је да никада не издамо сами себе, да је трансформација закон природе као и културе, и да чак и када се осврћемо на своју прошлост, наше размишљање о томе производи нешто ново. Други начин разумевања напретка представља мишљење да је све што долази боље од онога што је било.*⁷⁰

Модернистички концепт напретка је резултат поверења у рационалност. Лиотар модерност схвата као перманентну промену вођену идејом прогреса, док постмодерно стање одржава критичну тачку у којој опстаје *status quo*, јер су се метанаративи позитивистичких наука, марксизма и структурализма показали нефункционалним.

Дигитални колаж

Полазиште

Колажна структура је очигледна у целокупном нашем окружењу. Архитектуру савремених градова карактерише прожимање историјских стилова са савременим архитектонским остварењима; уметничка и занатска декорација фасада сусреће се са графитима; разноврсни видови оглашавања у јавном простору (од постера до

⁷⁰ Умберто Еко, *Разговор о крају времена* (прир. Катрин Давид и др, прев. Вања Лесић и Мирјана Ђукић Влаховић), Београд, Народна књига – Алфа, 2001, 30.

дигиталних билборда) стоје крај историјских споменика и уметничких дела (скулптура и мурала)...



лево: прослава Хитлеровог 52. рођендана (20. април 1941. године, фотографија из воза у Штајерској области)
десно: протести Палестинаца због рата у Гази испред споменика Кнезу Михаилу Обреновићу (2012)

Моју посебну пажњу су често привлачили призори сусрета историје и савремености. На пример фотографија прославе Хитлеровог рођендана на којој посматра спомен-плочу Гаврилу Принципу, на узбудљив начин доводи у однос два историјска времена. Или, фотографија палестинских демонстраната у Београду 2012. године на централном градском тргу, зачуђујући је спој савремене блискоисточне политичке ситуације и споменика српском кнезу (који је допринео ослобођењу Србије од Турске).

Оваква хетерогена слика непосредног окружења у којој опстају наслаге културе (или култура) иницирала је моје размишљање о еквивалентном поступку у градњи ликовног дела.

Стратегија дигиталног колажног поступка

По томе што оперише редимејдима или нађеним стварима ликовна је монтажа сродна Дишановом редимејду, али своју идеју не заснива на фиксацији за један предмет већ за односе између најмање два или , најчешће, више предмета који су неконвенционално и алогички селектирани, удружени, комбиновани, повезани или

јукстапонирани.⁷¹ Традиционални колаж инсистира на видљивом резу, нарушавајући интегритет целовите слике и наративног тока. Он не одражава реалност већ је мења. Колажна структура супротна је органском моделу коме је иманентно стање хармоније и јединства.

Стваралачки поступак који користим могао би се представити као колаж невидљивог шава. Апропријација слике или њеног сегмента полази од претпоставке о општој препознатљивости преузетог дела, које је сучељено са супротном сликом. Јукстапониране слике су повезане техником смекшавања реза, тежећи стварању неприметног шава и губљењу сопствених граница зарад међусобног стапања. Овако структуриран колаж не гради значење на понору између две слике, већ његова изражајна снага лежи у неприметном приближавању два (по својој природи) удаљена света. Јукстапозиција⁷², узбудљиво дејство супротности, која у надреализму функционише као прекид линераног тока или психичке конфузије, у мојој структури дела служи поређењу два текста и слично позоришном значењу овог термина указује на две упоредне радње на сцени. Она је фигура извођења догађаја који се није догодио, средство симулације повезаности два удаљена тренутка у јединственом времену. На овај начин настаје слика виртуелне реалности у којој се митске личности (или њихове античке скулпторалне репрезентације) возе у аутобусу; Платон и Арисотел шетају тргом на коме се одвијају демонстрације и слично. *Дела компјутерске уметности, без обзира на своја појединачна значења, су симбол симулационистичке естетике и концепата виртуелних реалности.*⁷³

Интеракција временски и просторно расутих ентитета наговештава комплексност рада са фрагментима. Док је код Раушенберга у серији комбинованих слика (*Combines*) сугерисана немогућност синтезе и произвођења значења (стање описано синтагмама *рушевине музеја* и *сметлиште културе*), у мом раду постоји потреба да се значење индукује из односа културних објеката и креира визуелна порука. Због тога су

⁷¹ Дејан С. Сретеновић, нав. дело, 92.

⁷² (лат. *juxtapositio*) стављање једног поред другог, нпр. два или више текста у циљу поређења; граничење с нечим, слагање споља, додавање; *поз.* две напоредне радње на сцени

⁷³ Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, Српска академија наука и уметности и Прометеј, 1999, 146.

методологију прекида и фрагментације заменили интегративни поступци. Неприметни прелаз је у функцији симулације непрекидног тока, а илузија приказа континуираног простора и времена је покушај реконструкције органског дела. Истовремено дискретност колажног поступка поседује субверзивну моћ. Док колаж разграђује структуру перцептивне реалности и привид појава, намера мог поступка је да синтетизује различите реалности. Визуелно помирили елементи, повезани у органску ликовну целину, заправо постављају питање могућности кохабитације њихових садржаја.

Посмодерна компјутерска уметност, у времену када готово сваки дом поседује рачунар и када корисник своја остварења може јавно промовисати постављањем на интернету, постаје један од најдемократичнијих медија. Интернет поседује несагледиве базе културног садржаја која постају *темплејти* (узорци) за уметничку продукцију. *У том смислу, компјутер и Интернет пружају уметницима могућност да експериментишу са предпостојећим културним садржајима на такав начин да питање порекла одлази у други план у односу на питање контекстуализације и интринсичног значења репрограмирања.*⁷⁴ У мом раду базе визуелног материјала на интернету коришћене су као једини извор, с тим што су референце у репродукцијама очигледне док је за други преузети материјал (фрагменти фотографија, текстуре, софтверски додаци, као на пример разне четке за цртање) извор готово немогуће идентификовати.

Наслеђе авангардних уметничких пракси резултирало је новим начином гледања. Организација фрагментираниог визуелног поља (новински прелом, рекламна монтажа, подељени кадар телевизије или интернет страница) дуги поглед (*gaze*) је заменила летимичним, динамичним погледом (*glance*). Синтетичко дејство ликовне организације преузетих фрагмената у мом раду поглед посматрача везује за дуго пажљиво читање. Комплексна визуелна целина својом засићеношћу подразумева укључивање посматрача у креативну анализу. Из обиља понуђених елемената, микроцелина и њихових односа, посматрач на основу сопственог афинитета, предзнања и интуиције, формира ток читања и гради сопствено тумачење.

⁷⁴ Дејан С. Сретеновић, нав. дело, 305.

Рад са дигиталном сликом

Фузију различитих медија и стварање симулације временског континуума омогућује дигитална технологија стварања композитне слике. Многобројни доступни софтвери (програми) поседују потенцијал за репроцесуирање преузетог садржаја.

У свом раду користим програм *Adobe Photoshop*, који ми омогућава да обрадом унесеног материјала успоставим нов ликовни поредак. Овај програм, који је настао као алат за обраду фотографија, у првој фази рада користио сам за усклађивање атрибута преузетих слика (колорит, светло, гама, засићеност, контраст), потчињавајући их унутрашњој логици новонастале композиције. Следећа фаза подразумевала је исечање елемента слике који су представљали вишак визуелних информација (најчешће издвајање мотива од позадине). С обзиром да *Photoshop* пружа могућност рада са слојевима слике (*layers*) који се могу појединачно дорађивати, било је могуће усаглашавати компатибилност бројних увезених елемената. Просторну организацију је условљавала преузета микроцелина, која поседује сопствену перспективу и сугерише одређену стајну тачку посматрача. У неким случајевима светлосну и просторну поставку диктирала је репродукција слике (нпр. Рафаелова *Атинска школа* у графици *School*), док је у другим комплекснијим подухватима аутентична, пројектована композиција захтевала дуготрајан избор специфичног материјала (нпр. у графици *Equestrian* скулптуре у одговарајућој перспективи, односно, снимљене из правог ракурса). Након успостављања жељеног просторног односа (променом величине, успостављањем адекватних пропорција), сви слојеви слике се стапају у један слој. Завршну фазу представља постпродукција. Због разноврсних извора преузетог материјала као нуспојава појављују се различити квалитети резолуције (односно растера код скенираног штампаног материјала). Овај проблем је превазиђен коришћењем различитих текстура које су у операцијама претапања створиле обједињујући пиктурални квалитет целине.

Вештина и продукцијска софистицираност, које класични колаж одбацује, у мом раду су неопходне. Због поетског концепта било је неопходно пронаћи адекватну ликовну апаратуру која би задовољила бројне захтеве приликом реализације идеје. Мој

приступ, за разлику од колажа у историјској авангарди (сада се може рећи и традиционалог колажа) реинсталира лични израз, као у неоколажу.

Дигитална технологија омогућава прелажење раније утврђених граница медија. Хибридна структура рада и њен интермедијални карактер у дигиталном формату потпада под тотализујући, свеобухватни режим дигиталног. Елементи преузети из различитих медија, аналогни материјал (слике, цртежи, графике, фотографије, аудио и видео) скениран или снимљен дигиталном камером, преводи се у нумерички код, који је иманентан компјутерски генерисаним (статичним и анимираним) сликама, звуку и тексту. *Авангарда нових медија више се не бави посматрањем и приказивањем света на нови начин него је усмерена ка новим начинима приступања и коришћења претходно медијски акумулираних података.*⁷⁵ Нови структурални поредак, рекодирани унесени материјал, пружа бесконачно много могућности за трансформацију, интервенцију и постпродукцију. Тако у дигиталном раду све, без обзира на своје порекло, постаје интегрални део јединствене структуре, а сам компјутер је *постао универзални радни простор – писаћи сто, сликарски и графички атеље, монтажни сто, фото-лабораторија, дизајн студио, архитектонски биро, музички студио и тако даље*⁷⁶.

⁷⁵ Мишко Шуваковић, *Историја уметности у Србији XX век: Радикалне уметничке праксе*, Београд, Орион арт, 2010, 849.

⁷⁶ Дејан Сретеновић, *stari@novi.mediji*, у Лев Манович, *Метамедији: избор текстова* (прир. Дејан Сретеновић, прев. Ђорђе Томић), Београд, Центар за савремену уметност, 2001, 138.



Фазе рада на графици *School*:

1) репродукција; 2) интервенција (колажирање, монтажа); 3) финални рад

Дигитална графика

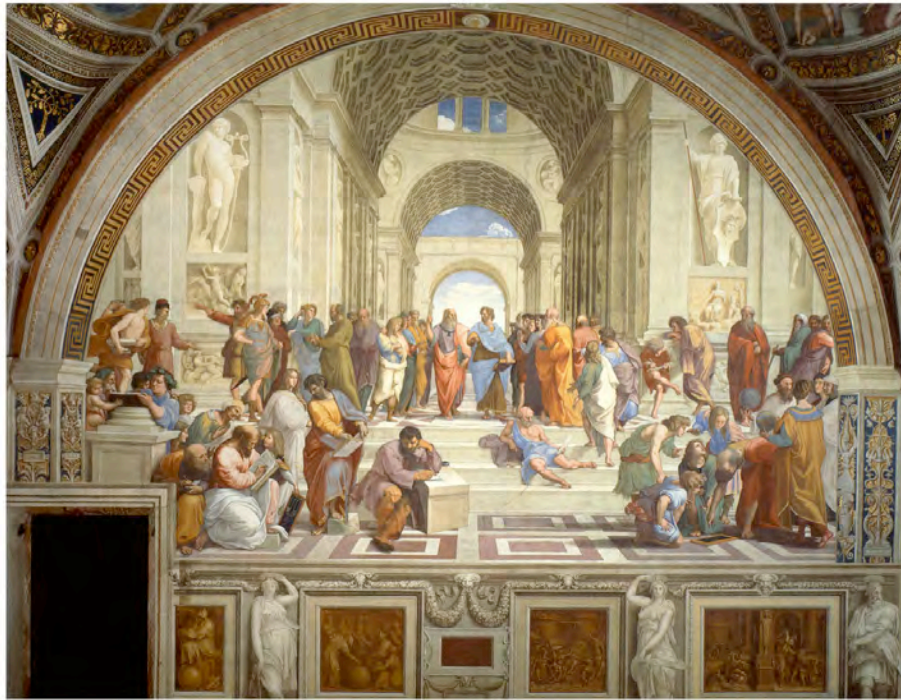
Избор дигиталног медија за овај уметнички пројекат био је сасвим логичан. С обзиром да је готово целокупан материјал преузет са интернета, те да су његово процесуирање и даља обрада једино били могући у компјутерским програмима, одлука о дигиталом медију се указала као најадекватнија. Такође, рад са интернет базама и растерском графиком у складу је и са поетичком димензијом рада, и схватањем савременог стваралаштва као процеса рада са културом преузимања.

Финални производ уметничког пројекта реализован је у техници дигиталне штампе. Као подлога, носилац штампане форме коришћен је графички папир *Hahnemühle (300 gr/m)* који се користи за традиционалне графичке технике (нарочито за технике дубоке штампе, као што су бакропис и акватинта). Избор папира је допринео племенитости отиска и тактилном дејству листа. Такозвана *ink-jet* штампа на овом папиру, који није ослојен премазом за апсорпцију боје попут стандардизованих папира за дигиталну штампу, резултирала је дискретним разливањем боје што је допринело посебном пикторалном квалитету отиска. Графички лист је организован по традиционалним правилима: маргина чистог листа окружује све четири стране штампане површине (симулирана позиција матрице), а испод штампане форме се налази сигнатура. Дигитална технологија, као савремени медиј, продукцијски је остварена уз уважавање традиционалних канона графичког листа, укључујући и дефинисање тиража, иако у дигиталној графици могућност мултипликовања нема технолошка ограничења. На овај начин тематска раван уметничког дела, која испитује однос традиције и савремености, кореспондира са третманом медија.

Посебан сегмент представља видео рад који испитује други начин продукције дигиталне слике. За разлику од претходно описаног приступа дигиталној штампи, екран као излазни уређај, компјутерску слику не опредмеђује. Циљ стварања видео рада био је коришћење могућности да се готова дигитална графика, која постоји и као одштампани рад, покрене. Идеја којом сам се водио у овом сегменту докторског уметничког пројекта била је да пружим филмско читање статичне графике и супроставим његово дејство одштампаном раду. Покретна слика је настала анимирањем виртуелне камере (у програму *Adobe Premiere*) која крећући су преко и кроз статичну слику, нуди један могући ток читања. Секвенца је режирана и монтирана

по осећају за унутрашњу динамику композиције. Утисак је употпуњен аудио материјалом који чине филмске сентенце (реплике) и музика из филмова чији су кадрови преузети. Овако настало дело успоставља још један ниво апропријације, јер је у видео раду апроприсан мој сопствени рад.

Приказ избраних дигиталних графика



горе: Рафаело Санти, *Атинска школа* (1510 – 1511)

доле: Владимир Милановић, *School* (2013)

School

Извор за овај рад је Рафаелова фреска *Атинска школа* која стоји као сведочанство о ренесансном идеализовању античке мисли и грађењу идентитета европске културе на основама старогрчке филозофије, науке и уметности.⁷⁷ Програм Рафаелове композиције и постављање Платона (који носи *Етику* и гестом указује на хоризонталу, симбол материјалног) и Аристотела (који држи *Тимеја* и показујући вертикалу истиче духовност) у средишњи део сцене, грчку заоставштину поставља за темељну тачку људског развоја.

У раду *School* се доводи у питање наслеђе ове, модерним речником говорећи, светске супер-силе. Конфронтација слике у којој је античка Грчка била апсолутни и неприкосновени узор, са сликом савремене Грчке третира питање историјских промена и цивилизацијских кретања. Данашња Грчка се углавном перципира као земља на зачељу Европе, пре свега по економским, али и другим друштвеним достигнућима, којој су од славних предака остали само природни ресурси па је најчешће идентификована као туристичка дестинација.

Интервенција на репродукцији *Атинске школе* спроведена је у складу са Рафаеловом организацијом централне перспективе. Сценичност овог приказа омогућила је да се у простор интегрису нови актери. Композиција је организована тако што је предњи план запосела група демонстраната, док су Рафаелови протагонисти остали по страни и у задњем плану. Главни лик у новој постави је анонимни бунтовник. Његова позиција је неодређена: сведок пропаст, весник наде или само хулиган.

Рад *School* представља коментар на савремена друштвена збивања и медијске слике којима смо свакодневно изложени и глобално стање света у економској, етичкој, идеолошкој и духовној кризи.

⁷⁷ Један од најзбудљивијих "догађаја" или "трикова" европске филозофије, естетике и политике је извођење "извора" европске културе у грчкој цивилизацији. Кантова конструкција "аутономног" и "идеалног" естетског суда је кроз Винкелманово извођење концепта европске историје уметности поставило грчку културу и, тиме, уметност као идеални извор европског доживљаја и разумевања уметничког. – Преузето из: Мишко Шуваковић, *Фаренхајт 387 – Теоријске исповести*, Нови Сад, Орфеус, 2006, 41-42.



горе: Давид Тениерс Млађи, *Уметничка колекција надвојводе Леополда Вилхелма у Бриселу* (1650–1652),
доле: Владимир Милановић, *Who's dead?* (2013)

Who's dead

Полазиште за овај рад је репродукција слике *Уметничка колекција надвојводе Леополда Вилхелма у Бриселу* Давида Тениерса Млађег (1650 – 1652). Тениерс, који је био постављен за дворског сликара и кустоса збирке, аутор је првог каталога уметничких дела направивши илустрације (гравире) 244 најрепрезентативнија дела. *Десетак година пре објављивања каталога Тениерс у неколико верзија слике Надвојвода Леополд Вилем у својој галерији у Бриселу репрезентује пиктурални театар као таписерију густо поређаних слика у којој појединачна дела губе интрисичну вредност и подређују се затвореном и фикционалном (призор не одговара поставци описаној у каталогу) микрокосмосу организованом око личности колекционара... Разлика између сликарске репрезентације колекције као органске целине и каталошке репрезентације колекције као неорганске целине одговара разлици између класичне и модерне епистеме, односно између поретка који се заснива на свеобухватној представи света као јединственог просторно-временског континуума и поретка који се заснива на "нестанку представе" (Фуко) у корист фрагментације знања и искуства.⁷⁸ Тениерсов рад, који представља претечу апропријацијске уметности, покреће базична питања односа оригинала и копије, институције колекције и поставке, односно, презентације дела.*

У раду *Who's dead* на ироничан начин је представљена судбина сликарства. Црне драперије, које покривају дела старих мајстора, евоцирају савремену излагачку праксу. Простори који су наменски грађени за излагање слика и скулптура архитектонски су тако конципирани да пруже оптимално светло за сагледавање дела. Са појавом нових медија, пре свега видео уметности, адаптација галеријског простора поставила је нови захтев – одсуство светла. Због тога смо често сведоци појаве импровизованих црних застора који традиционалну галерију трансформишу у салу за пројекције. Друга могућа значењска димензија црних драперија је такозвана црнина, симбол оплакивања и жала за покојником. Шесторица спасилаца који износе леш у врећи такође указују на смрт. Атмосфера и наративна структура графике је слична криминалистичком роману. Читава сцена је иронична игра са тезом о смрти сликарства, која је актуелна већ читав

⁷⁸ Дејан С. Сретеновић, нав, дело, 162.

век. Сliku је још Киркегард окарактерисао као болесну на смрт⁷⁹, Пол Деларош 1839. године са појавом дагеротипије проглашава смрт сликарства, конструктивистичка идеологија износи идеју о крају сликарства (Родченков триптих *Црвена, Плава, Жута*, Маљевичев *Црни квадрат*), Миро 1927. године изјављује *да жели да убије сликарство*, минимална уметност указује на границе сликарства (Барнет Њуман, Доналд Цад, Ад Рајнхарт), а теоријска анализа одрживости сликарског медија у уметничким праксама шездесетих и седамдесетих година предочена је у есеју Дагласа Кримпа *Крај сликарства*⁸⁰. Сама синтагма о *смрти некога* или *нечега*, која се у двадесетом веку односи на бројне институције (смрт аутора, смрт субјекта, крај историје), уноси елемент драме.

⁷⁹ Милорад Беланчић, *Смрт слике (Огледи из филозофије уметности)*, Медијска књижара Круг, Београд, 2007, 51.

⁸⁰ Douglas Crimp, *The End of Painting*, *October*, Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), 69-86



горе: примери коњаничке скулптуре (коришћени материјал)

доле: Владимир Милановић, *Equestrian* (2013)

Equestrian

Извори – репродукције скулптура с лева на десно:

Споменик Суворову (1979), Тираспољ, Молдавија;

Коњанички споменик Петру Великом (1782), Санкт Петербург, Русија;

Златни јахач - Август Јаки (1736), Дрезден, Немачка;

Масашиге Кусуноки (1897), Токио, Јапан;

Споменик краљу Фредерику V (1768), Копенхаген, Данска;

Споменик Стефану I Мађарском (1906), Будимпешта, Мађарска;

Коњанички споменик Колеонија (1488), Венеција, Италија;

Коњаничка статуа Марка Аурелија, (175. година нове ере), Рим, Италија;

Молитва Великом Духу (1909), Бостон, САД;

Бурски ратни меморијал (1904), Аделејд, Јужна Аустралија;

Коњаничка статуа краља Свентоплука (2010), Братислава, Словачка;

Споменик краљу Жозеу I (1755), Лисабон, Португал;

Коњаничка статуа Анрија IV од Француске (1818), Париз, Француска;

Коњанички споменик Св. Вацлава, Праг, Чешка;

Споменик Ел Сиду (1955) Бургос, Шпанија;

Споменик Рани Лакшмибаи, Ахмедабад, Индија;

Споменик надвојводи Карлу (1860), Беч, Аустрија;

Традиција коњаничког портрета, која сеже до антике, представља форму приказивања владара, војсковође и ратника. Овај иконографски модел најчешће истиче херојски карактер ратника или моћ владара. Функција коњаничке скулптуре у јавном простору везује се за потребу да великодостојник буде присутан у свакодневном животу грађана. Доминантна позиција у урбаном простору (најчешће на централном градском тргу), и уздигнут положај фигуре на леђима коња, симболично успоставља хијерархијски поредак у друштву.

У раду *Equestrian* иконографска форма коњаничке скулптуре анализирана је у контексту савремених представа моћи и мушке доминације. Поставља се питање ко је наследник славних коњаника из историје уметности римског Марка Аурелија, Верокиовог Колеонија, Донателовог Гатамелате, или славних личности из националне историје које су овековечене на престоничким трговима. Утисак је да је најпознатији

коњаник савременог доба такозвани *Marlboro Man*, карактер из пропагандне кампање компаније *Philip Morris International*⁸¹. Циљ једног од најуспешнијих маркетиншких подухвата био је да *Marlboro* цигарете, производ који је био углавном намењен женској циљној групи, прихвате и мушкарци. *Marlboro Cowboy* је најуспешнија улога овог фикционалног карактера. Слика јахача која је илустровала снажног, моћног, чврстог мушкарца, не само да је овом бренду обезбедила епитет мужевног, већ је помогла да постане водећи у индустрији цигарета. Кампања *Marlboro Country* ишла је корак даље, промовишући бренд као одраз неспутане слободе и неукротивости. Са становишта данашње регулативе у оглашавању производа који могу бити штетни по здравље ови класици адвертајзинга делују неморално и лицемерно.

Реферирајући на *Marlboro Man-a* Ричард Принс у серији радова *Cowboys* преиспитује амерички национални идентитет кроз митску слику каубоја, чија медијска репрезентација постаје повод и за анализу перцепције реалности.

Мој рад испитује однос друштвено пожељних модела мушког субјекта. Контраст репрезентацијских модела позиције мушке моћи кроз историју уметности и у популарној култури данашњице осликава и транзицију те моћи, односно капитала – од монарха до глобалних економских корпорација. Јукстапозиција иконичких фигура коњаника супроставља естетске и етичке критеријуме различитих времена. Композициона организација фокус конфронтације успоставља на нивоу односа историјских уметничких репрезентација (које су упркос свим међусобним разликама схваћене као један фронт) са савременом популарном културом.

Одабир преузетих репродукција у раду *Equestrian* био је условљен формалним захтевом: да ракурси и перспектива на фотографијама омогућавају интеракцију са осталим материјалом и потенцијал да творе илузију заједничке просторне припадности. Комплексном обрадом материјала (прилагођавањем пропорција, перспективе, светлости, боје) настала је симулација скулпторске групе, сачињене од коњаничких споменика из различитих периода (од другог века нове ере до данас) и са различитих географских локација широм света. Насупрот њих, у првом плану, налази се фигура кубоја у контра-светлу. Његова позиција, блиска такозваном субјективном погледу, односно погледу посматрача, истиче временску организацију сцене.

⁸¹ http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/subtheme.php?token=fm_mt006.php

Формална организација композиције блиска је композицији филмског кадра (налик вестерн филмовима), а група коњаника подсећа на сцену из епског спектакла. Интермедијалност у мом раду, која се огледа у коришћењу фотографије, посредно скулптуре и филма, интегративним дејством дигиталне слике постала је континуирана, кохерентна целина, која носи визуелну поруку.



горе: *Леда и лабуд*, римска скулптура, други век нове ере

доле: Владимир Милановић, *Transit* (2013)

Transit

Размишљање о античкој скулптури намеће незаобилазно питање о перцепцији скулпторалне форме којој недостају делови. Оштећења која су током времена променила изглед дела захтевала су нов естетички приступ. *Инвалидитет скулптуре* омогућава да се естетски доживљај лепоте тела одржи током времена и одоли промени укуса. Милоска Венера се упркос чињеници да јој недостају обе руке сматра истакнутим примером естетике и лепоте људског тела.⁸²

Због чињенице да су мермерне скулптуре често израђиване од неколико блокова који су потом спајани први су на удару били екстремитети, а још чешће предмети које фигуре држе или се налазе у њиховом окружењу. Посебну пажњу привлаче карактеристични положаји фигура који без предмета на који је тело било ослоњено одају утисак необичног и нелогичног покрета. Бројни су примери хероја који су остали без мачева и копаља, музичара без инструмената, фигура без стубова на које су се ослањале и слично.



лево: Владимир Милановић, *Traveler* (2012); десно: Владимир Милановић, *Voyager* (2012)

⁸² Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*, *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 7 no. 2

Пажњу су ми привукле скулптуре чији је гест испружене (празне) руке остављао простор за уплив имагинације у реконструкцији. На пример чувени *Аполон Белведерски* (други век нове ере, мермерна копија бронзане скулптуре из четвртог века пре нове ере) приказан је као стрелац, али у његовој испуженој руци недостаје лук. Перцепција *недовршене форме* отворила је простор за интервенцију која би самој скулптури дала ново значење. Гестови античких скулптура са подигнутом руком симболично евоцирају осећање херојства, почаст и достојанствености. Моја прва и најснажнија асоцијација на овакав положај тела јесу људи који се држе за рукохвате током вожње у аутобусу. Ово двојако читање телесног геста, у контексту историје скулптуре и као део свакодневице, иницирало је настанак серије графика у којима су античке скулптуре измештене у призоре из савременог живота.

У раду *Transit* римска скулптура *Леда и лабуд* из другог века, која приказује спартанску краљицу како подигавши леву руку плаштом штити лабуда, измештена је у банални призор данашњице. Ово транспоноване из простора музеја као уобичајеног амбијента скулптуре у градски превоз сугерисано је и насловом *Transit* (провоз, или превоз, робе или добара кроз једну земљу у другу, без царине или по нарочитој царинској тарифи). Путовање се одвија на још неколико планова: премештање једног уметничког дела у друго, једног времена (античког) у друго (савремено), као и улога путника коју преузимају Леда и лабуд у наративној структури сцене. У новом простору перцепција скулптуре као естетског објекта је измењена: лепота нагог женског тела изложеног погледима сапутника делује непримерено и неприкладно, као и призор животиње у аутобусу. Еротски подтекст *Леде и лабуда* у овом фикционалном аранжману нарушава *јавни ред и морал*. Нови контекст отвара питања односа уметности и живота, артифицијелног и природног, изолованости естетских категорија од доживљаја свакодневице, те захтева и проналажење новог начина читања дела.



горе: Рафаело Санти, *Богородица са балдахином* (1507)

доле: Владимир Милановић, *Fiscal Bill* (2013)

Fiscal Bill

Док је у европској култури од појаве хришћанства до епохе просветитељства доминантни наротив био религиозног карактера, и дискурс поимања света се водио религијском догмом, у савременом свету се истиче економија као једина функционална идеологија. *При томе, посткапиталистичка друштва идеологију показују као еклектичне травестије – маскирања, преоблачења, имитирања – економске екстазе производње, размене, акумулације и потрошње капитала (или информација на местима ефеката капитала).*⁸³ Рад *Fiscal Bill* на метафоричан начин приказује однос према духовности и материјализму у савременом добу.

Анђели у првом плану су преузети са Рафаелове слике *Богородица са балдахином* на којој су приказани како читају свети текст. Сам формат носиоца текста (уски свитак) неодољиво подсећа на рачун који добијамо приликом сваке куповине. Од увођења пореза на додату вредност и примене мера фискалне политике, када је као средство борбе против сиве економије уведена форма фискалног рачуна и обавеза његовог издавања приликом сваке продаје, број ових папирних свитака у цеповима потрошача је постао енорман. Ова асоцијација која се јавила током посматрања Рафаелове слике била је повод за настанак рада *Fiscal Bill*.

Анђели, који се у двомиленијумској сликарској традицији приказују као Божији изасланици, посредници између неба и земље, у многобројним иконографским варијантама симболишу заштитнике духовне димензије људског рода. У мом раду измештањем анђела са ренесансне композиције доведени су у позицију сведока човекове осуђености на робовање материјалном. Њихово ново окружење постаје супермаркет, храм конзумеристичког друштва, симбол капиталистичке робне културе. Снажан контраст у призору свакодневне (материјалне) реалности и духовних (нематеријалних) бића осим поменутог значењског оквира оставља простор за ширу анализу. Вишеслојно ишчитавање условљено је и кодираним структурама појединачних елемената (на пример ренесансна представа анђела у сликарству и документарни карактер фотографије супермаркета), а њихово заједничко дејство још више усложњава

⁸³ Мишко Шуваковић, *Фаренхајт 387 – Теоријске исповести*, Нови Сад, Орфеус, 2006, 76.

тумачење рада. Сама визуелна структура поседује значењску згуснутост која се у литерарном превођењу може само навестити. Призор остаје непреводив, његово визуелно дејство надмашује сваки текст који се о њему може изговорити или написати, што је и разлог мог бављења визуелном уметношћу.

Пандорина кутија

Графичка мапа под називом *Пандорина кутија* састоји се од девет графичких листова реализованих у техници дигиталне штампе. Настанак ових радова инициран је темом међународног пројекта *Transform 2012 – Pandora's Box and Hope*. Промишљање овог античког мита у светлу догађаја којима смо сведоци претпоставља анализу категорија као што су хуманизам, природа, нада. У свом раду успостављам релацију са интерпретацијом мита о Пандориној кутији кроз историју ликовне уметности, сматрајући да је терен форми и текстова историје уметности један могући дискурс. Методологија је једноставна: конфронтирајући репродукције слика и скулптура са медијским сликама нашег доба, симболички настаје нова мета-димензија реалности, у којој се сажимају простор и време, одајући утисак света после историје. Рад успоставља критички однос према идеји линеарног прогреса и перманентног напретка цивилизације. Еколошки подтекст предстаља нужну димензију сагледавања проблема, с обзиром да је екологија постала *нова универзална идеологија*⁸⁴.

⁸⁴ Slavoj Žižek, *The Horseshoe Above The Door, Or, How Are We Embedded In Ideology* [lecture at Prague transit display], (преузето 9.12.2012. у 13:25)



горе: *Млади Стефанос*, римска скулптура, први век нове ере

доле: Владимир Милановић, *The Man* (2012)

The Man

У раду *The Man* коришћена је репродукција римске скулптуре такозвани *Млади Стефанос*. Настала вероватно у првом веку она је апропријација грчког стила. Широка рамена и став ослањају се на грчку скулпторску традицију петог века пре нове ере, карактеристичне пропорције фигуре са умањеном главом и издуженим ногама преузете су од Лисипа, а меко моделовање тела подсећа на Пракситела.⁸⁵ Овом еклектичном комбинацијом грчких узора формиран је римски естетски модел који је стекао велику популарност (пронађено је седамнаест копија ове скулптуре из тог доба).

Мој рад супроставља телесне моделе римске цивилизације, која је присвојила и модификовала старије грчке, са савременом културом тела. Иако античка скулптура сведочи о изузетној телесној естетици хеленски филозофи у својим разматрањима тело постављају у инфериоран положај у односу на дух. *Већ смо навикли да се вишемиленијумска хебрејско-платонско-хришћанска традиција стереотипно схвата као темељно раздвајање духа и тела, третирање тела као „знака душе“ (питагорејци), као „посуде душе“ (Цицерон), итавише, као презирање телесности, где је тело само трошна и безвредна гробница (Питагора) или „тамнице душе“ (Платон, Сенека), бесмртне и јединовредне.*⁸⁶ Рад тематизује идеју о телу као конструкцији културе и одразу друштвене моћи⁸⁷. Истичући контраст између античког и савременог света тело постаје полигон за компаративну анализу два времена. Тематизује се и кретање од природне датости до фетишизације тела које бива надограђено (body-building, фармацеутска индустрија, естетска хирургија и друго). Осујеђеност хуманистичке синтезе доводи до фрагментације која је одраз одсуства психолошке и личне целовитости. Хибридизација и киборгизација тела појављује се као жудња за снажнијим, бржим, вечито младим и непропадљивим телом. Ови фантазми се појављују као последице немогућности успостављања изгубљеног јединства духа и тела.

⁸⁵ Marble statue of the so-called Stephanos Youth, <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/255120>, (преузето 27.03.2014. у 18:35)

⁸⁶ Драган Жунић (приређивач), *Традиционална естетска култура: Тело и одевање*, Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2009, 9-10.

⁸⁷ По Фукоу биополитика је техника регулације људског тела у капиталистичком друштвеном систему



горе лево: Арно Брекер, *Прометеј* (1934); горе десно: Хозе Рибера, *Прометеј* (1630)

доле: Владимир Милановић, *Prometheus vs. Prometheus* (2012)

Prometheus vs. Prometheus

Графика *Prometheus vs. Prometheus* настала је преклапањем репродукција Риберине слике *Прометеј* (настале око 1630.године) и скулптуре *Прометеј* Арно Брекера⁸⁸ (из 1934. године). Новонастала композиција сучељава два приказа античког митолошког наратива, барокни и неокласицистички. Риберина драматична композиција, снажно емотивног набоја, приказује ужас страдања, тортуре и непрекидне трауматизације тела. Она је и метафоричан приказ времена – реформације и ратних страха у Европи. Брекерова скулптура велича веру у херојску предодређеност човечанства, а њен епски карактер креира слику идеализоване људске снаге и моћи, која се поклапала са нацистичким идеалима. Риберин скептицизам, сумња у хуманистички концепт, његова критика порочне и монструозне природе човека, и Брекерова пројекција ванвременске славе човечанства, огледају се већ у избору мотива. Док Рибера из мита о Прометеју издваја сцену казне и страдања Прометеја, Брекер слави Прометејев херојски подвиг.

Ова два конфронтирана уметничка дела у непосредном контакту сугеришу идеју о идеолошкој позадини слике, односно скулптуре. *Уметност је увек политичка јер се тиче људске праксе у специфичном друштвеном контексту*⁸⁹.

⁸⁸ Арно Брекер (Arno Breker) – немачки вајар, представник пожељне уметности (на супрот дегенеративне уметности) у нацистичкој Немачкој и омиљени Хитлеров скулптор

⁸⁹ Мишко Шуваковић, *Фаренхајт 387 – Теоријске исповести*, 41.



горе: Рубенс, *Прометејеве муке* (1618)

доле: Владимир Милановић, *Bounds* (2012)

Bounds

Рубенсово ремек-дело *Прометеј у оковима* (1618) у дигиталној графици *Bounds* доведено је у везу са актуелним догађајима. Приказ античког мита о Прометеју у Рубенсовом делу заснован је на сцени Прометејевих мука, преузевши иконографски модел од Микеланђела, а стварајући вероватно и под утицејем Тицијана⁹⁰. Ова тема у уметности раног седамнаестог века третирана је као алегорија страдања, која се у Рубенсовој слици односи на тешкоће креативног чина, односно, стваралаштва, или на идеал херојског духовног страдалништва⁹¹. Прометеј је такође виђен и као ј унак издржљивости, а његово мучеништво као усуд људског разума и интелекта.

Прометејеве муке у раду *Bounds* могу се интерпретирати као алегорија савременог тренутка, односно моралне скепсе у исправност пута којим се креће цивилизација, или као одраз свакодневице, која у времену кризе изгледа као безизлазни зачарани круг (попут Прометејевих мука: орао му преко дана прождире јетру која се преко ноћи регенерише, и овај циклус се наставља сваког дана). Фотографија полиције која се налази у другом плану сугерише урођену људску наду да постоји неко ко би могао да помогне. На универзалном плану та нада би могла да буде усмерена ка емпатији осталих чланова заједнице или ка вери у спасење. Такође, са обзиром да је овај класични грчки мит у колажној структури слике допуњен фотографијом грчке полиције, недвосмислено постоје и асоцијације на актуелне догађаје у којима грађани очекују помоћ и заштиту државе.

⁹⁰ Микеланђелов цртеж и Тицијанова слика тематски се односе на страдање гиганта Титија

⁹¹ Katherine Crawford Luber, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1995, 174.



Владимир Милановић, *Time Warrior* (2014)

Time Warrior

У овом раду, који реинтерпретира представе рата у историји сликарства, скулптуре и филмске уметности, коришћене су следеће референце:

1) Кадрови из филмова:

- *Бен-Хур* (1959), Вилијам Вајлер
- *Спартак* (1960), Стенли Кјубрик
- *Телесна стража* (1961), Акира Куросава
- *Битка на Неретви* (1969), Вељко Булајић
- *Апокалипса данас* (1979), Френсис Форд Копола
- *Господар прстенова: Дружина прстена* (2001), Питер Џексон
- *Триста* (2006), Зак Снајдер,
- *Катанац за бол* (2008), Кетрин Бигелоу
- *Црвена стена* (2008), Џон Ву
- *Борба Титана* (2010), Луис Летериер
- *Битка за Лос Анђелес* (2011), Џонатан Либесман
- *Cinco de Mayo – La Batalla* (2013), Рафа Лара

2) Фотографије скулптура:

- *Менелај придржава тело Патрокла* (позната и као *Pasquino*), римска копија хеленистичког оригинала из 3. века пре нове ере
- *Арес (Марс)*, римска копија грчке скулптуре
- *Споменик Совјетској армији*, Софија, 1954.
- *Меморијал Иво Цима*, Феликс де Велдон, 1954.

3) Репродукције слика:

- *Битка Амазонки*, Питер Паул Рубенс, 1600.
- *Последице рата*, Питер Паул Рубенс, 1638.

- *Битка код Верцела*, Тјеполо, 1725 – 1729.
- *Наполеон прелази Алпе*, Жак Луј Давид, 1800.
- *Други мај 1808*, Франциско Гоја, 1814.
- *Битка код Смоленска 18. августа 1812*, Адам Албрехт, 1815 – 1825.
- *Коњанички портрет Александра I*, Франц Кругер, 1837.
- *Битка код Ватерлоа 1815*, Вилијам Садлер, пре 1839.
- *Бородинска битка 7. септембра 1812*, Петер фон Хес, 1843.
- *Изненадни напад*, Василиј Верешагин, 1871.
- *Одговор Козака султану Мехмеду IV*, Иља Рјепин, 1893.
- *Битка код побрђа Вими*, Ричард Џејк, 1918.
- *Косовка девојка*, Урош Предић, 1919.

Позадину сцене чини пејзаж у околини Инвернеса у Шкотском побрђу, бојно поље на коме се одиграла Битка код Калодена⁹².

Графика *Time Warrior* је компонована колажирањем великог броја уметничких дела, насталих у распону од преко два миленијума, која се тичу ратне тематике.

Приступ овој теми, у зависности од актуелних друштвених околности, био је разноврстан. Сцена битке је један од најстаријих мотива у уметности развијених цивилизација (египатској, месопотамској, асирској, кинеској). Потреба да се овековечи и за наследнике сачува сећање на успех победника постоји вероватно одувек. Истовремено, постоји и амбиција да се кроз приказ посведочи о апсолутној инфериорности поражених, и на тај начин пошаље порука свим потенцијалним непријатељима.

⁹² Одлучујућа победа британске владе над јакобитским побуњеницима 6. априла 1745. године



лево: *Нармерова палета* (32. век пре нове ере); десно: *Битка код Иса*, мозаик – римска копија хеленистичке слике (1. век пре нове ере)

Међу прве примере спада *Нармерова палета* (32. век пре нове ере) која представља уједињење Египта. Фараон Нармер је приказан како непријатеља држи за косу и спрема се да му буздованом разбије главу, окружен телима убијених непријатеља. Застрашујући призори суровости су у античкој уметности замењени представама саме битке (као што је мозаик *Битка код Иса*), а чест мотив су и митолошке битке (на пример битка Амазонки). У римској уметност сцене војних похода добиле су значајну јавну и пропагандну функцију, а епски карактер наратије презентован је кроз форму тријумфалног стуба (*Трајанов стуб*). Средњевековна уметност, у служби хришћанске догме, тему битке је изместила у сферу духовности. Најистакнутији Божији војник, Архангел Михајло, приказује се како побеђује зло отелотворено у фигури змаја. Репертоар ренесансних и маниристичких представа битака проширен је на савремене догађаје⁹³, непосредну прошлост⁹⁴, славну историју⁹⁵, хришћанско предање⁹⁶ и митолошке сцене⁹⁷. У барокним репрезентацијама рата осим историјских⁹⁸, библијских⁹⁹ и митолошких¹⁰⁰ наратива настају и слике чија је тема алегорија рата (Јан

⁹³ Паоло Учело *Битка код Сан Романа*; Веронезе *Битка код Лепанта*

⁹⁴ Леонардо *Битка код Анghiарија*; Тинторето *Опсада Асоле*

⁹⁵ Верокио *Битка код Пидне*; Рафаел *Битка код Остије*; Алторфер *Битка код Иса*

⁹⁶ Пјеро дела Франческа *Битка између Ираклија и Хозроја*, *Битка између Константина и Максенција*, из циклуса *Легенда о Часном крсту*; Рафаел *Свети Георгије убија змаја*

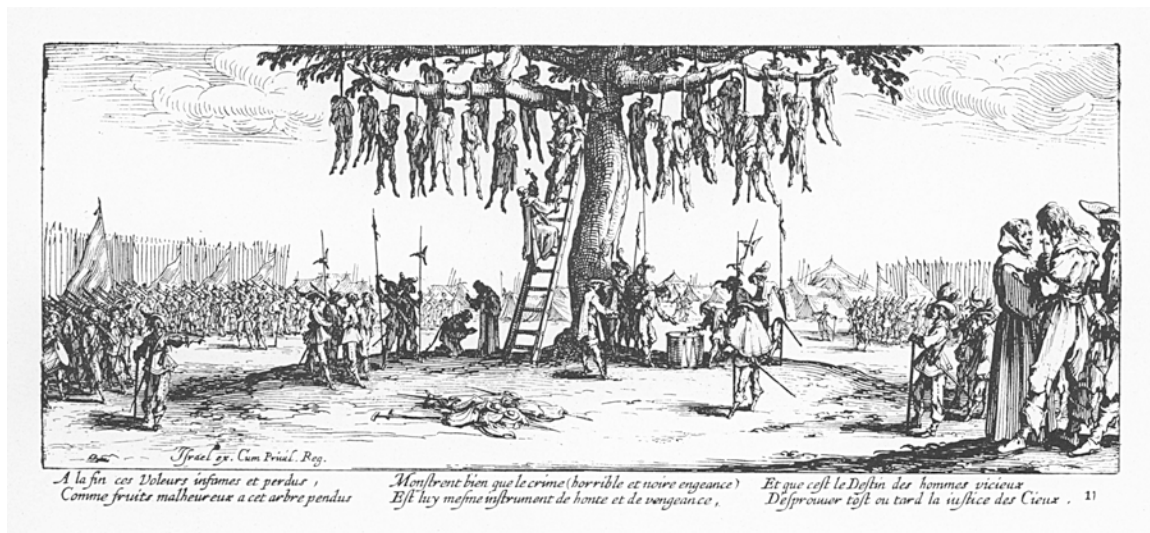
⁹⁷ Микеланђело *Борба Кентаура*; Пјеро ди Козимо *Борба Лапита и Кентаура*

⁹⁸ Ле Брун *Битка код Граника*, Тјеполо *Битка код Верцела*, Рубенс *Победа и смрт Деција Муса*

⁹⁹ Пусен *Борба Гидеона и Мидијаца*, *Борба Израиљаца и Амалекита*

Бројгел Млађи, Лука Ђордано, Рубенс). Доба романтизма обележавају сцене актуелне ратне тематике чији је циљ јачање националног поноса (на пример слике Наполеонових победа Антоан-Жана Гроса или Тарнерова *Битка код Трафалгара*) или критички коментар савремених догађаја који прераста у универзални симбол ратног ужаса (Делакроа *Покољ на Хиосу*, *Грчка издише на рушевинама Мисолунгија*, Гоја *Трећи мај 1808*).

За прво антиратно дело у ликовној уметности сматра се циклус графика Жака Калоа *Ратна страдања* (1633) који приказује ратна пустошења и цивилне жртве Тридесетогодишњег рата. Исти догађај у Рубенсовој слици *Последице рата* (1638) алегорички је приказ трагичног стања у Европи. Значајан антиратни ангажман има и Франциско Гоја који серијом графика *Ужаси рата* (1810–1815) приказује мрачну страну сукоба у Шпанском рату за независност, али и општи карактер рата.



Жак Кало, *Вешање*, 11. графика из серије *Ратна страдања* (1633)

Двадесети век, у току кога се догодило скоро двестапедесет ратних сукоба¹⁰¹ и два светска рата, обележила је доминантна струја антиратне уметности – од Георга Гроса,

¹⁰⁰ Рубенс *Борба Амазонки*, Јакоб Јорданс *Лапиту и Кентаури*

¹⁰¹ The Polynational War Memorial, http://www.war-memorial.net/wars_all.asp, (преузето 19.04.2014. у 10:25)

Ота Дикса¹⁰², Пикасове *Гернике* до послератне уметности и опшег тренда јачања антиратних друштвених покрета.

Јединствена појава је футуристичка опседнутост и фасцинација ратом. Осим што објављују рат традицији, они сматрају да једино оружани сукоб може да доведе до катарзичног прочишћења. Маринети у *Манифесту* из 1909. године износи став да је рат *једини лек за свет*. Два светска рата која су уследила нису остварила ова очекивања, а Бењамин пише: *Сви покушаји за естетизацијом политике имају врхунац у једној тачки. Та тачка је рат ... Самоотуђење (човечанства) достигло је онај ступањ који допушта да оно своје властитио уништење доживљава као естетско задовољство првог реда.*¹⁰³

Графика *Time Warrior* преузимањем великог броја представа рата у историји уметности покушава да пружи шири увид о овом феномену. Мотиви за третман ове теме крећу се у распону од друштвених потреба (специфична је категорија ратних или војних сликара) до индивидуалног доживљаја (најчешће непосредног искуства) и личног става ствараоца.

Хоризонтално оријентисан издужени формат евоцира идеју дугог наративног тока, а сличност синемаскопу и велики број преузетих кадрова из филмских остварења подсећа на жанровски карактер епског спектакла. Овакав организациони поредак нуди два вида читања: 1) одштампана графика својом густом мрежом цитата захтева пажљиво и дуго посматрање, а димензије рада (250 x 60 цм) укључују и кретање посматрача; 2) анимирани видео рад програмира поглед у времену, усмарава га и ограничава кретање у физичком простору.

Новонастала хибридна слика креирана је по логици хипертекстуалности¹⁰⁴, односно хиперлинковања. Метанаратив (прича о рату) уступио је место бројним наративима

¹⁰² Циклус од 50 графика *Ram* (1924) и триптих *Ram* (1932)

¹⁰³ Валтер Бењамин, Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у *Есеји*, Београд, Нолит, 1974, 147.

¹⁰⁴ Ово стање у култури Бурио доводи у везу са претраживањем на интернету и обиљем информација у нашој култури.

који постају актери спремни да ступе у однос *свако са сваким*, односно, *сви против свих*. Овако структуриран текст (на одштампаној верзији) омогућава посматрачу индивидуално динамичко читање, чији се ток успоставља за време посматрања (није претходно утврђен). Иако је хипертекст статичан¹⁰⁵ начин перцепције је условљен избором реципијента, не постоји фиксирано и циљано вођење. Могуће је читање микроцелина кроз однос елемената у непосредном додиру – на пример Тоширо Мифуне и Мартин Шин, односно њихови ликови из филмова *Телесна стража* и *Апокалипса данас*, или на крају низа однос текстова ова два филма. Ситуација бива усложњена бројем могућих комбинација, што отежава извођење једностраних закључака. На овај начин избегнута је дословност текста и остављен је слободан простор за уплив имагинације посматрача.

¹⁰⁵ Постоји и динамични хипертекст чија се структура мења у времену као резултат интеракције са корисником

Закључак

Докторски уметнички пројекат *Апропријација као метод уметничког изражавања* – *дигитални колажи* настао је из потребе да се кроз уметнички рад успостави однос према традицији и савременом тренутку, односно да се у историјском току лоцира или позиционира, а потом и критички сагледа данашњи свет и идентитет у доба глобализма.

Меклуан о свом односу према савременом стању пише: *...прихватао сам екстремно моралистички приступ према читавој технологији окружења. Презирао сам машинерију, гнушао сам се градова, изједначавао сам индустријску револуцију са првобитним грехом и масовне медије са падом...Али постепено сам приметио колико је стерилан и бескористан тај став...Престао сам да будем моралиста и постао сам ученик. Он даље закључује: *...почео сам да проучавам ново окружење које је угрожавало писмене вредности и схватио сам да оно не може бити одбачено моралном огорченошћу или побожним гневом. Истраживање је показало да је потребан потпуно нов приступ, подједнако како бисмо спасли оно што је заслуживало да се спаси из нашег западног наслеђа и како бисмо помогли човеку да усвоји нову стратегију преживљавања.*¹⁰⁶*

Мој рад представља на извешан начин ревизију постмодернистичког дискурса, односно, он је покушај да се изнова преиспита и превазиђе стање културе која је исцрпла свој критички потенцијал, а није понудила излаз. *Зар не би његова интертекстуалност могла бити симптом културолошке исцрпљености до које је дошло због неуспеха да се прихвати изазов авангарде, да се ствара нешто што би се креативно разликовало од херојског доба експерименталног модернизма? И може ли се чак бављење друштвеном реалношћу сматрати моралним и политичким неуспехом?*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Маршал Меклуан, наведено дело, 70.

¹⁰⁷ Кристофер Батлер, *Постмодернизам – Сасвим кратак увод* (прев. Предраг Мирчетић), Београд, Службени гласник, 2012, 105.

Док у постмодернистичком концепту текст или слика представљају само прости носиоце значења, такозване *празне означитеље*, чији је статус арбитран и нестабилан, у мом раду постоји потреба да се успостави значење. Методологија повезивања и супростављања слика (текстова и кодова), значење не успоставља као диктат аутора већ отвара могућност за креативно посматрање (читање) и закључивање. Дела која су настала у оквиру овог пројекта представљају облик визуелног размишљања, које производи извесне интелектуалне импликације, али не доноси закључке, не утврђује истинитост или тачност постављене хипотезе.

Закључком овог докторског уметничког пројекта може се сматрати циклус дигиталних графика (23 графичка листа) и дигитални видео који су јавности представљени на изложби у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији Излози, у периоду од 25. фебруара до 8. марта 2014. године.

С обзиром да је уметничко дело веће од сваког исказа аутора о њему, да је комплексније и обухватније од експликације и литерализације, те да само дело превазилази намере аутора, па чак и поседује нека својства и поприма димензије којих аутор није био свестан у току рада, остављен је простор сваком посматрачу да доноси сопствене закључке.



Изложба у Галерији Факултета ликовних уметности, 25. фебруар - 8. март 2014.

Списак изложених радова

TIME WARRIOR, 2014, дигитална штампа, 250x60 cm

SCHOOL, 2013, дигитална штампа, 80x60 cm

TRANSIT, 2013, дигитална штампа, 80x60 cm

EQUESTRIAN, 2013, дигитална штампа, 104x78 cm

FISCAL BILL, 2013, дигитална штампа, 80x60 cm

WHO'S DEAD, 2013, дигитална штампа, 80x60 cm

OLD FLAME, 2013, дигитална штампа, 60x80 cm

Циклус *Пандорина кутија* (2012):

BOUNDS, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

DESCENDING, 2012, дигитална штампа, 78x52 cm

RESCUE FROM THE RUINS, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

EVACUATION, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

EXAMINATION, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

OFFER, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

PROMETHEUS VS. PROMETHEUS, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

PLAY WITH FIRE, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

THE MAN, 2012, дигитална штампа, 52x78 cm

Графике малог формата:

BREAK, 2013, дигитална штампа, 18x20 cm

GENRE, 2013, дигитална штампа, 20x20 cm

BEZ NAZIVA, 2013, дигитална штампа, 2013, 30x20 cm

KEEP DIGGING, 2013, дигитална штампа, 30x30 cm

HI STORY, 2013, дигитална штампа, 30x30 cm

LAOCOON USB, 2011, дигитална штампа, 30x30 cm

VERMEER XP, 2011, дигитална штампа, 30x30 cm

Дигитални видео: *TIME WARRIOR* (2014), трајање: 3 минута

Репродукције радова



SCHOOL (2013), дигитална штампа, 80x60 см



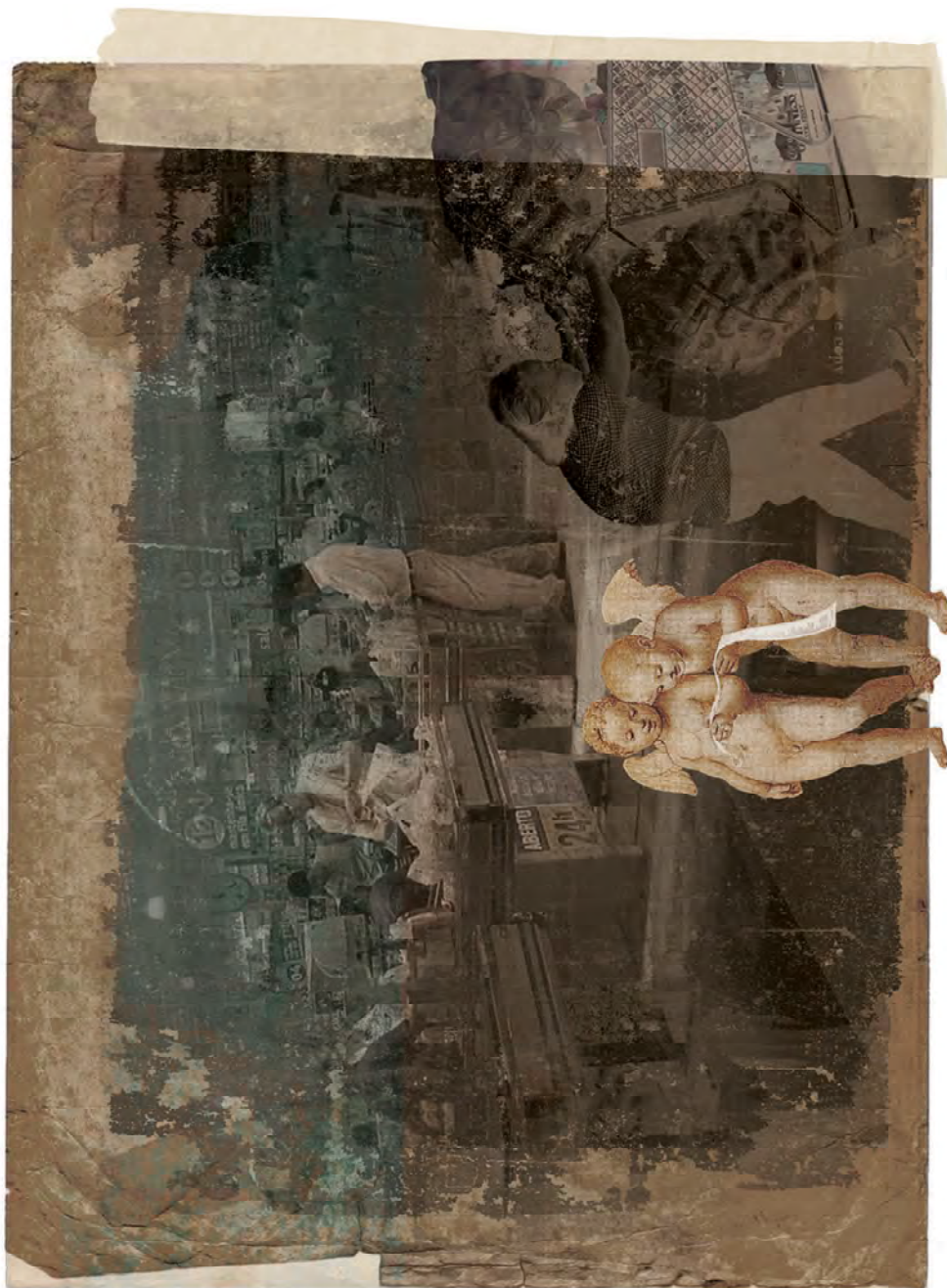
EQUESTRIAN (2013), дигитална штампа, 104x78 cm



WHO'S DEAD, 2013, дигитална штампа, 80x60 cm



TRANSIT (2013), дигитална штампa, 80x60 cm



FISCAL BILL (2013), дигитална штампа, 80x60 см



OLD FLAME (2013), дигитална штампа, 60x80 cm



THE MAN (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



RESCUE FROM THE RUINS (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



PROMETHEUS VS. PROMETHEUS (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



PLAY WITH FIRE (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



OFFER (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



EXAMINATION (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



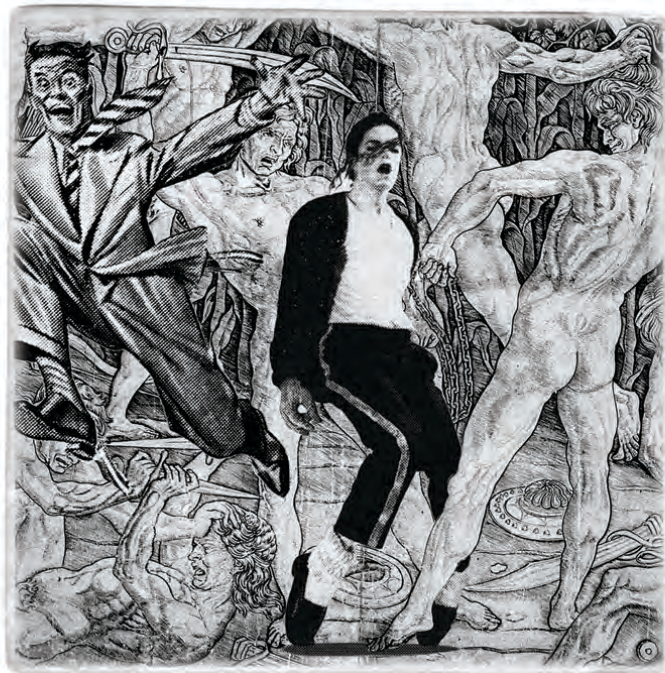
EVACUATION (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



BOUNDS (2012), дигитална штампа, 52x78 cm



горе: *GENRE* (2013), дигитална штампа, 20x20 cm
доле: *VERMEER XP* (2011), дигитална штампа, 30x30 cm



горе: *HI STORY* (2013), дигитална штампа, 30x30 cm
доле: *KEEP DIGGING* (2013), дигитална штампа, 30x30 cm



горе: *LAOCOON USB* (2011), дигитална штампа, 30x30 cm

доле: *BREAK* (2013), дигитална штампа, 18x20 cm

Литература

Библиографија

Арган, Ђулио Карло и Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000, 1 – 3* (прев. Милена Марјановић), Београд, Клио, 2004 – 2006.

Арнасон, Харвард Х, *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија* (прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић), Београд, Орион арт, 2008. XV, 839.

Бајар, Пјер, *Антиципирани плагијат* (прев. Мира Поповић), Београд, Службени гласник, 2010.

Барт, Ролан, *Светла комора – Нота о фотографији* (прев. Мирко Радојичић), Београд, Рад, 2004.

Батлер, Кристофер, *Постмодернизам – Сасвим кратак увод* (прев. Предраг Мирчетић), Београд, Службени гласник, 2012.

Беланчић, Милорад, *Смрт слике (Огледи из филозофије уметности)*, Медијска књижара Круг, Београд, 2007

Бењамин, Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у Есеју*, Београд, Нолит, 1974.

Бењамин, Валтер, *О фотографији и уметности* (прев. Јовица Аћин), Београд, Културни центар Београда, 2007.

Burgard, Timothy Anglin, Picasso and Appropriation, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No.3, (Sept. 1991)

Вирилио, Пол, *Критични простор* (прев. Слободанка Шибалић), Чачак – Београд, Градац К, 2011.

Вуксановић, Дивна, *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд, Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Чигоја штампа, 2007.

Денегри, Јерко, *Једна могућа историја уметности: Београд као интернационална уметничка сцена 1965 – 2006*, Београд, Сигнатуре – БИГЗ – Музеј савремене уметности, 2009.

Ђурић, Александар М, *Симултано око: трактат о интегралности слике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

Еко, Умберто, *Разговор о крају времена* (прир. Катрин Давид и др, прев. Вања Лесић и Мирјана Ђукић Влаховић), Београд, Народна књига – Алфа, 2001.

Жунић, Драган (приређивач), *Традиционална естетска култура: Тело и одевање*, Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2009.

Јансон, Хорст Валдемар, *Историја уметности: Преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас*, Београд, Просвета, 1994.

Латифић, Амра, *Парадигме руске авангардне и постмодерне уметности*, Београд, Чигоја штампа, 2010.

Манович, Лев, *Метамедији: избор текстова* (прир. Дејан Сретеновић, прев. Ђорђе Томић), Београд, Центар за савремену уметност, 2001.

Меклуан, Маршал, *Електронски медији и крај културе писмености* (прев. Милош Трифуновић), Лозница, Карпос, 2012.

Нелсон, Роберт С, Апропријација, у Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (приређивачи), *Критички термини историје уметности* (прев. Љиљана Петровић и Предраг Шапоња), Нови Сад, Светови, 2004.

Putnam, James, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, London, Thames & Hudson, 2001.

Roehrenbeck, Carol A, Repatriation of Cultural Property—Who Owns the Past? An Introduction to Approaches and to Selected Statutory Instruments, *International Journal of Legal Information*, Volume 38 Issue 2 Summer 2010, 185 – 200.

Siebers, Tobin, Disability Aesthetics, *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 7 no. 2 (Spring/Summer 2006)

Скарпета, Ги, *Повратак барока* (прев. Павле Секеруш), Нови Сад, Светови, 2003.

Смирс, Јост, *Уметност под притиском, Промоција културне разноликости у доба глобализације*, Нови Сад, Светови, 2004.

Сонтаг, Сузан, *О фотографији* (прев. Филип Филиповић), Београд, Културни центар Београда, 2009.

Сретенковић, Дејан С, Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века (докторска дисертација, Филозофски факултет, Београд, 2012)

Станковић, Горан (приређ.), *Апокалипса: Теорија, пракса и естетика пропасти света*, Београд, Службени гласник, 2013.

Фостер, Хал, *Дизајн и злочин: и друге полемике* (прев. Горан Вујасиновић), Загреб, В.Б.З. 2006.

Фостер, Хал, *Повратак реалног* (прев. Маргарита Петровић), Београд, Орион арт, 2012.

Crawford Luber, Katherine, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1995.

Crimp, Douglas, The End of Painting, *October*, Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), 69 – 86

Челант, Ђермано, *Артмикс – Токови уметности, архитектуре, филма, дизајна, моде, музике и телевизије* (прев. Милана Пилетић), Београд, Хесперија, 2012.

Шуваковић, Мишко, *КФС – Критичне форме савремености и жудња за демократијом*, Нови Сад, Орфеус, 2007.

Шуваковић, Мишко, *Фаренхајт 387 – Теоријске исповести*, Нови Сад, Орфеус, 2006.

Шуваковић, Мишко (приређивач), *Дишан и редимејд*, Београд, Службени гласник, 2013.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, Српска академија наука и уметности и Прометеј, 1999.

Шуваковић, Мишко, *Историја уметности у Србији XX век: Радикалне уметничке праксе*, Београд, Орион арт, 2010.

Walkman, Diane, Donald B. Kuspit, Carter Ratcliff, *Masters del Collage de Picasso a Rauschenberg*, Barcelona, Fundacio Joan Miro, 2006.

Вебографија

Adams, William Lee, Saving Europe's Art from the Nazis, *Time*,
<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1918349,00.html#ixzz2qNyoMq8G>,
(преузето 16.01.2014. у 17:48)

Barry Flanagan, <http://barryflanagan.com/biography>, (преузето 10.04.2014. у 15:30)

Васић, Чедомир, Уметност стварне привидности, у Ирина Суботић (уред.), *Уметност на крају века*, Београд, Клио, 1998. (преузето 8.12.2013. у 12:24)

Graw, Isabelle, Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art, , in *Louise Lawler and Others*, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 45–67, <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>, (преузето 19.01.2014. у 19:35)

Database on the Sonderauftrag Linz,
<http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/einleitunge.html#Abk>

Dutton, Denis, Authenticity in Art, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003.
<http://www.denisdutton.com/authenticity.htm> (преузето 20.01.2014. у 10:35)

Eklund, Douglas, The Pictures Generation, *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (преузето 29.06. 2013. у 11:39)

Enderlein, Angelika, Monika Flacke, Hanns Christian Löhr Database on the Sonderauftrag Linz (Special Commission: Linz),
<http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/einleitunge.html#Abk>, (преузето 10.01.2014. у 17: 40)

Žižek, Slavoj, *The Horseshoe Above The Door, Or, How Are We Embedded In Ideology* [lecture at Prague transit display], (преузето 9.12.2012. у 13:25)

Jeff Koons and Copyright Infringement, <http://www.owe.com/resources/legalities/30-jeff-koons-copyright-infringement>, (преузето 9.02. 2014. у 19:34)

Како гледамо и шта радимо, у *Време*, број 883, 6. децембар 2007,
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868> (преузето 20.04.2014. у 12:40)

Лахман, Ренате, *Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма*,
<http://polja.rs/polja458/458-18.pdf>, (преузето 19.04.2014. у 11:25)

MacRitchie, Lynn, Interview: Glenn Brown, *Art in America*, Apr. 3. 2009,
<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/interview-glenn-brown>,
(преузето 27.09.2013. y 19:35)

Marble statue of the so-called Stephanos Youth,
<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/255120>, (преузето
27.03.2014. y 18:35)

Marlboro Man,
http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/subtheme.php?token=fm_mt006.php, (преузето
29.09. 2013. y 10:15)

Matheson, Neil, Something borrowed, something new, *Tate Etc.* issue 22: Summer 2011,
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/something-borrowed-something-new>
(преузето 26.11.2013. y 15:30)

Pichler, Michalis , *Statements on Appropriation*,
http://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html, (преузето 19.08.2013. y 11:45)

Rothfeld, Anne, *Nazi Looted Art , The Holocaust Records Preservation Project, Part 1*,
<http://www.archives.gov/publications/prologue/2002/summer/nazi-looted-art-1.html>,
(преузето 16.01.2014. y 18:20)

Tate Glossary: Appropriation,
<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=23>, (преузето 15.11.2012.
y 18:16)

The Polynational War Memorial, http://www.war-memorial.net/wars_all.asp, (преузето
19.04.2014. y 10:25)

Verwoert, Jan, Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different,
Art&Research, Vol.1, No.2, 2007,
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, (преузето 27.01.2014. y 11:46)

Биографија

Владимир Милановић (1979, Београд) дипломирао је на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2003. године у класи проф. Биљане Вуковић, а 2008. године и магистрирао у класи истог професора. На Интердисциплинарним магистарским студијама Универзитета уметности у Београду је 2009. године стекао звање магистра уметности у области дигиталне уметности, ментор проф. Биљана Вуковић. Редован је члан Удружења ликовних уметника Србије од 2004. године, а од 2011. и председник Одбора Графичке секције. Изабран је 2011. године за асистента на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду.

Самосталне изложбе:

2014. Апропријација као метод уметничког изражавања, Галерија ФЛУ и Галерија Излози, Београд

2013. *New Approaches towards the Contemporary Form of Expression in Graphic Art*, (Адам Пантић, Мане Радмановић и Владимир Милановић, концепт Љиљана Ташић) *Gallery Seasons*, Софија, Бугарска

2012. Радови нових асистената ФЛУ (Милица Мургић, Милан Антић и Владимир Милановић), Музеј у Пријеполју

2011. Нови асистенти ФЛУ (Милица Мургић, Милан Антић и Владимир Милановић), Галерија ФЛУ Излози, Београд

2011. Пејзаж као поетска метафора – дигитални колажи, Галерија Графички колектив, Београд

2011. ИНДИГО, Галерија Ремонт, Београд

2010. Магистарска изложба: Пејзаж као поетска метафора – дигитални колажи, Градска галерија Ужице

2008. Магистарска изложба: *REW (Rewind)* – Статична и покретна дигитална графика, Центар за графику и визуелна истраживања Академија, Београд

2006. Изложба графике, Културни центар *Dorenthe*, Ибенбирен, Немачка

2006. (О)КРУЖЕЊЕ (Раде Пејовић и Владимир Милановић), Галерија 73, Београд

2004. Изложба графике, *Lamtar*, Париз, Француска

Учествовао на преко 50 групних изложби у Србији, Шведској, Канади, Немачкој, Аустрији, Француској, Тајвану, Грчкој, Велсу...

Награде:

2004. Откупна награда Министарства културе Републике Србије, Изложба мале графике Галерија Графички колектив

2004. Откуп Секретаријата за културу Града Београда

2002. Награда "Војновић" за ликовни рад у техници мозаика

Уметничке радионице/колоније:

2013. Ликовна колонија *Студеница 2013*

2012. *Transform 2012*, Солун, Грчка

2011. Летња уметничка школа Универзитета уметности, Радионица литографије *Необично*, Сићево

2010. Ликовна колонија *Гроцка 2010*.

2006. Графичка радионица *PART2 Adria - Munsterlandfestival, Kloster Benlage*, Немачка

2000. Петроварадинска тврђава 2000. *Јуче, данас, сутра*

Учешће у раду жирија:

2014. Члан жирија за награду за награду Богомил Карлаварис

2012. Члан жирија за награде I Међународног бијенала мале графике, Павиљон у Тврђави, Ниш

Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта *Апропријација као метод уметничког изражавања – дигитални колажи*, Владимира Милановића

.....
мр Биљана Вуковић,
ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

.....
мр Анђелка Бојовић,
ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

.....
др Јелена Тодоровић,
ванр. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

.....
др Миливој Павловић,
доцент Факултета ликовних уметности у Београду

.....
мр Растко Ћирић
ред. проф. Факултета примењених уметности у Београду