

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ СТУДИЈЕ
ДИГИТАЛНА УМЕТНОСТ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ:
“ПОРТРЕТ КРОЗ ПОСТМОДЕРНУ” ИНТЕРАКТИВНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

аутор:
Никола Милчев

ментор:
др. ум. Александра Арванитидис

Београд, Октобар 2020.

Захваљујем се мајци и очуху, породици која је сво време била уз мене и давала ми безрезервну подршку, као и мојој менторки.

Портрет кроз постмодерну
(интерактивна видео инсталација)

САДРЖАЈ

Сажетак	1
Abstract	3
1. УВОД	5
2. ОПИС РАДА	7
2.1. Идеја	8
2.2. Поетика	11
2.3. Технички опис рада	12
2.4. Теоретски оквир рада	14
3. ПОРТРЕТ	15
3.1. Историјски преглед портрета	28
3.1.1. Портрет у Србији	44
3.2. Социолошко читање портрета	59
3.2.1. Потрошачки портрет	67
3.2.2. Култ мајке и жене	69
4. МОДЕРНА - ПОСТМОДЕРНА	77
4.1. Од нарциса, иконе до селфија	80
4.2. Бесмртност и мас-медији	92
4.2.1. Глобализација фотографије и туризам	96
4.3. Криза и крај модерне	103
4.3.1. Уметност – антиуметност	105
5. ПОСТМОДЕРНА	106
5.1. Почетак медијске манипулације	114
5.2. Постмодерна магија	119
5.3. Урбана апокалипса и равнодушност	123
5.4. Лице и наличје геополитике	127
5.5. Мас-медији и конзумеризам	132
5.6. Урбани портрети	152
5.6.1. Након аутентичности – постпродукција и сајбер перформанс	159
5.7. Постмодерна – дигитални портрет	167
6. ДИГИТАЛНА – ВИРТУЕЛНА УМЕТНОСТ И ПОРТРЕТ	169
6.1. Пиксел – висока резолуција	176
6.2. Визуелна психологија селфија	178
7. ЗАКЉУЧАК	190

8. ЛИТЕРАТУРА.....	192
9. ВЕБОГРАФИЈА	194
10. БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА.....	207

Сажетак

Области које су обухваћене у овом тексту јесу појам и значај портрета, портретне уметности, потрошачког друштва, дигиталне технологије, као и интерактивности. Због природе самог уметничко-истраживачког рада обрађени су и појмови постмодерне као и појам естетике. У текстуалном делу се говори о портрету, његовој историјско-друштвеној анализи и праксама манифестације портрета у времену које нас данас окружује, у циљу проблематизовања и ширења критичког мишљења према начину манифестовања, брзини ширења и драстичној промени значења садржаја које ове праксе стварају, јер сматрам да је њихов утицај на појединца прилично велик и самим тим се морају анализирати позитивни и негативни чиниоци. Године 1833. Чарлс Бебиц је започео пројектовање уређаја који је назвао "аналитичка машина". Та машина је садржала већину кључних елемената савременог дигиталног рачунара. Бушене картице су коришћене за унос података и упутстава. Те информације су похрањиване у меморији. Јединица за обраду, коју је Бебиц звао "млин", изводила је операције са подацима и резултате похрањивала у меморију; требало је да се коначни резултати појаве на штампачу. Занимљиво, да је Бебиц позајмио идеју коришћења бушених картица за похрањивање информација од једне старије програмиране машине. Око 1800. године Ж.М. Жакар је измислио ткачки разбој којим су аутоматски управљале бушене картонске картице. Разбој је коришћен за ткање сложених слика укључујући и његов портрет. Током деветнаестог и почетком двадесетог века развијени су бројни електрични табулатори и рачунарске машине; они су временом постајали све бржи и све распрострањенији. Упоредо с тим били смо сведоци раста модерних медија који су омогућавали похрањивање слика, секвенци слика, звукова и текстова у разним материјалним облицима - фотографске плоче, филмске траке, грамофонске плоче, итд.

Обзиром да се у данашњем времену медијски садржај базира на основама дигиталне технологије у потпуности, описана је и дочарана манипулација дигиталним садржајем, "обмањивање" крајњег корисника-учесника и/или конзумента уметности. Анализирана је манипулативност оваквог садржаја, као и даљи утицај и егзистенцијална стабилност темељена на овакав начин. Природни човеков хабитат у данашњем времену јесте окружење светом "слика" - дисплејима. Припадамо свету глобалне визуелне перцепције. Поимање света, трагање за истином и проналажење пост-истине, све те визуелне информације и сазнања добијамо путем неизбежне интеракције са медијима. Наша чула постају хендикепи, извршиоци секундарних функција. Чешће се сусрећемо са лицима која су нам "позната", било да читамо новине или посматрамо екранску слику. Оне се стварају увек уз помоћ информација

које смо навикли да добијамо посредством других (ствараоца). То није нешто што смо ми посредно, лично доживели. Да ли имамо снаге или права да још једном посумњамо у своја чула у вези непосредних опажања околине? Детаља, или целине која би могла да се прихвати као тачно и објективно сагледање виђеног. Колико бисмо требали да сумњамо у дигиталне представе тих слика које се муњевитом брзином смењују на екрану или штампају у дневним новинама? Утицај који они поседују је исувише велики да би се избегло спомињање њихове манипулативности. Идентитети нису нешто што постоји као чињеница или својство, односно, дејство...(Они) немају препознатљиву "суштину" или универзално својство. Они су, пре, дискурзивне конструкције... Идентитети се конституишу, они су направљени са неком, често, сасвим практичном, конкретном и контекстуализованом наменом, пре него што су затечени или, чак, откривени.

Закључак обухвата анализу теоријско - практичног рада који се састоји из објекта (бисте) у простору која постаје интерактивна и чији је циљ да дочара општеприхваћеним средствима комуникације и интеракције у целини, механизме конзумеристичког друштва, његове естетске вредности и стремљења. Интерактивна поставка се састоји од схватања процеса и самог креирања "идеалног лика" чији је крајњи продукт физичко отеловљење уз помоћ апликације, у реалном времену. Екстремност и брзина, нагле промене у естетици постмодерног друштва, као и латентан суицидни циљ истих, употребљен је због постизања боље одреднице, "повезивања", постизања већег ефекта односно утицаја на посматрача - учесника, да увиди "стандарде" пракси света у коме живи.

Кључне речи: портрет, постмодерна, дигитална технологија, интерактивност, естетика, друштвене мреже, мас-медији, идентитет, селфи

Abstract

The areas covered in this text are the concept and significance of portraiture, portrait art, consumer society, digital technology, as well as interactivity. Due to the nature of the artistic research work itself, the notions of the postmodern as well as the notion of aesthetics are treated. The textual part talks about the portrait, its historical and social analysis and the practice of portrait manifestation in the time that surrounds us today, in order to problematize and spread critical thinking about the way of manifestation, speed of spread and drastic change of meaning their impact on the individual is quite large and therefore positive and negative factors must be analyzed. In 1833, Charles Babbage began designing a device he called the "analytical machine." That machine contained most of the key elements of a modern digital computer. Punched cards were used to enter data and instructions. This information is stored in memory. The processing unit, which Babbage called a "mill", performed data operations and stored the results in memory; the final results were to appear on the printer. Interestingly, Babbage borrowed the idea of using punched cards to store information from an older programmed machine. Around 1800, J.M. Jacquard invented a loom that was automatically operated by punched cardboard cards. The loom was used to weave complex paintings, including his portrait. Numerous electrical tabs and computer machines were developed during the nineteenth and early twentieth centuries; they became faster and more widespread over time. At the same time, we have witnessed the growth of modern media that have enabled the storage of images, sequences of images, sounds and texts in various material forms - photographic plates, film tapes, gramophone records, etc.

Given that nowadays media content is based on the foundations of digital technology completely, the manipulation of digital content, "deception" of the end user-participant and / or consumer of art is described and portrayed. The manipulateness of such content was analyzed, as well as the further influence and existential stability based in this way. The natural human habitat today is the environment of the world of "images" - displays. We belong to the world of global visual perception. Understanding the world, searching for the truth and finding the post-truth, we get all that visual information and knowledge through the inevitable interaction with the media. Our senses become handicaps, executors of secondary functions. We meet more often with people who are "familiar" to us, whether we are reading a newspaper or looking at a screen image. They are always created with the help of information that we are used to receiving through others (creators). It is not something that we have experienced indirectly, personally. Do we have the strength or the right to once again doubt our senses regarding immediate observations of the environment? Details, or wholes that could be accepted as an accurate and objective view of what is seen. How much should we doubt the digital

representations of these images that are changing at lightning speed on the screen or printed in daily newspapers? The influence they possess is too great to avoid mentioning their manipulateness. Identities are not something that exists as a fact or property, that is, an action ... (They) do not have a recognizable "essence" or universal property. They are, rather, discursive constructions ... Identities are constituted, they are made with some, often, quite practical, concrete and contextualized purpose, before they are caught or even discovered.

The conclusion includes an analysis of theoretical - practical work consisting of an object (bust) in a space that becomes interactive and whose goal is to convey the generally accepted means of communication and interaction as a whole, the mechanisms of consumerist society, its aesthetic values and aspirations. The interactive setup consists of understanding the process and creating the "ideal character" whose end product is physical embodiment with the help of an application, in real time. Extremity and speed, sudden changes in the aesthetics of postmodern society, as well as their latent suicidal goal, were used to achieve a better determinant, to "connect", to achieve a greater effect or influence on the observer-participant, to see the "standards" of world practice.

Keywords: portrait, postmodern, digital technology, interactivity, aesthetics, social networks, mass media, identity, selfie

1. УВОД

Андрићевог небеског //звезданог неба и људскога лица никад се човек неће моћи нагледати. Гледаш и гледаш, и све је виђено а незнано, познато а ново// - сагледавамо у постмодерном контексту у којем више ништа не изгледа као што је небески звездано било.

У авангарди, модерно, бива, у много чему, другачије у постмодерни. Андрићево „звездано небо“, сновиђено, постварено, постало, је дигитално умрежено звездано небо. Замењено и примерено новом технолошком свету глобализације. Лепота, тајанственост, датост, припадност, све бива манипулативно сведено, унифицирано. Звезданог неба никад се човек неће моћи нагледати - визионарски се Андрић тада обраћао спознаји незнаних будућности. Сагледамо ли постмодерну, ондашња поетичност Андрићева, поприма једно друго тумачење оног света, свог минулог времена, који је уназад мудрошћу, али и унапред сагледавао, преносио кроз време, све до оног виртуелног у коме тренутно живимо. Постмодерно „звездано небо“ добија оствареност квантитета и квалитета. Иједно и друго. Поново претходи сизифовски посао проналажења идентитета кога се неће моћи нагледати, па чак и ако успе да га пронађе.

Докторска истраживачка студија - уметнички пројекат представља теоријско - критичко сагледавање свих препознатљивих конотација –знатно проширену обухваћену и елаборирану реакцију на сва виђења глобалног естетског друштва, постмодерног идентитета. Портрета као њиховог продукта, и као портрета којег постмодерно друштво мења и преображава сходно својим правилима. Критика чији је задатак да приближи посматрачу проблематичне појаве и праксе данашњице, и да подстакне на размишљање оне који их, у првом тренутку, не увиђају или их не могу препознати. Тенденције које се називају из пракси постмодерне довешће до потпуног поистовећивања реалне особе са имагинарним ликом, у визуелном и психолошком смислу. Мимезис је у постмодерној пракси свемоћан генератор виртуелне симулације створене утицајем глобалних медија и потрошачким системом.

Користећи идентична "оруђа" и систем мас-медија, корисничке интеракције, створио сам интерактивни 3Д објекат чија је функција да горе наведену критику "оживи". Дакле до реализације "решења" долази се поступно и истим средствима као и код настанка "проблема". Управо овим начином приказујем транспарентност и начин рада једног од механизма постмодерне. Разоткривањем начина, разоткривам и моћ односно сразмеру ширења и

количину утицаја ове појаве на конзументе. Стање да се било која појава или ствар наметне друштву постаје статусни симбол једне епохе.

Савремене технологије коју медији користе за креацију својих садржаја временом су, у односу на некадашње превазиђене, постале надмоћније и софистицираније у неограниченом визуелном пласирању и наметању. Таква пракса превазилази и прекорачује критичка ограничења. Све је дозвољено, више ништа није немогуће. Било коју замисао је могуће реализовати (и презентовати). Једино питање које остаје отворено је: у коју сврху ће бити употребљене?

Циљ овог рада је да омогући, на конкретном примеру, (интерактивном учешћу) да се подстакне, потенцира, буде, не само пасивни, него и креативни, активни субјект, утицајем и деловањем на дигиталне технологије кроз појавност овог, тренутног, времена. Дигиталност је сада доступна као део креативне, стваралачке интеракције. Присутна и општеприхваћена дигиталност попримила је глобалну умреженост постмодерног система комуникације. Такође, отвара се питање у којој мери је доведено расуђивање личности када је реч стваралачком али и о визуелном и естетском суду. Или пак, припадношћу једног визуелног друштва. Које критеријуме и норме морамо постићи у данашњем времену да бисмо само били "допадљиви"? И на који начин, којим показатељима исказујемо препознатљивост, ту пронађену идеализовану формулу личности? Да ли су модуси идеалног већ записани бинарним кодом? Проблематизовање овог садржаја јесте заправо једно велико преиспитивање нашег посматрања лепог у метафизичком (идеалном) и визуалном (лик-лице) постмодерном свету. Којим оком можемо посматрати окружење и себе у њему а да то не буде око камере или 3Д наочара? Да ли ће нас можда ново (4Д) око подстаћи на свесну, чулну побуну. И да ли имамо права на то, ново око? Преиспитивање постмодерне уметности кроз улогу „потрошача“ постмодерног слободног времена је такође један од циљева овог рада, а крајња линија је и сама промена окружења, мишљења.

2. ОПИС РАДА

Окружени лицима¹ свакодневице, на плакатима, билбордима, рекламним кампањама. У конзументичке, популистичке сврхе. Лица срећемо и на екранима, лица која нас нагоне да пробамо, поседујемо, волимо, или, смо индиферентни- мрзимо. Лица која нас уче како да се осећамо. Постмодерна представља лик медија, а у њему су смештени сви ови садржаји, владајуће структуре уобличавања друштвене свести и савести. Садржаји опонашања и доминације неприметно обликују друштвени карактер (лик) : "Друштвено-економска структура тако обликује друштвени карактер чланова тог друштва да они желе да чине оно што морају" . Ако је Чомски (Noam Chomsky) наводио да: "Покушај контроле становништва употребом насиља и терора се назива "успостављање мира"; онда бисмо то врло лако могли приказати и као обликовање визуелне свести модерног човека. Употребом нових технологија, социјалних мрежа, стварамо идеале - иконе сутрашњице. Рећи ћемо, ми стварамо "иконе нашег времена" или стварамо "идеалан лик" .

¹ термин је употребљен у буквалном значењу, мислећи на људско лице, лик

2.1. Идеја

Рад је базиран на мотиву интердисциплинарног портрета постмодерне, његовој егзистенцији кроз више области између којих бих издвојио област естетике, медија и дигиталне технологије, интерактивности и историје. Идеја рада је проблематизовање и критика мултимедијалних пракси у негативном контексту стварања једног друштвено проблематичног производа - "идеалног лика" који има за циљ не само да нам (се)покаже него и да нам докаже да без њега будућност није могућа. Постављени оквири данашњих естетских критеријума и етичких, моралних принципа, проблематизовање мас-медија, конзументистичког друштва, постмодерне и човека у њој, јесте представљено уз помоћ апликација коришћених у синергији са просторним, 3Д објектом. Помоћу њега, конзумент интерактивно учествује у стварању свести о свом "идеалном лику" (као што то иначе свакодневно и ради, уз помоћ нових технологија) али овог пута са другачијим "ефектом" односно циљем.

Интерактивни 3Д објекат комуницира са појединцем на нивоу релације: објекат - интеракција - креација - корисник. Крајњи, критичко-сазнајни производ бива ослобођен. Служи као знак упозорења на "вредност" коју корисник добија. Навођење посматрача на размишљање, скретање његове пажње у правцу увиђања на који све начин и у којој мери делују корпорације и појединци у креирању идеалног идентитета, људског лица као брэнда. Откријте, омогућите, учините - то су императиви великих светских козметичких компанија којима је стало да ваше лице буде представа сутрашњице. Медији нас на то подсећају. Својом свеприсутношћу они обликују и управљају нашем будућношћу. И веома успешно то чине користећи људске слабости и емоције (Сл. 1, емоције пренешене на платно у 18. веку). Добијамо стратешко припремање човека на живот потрошача - "Масовна средства комуникације уче децу од малена да буду потрошачи"² (Сл. 2). Комерцијализација и профит моћних корпоративних медија намећу дефинисани профил портрета циљно усмереног ка оном стереотипу који ће подражавати прохтеве култа постмодерног потрошача без идентитета и особених карактерних обележја. Потрошачки апетити и уметност су се до те мере преклопили да је до шездесетих година прошлог века модерна уметност била „поприште љуте битке између лепоте провокације и лепоте потрошње“ - наводи Умберто Еко („Историја лепоте“).

Ипак, Умберто указује на својеврсну противуречност код конзументата, посетилаца авангардне уметности да су упркос неразумевању уметничких дела које купују а не разумеју,

² Рисман Дејвид, "Усамљена гомила", Медитеран, Београд, 2007, стр.106

учествују у хепенингу, „обучени и нашминкани по модним канонима, носе фармерке и фирмирану одећу, чешљају се или шминкају према моди коју нуде патиниране ревије, филм, телевизија, мас-медији. Они прате идеале лепоте које нуди свет комерцијалне потрошње, оне против које се више од педесет година борила уметност авангардних покрета. Како тумачити ову противуречност? Нећемо настојати да је објаснимо-то је типична противречност двадесетог века.“³ (Сл. 3)

Природни пут представља борбу за опстанак. Идеја овог рада представља и усложњавање потребе финансијских корпорација да се инфилтрирају у наше приватне животе, јер одвећ финансирају приватне кампање креирања јавног имиџа⁴. Пример једне од "природних" кампања јесте производ из палете - шминке за ново доба⁵, фирме "Make up forever". Где се, укратко, технологија производње поистовећује са технологијом модерног времена. Чак до те мере да се створи нужна повезаност (условљеност) где је немогуће изаћи у јавност, пред око камере, посматрача, без коришћења одређеног производа. Технологије нас условљавају а компаније посредством медија нуде "решење". Говоримо о истим медијима који су и створили "проблем". На овај начин релација комуникације постмодерног конзумента постаје: технологија - производ - интеракција - корисник - технологија.

Реализација и приказивање свега наведеног могуће је употребом дигиталних технологија односно дигиталних медија. Дигитална технологија, данас представља доминанту не само у домену маркетинга и самих медија, већ и културе уопште. Због тога, идеја овог рада биће уже повезана у смислу визуелне културе, прецизније усмерена ка портрету постмодерне. Циљ је предочити и приказати моћи ове технологије и (релативну) лакоћу трансформисања, манипулације њеним садржајима посредством идеализованог имагинарног лика. Доступна и не тако скупа средства чине да садржаји буду реализовани у кратком временском року и идентичном брзином пласирани конзументима са етикетом - ново, боље, савршеније. То значи да су садржаји реализовани или презентовани овим средствима потенцијално неистинити односно лажни. Конструисани у корист и за подршку ставова оних који те садржаје и пласирају, они проналазе пут до потрошача и на местима⁶ која се, још увек, начелно сматрају објективним и документарним.

³ Еко Умберто „Историја лепоте“, Плато, Београд, 2004, стр.418

⁴ у контексту изгледа али и угледа

⁵ види извор: <https://www.makeupforever.com/us/en/ultrahd-landing>

⁶ јавни медијски сервис или национална телевизија



Сл.1 Џошуа Рејнолдс
„Доба невиности“
1788.



Сл.3 Јошimoto Нара
„Превише млада да умре“
2001.



Сл.2 Лириана Дилан, трогодишња
девојчица постаје хит социјалних медија
2017.

2.2. Поетика

Разматрањем економског и политичког утицаја на визуелну културу постмодерне, појаснићемо како и колико ови фактори имају утицаја у одређеној мери, утичу на глобално визуелно друштво постмодерне. Практични део рада се бави проблематиком крајњег производа визуелним ликом постмодерне - представом "наше" стварности. Његовом манифестацијом, трајањем, утицајем и поновним "стапањем" у индустрију односно нову, модернију технологију као и њеним новим свакодневним захтевима. Са овим изложеним чиниоцима модерног друштва, рад представља моје намере ка преиспитивању и критици наведеног стања.

Рад је представљен као један продукт горе наведених фактора. Продукт који је свеобухватна слика данашњег света. И као такав жели да проблематизује и преиспита друштвену свест.

Сам садржај практичног дела рада смештен је у домен симулације створене од симулакрума "копије без оригинала"⁷. Створене на основу модела, медијских и маркетиншких пракси данашњице. Интерактивном симулацијом добијамо стваран садржај, материјализовани траг у реалном времену.

Још једна поетичка карактеристика рада је да спада у друштвено ангажоване. Начином на који се активно критикује данашње стање у медијима, кроз маркетинг, друштво, социјалне медије, итд. Овај рад не представља новину у погледу критичког мишљења али зато представља наставак дуге традиције радова који покушавају да освесте његове "уснуле" посматраче и тако допринесу промени друштва.

⁷ дефиниција појма симулакруму Шуваковић Мишко, "Појмовник сувремене уметности", стр.566

2.3. Технички опис рада

Уметнички докторски пројекат "Портрет кроз постмодерну" (у општем смислу) спада у дела дигиталне уметности⁸. Израђен је помоћу дигиталних средстава (употребом софтвера) и презентован путем дигиталних медија (у овом случају дисплеја одн. екрана - огледала наше будућности). По својој форми он представља један сложен интердисциплинарни рад јер у себи спаја и интегрише више области визуелног стваралаштва - што је сасвим оправдано за стваралаштво у дигиталној уметности. Путем овог рада можемо препознати (и упознати) неколико уметничких области и њихову техничку манифестацију: фотографију, видео, анимацију, композитинг.

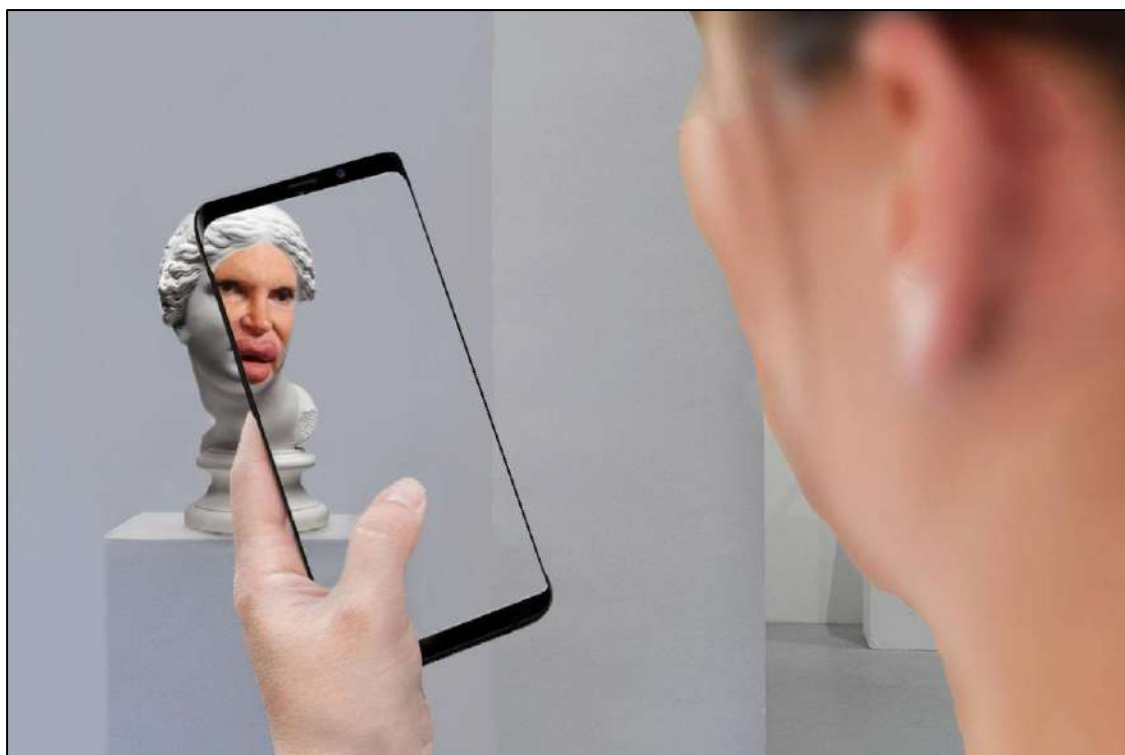
Практични део рада се састоји из поставке 3Д објекта (Сл. 193), гипсане бисте која постаје у једном тренутку интерактивна уз помоћ апликације. Простор у коме је смештена биста је беле боје као што је и сам објект. Овим желим да дочарам празнину која треба да нагони/провоцира посматрача на размишљање и на коначну акцију. Учесник сам одлучује када ће се вратити „почетној празнини“, онога тренутка када му уређај (телефон, таблет) није усмерен у правцу бисте.

Сам облик интеракције се врши уз помоћ неког од претходно наведених уређаја. Помоћу дисплеја учесник добија повратну информацију када приступи одређеној радњи. На приказаном примеру (Сл. 194) видимо тај тренутак интеракције. Информацију коју корисник добија се одвија у реалном времену са садржајем који је предефинисан и сачуван у самој апликацији. Корисник добија подељени видео запис, на једној половини дисплеја је приказан анимиран садржај смењивања крајњих резултата „идеализованих ликова-портрета“ а на другој видео снимак поступности односно процедура кроз које особа мора проћи како би достигла ту одређену идеализацију.

⁸ према дефиницији појма дигитална уметност у Мишко Шуваковић, "Појмовник сувремене уметности", стр.144



Сл.193 Приказ објекта у простору



Сл.194 Тренутак интерактивности,
када учесник усмерава уређај и активира апликацију

2.4. Теоретски оквир рада

Мој рад проблематизује, тумачи и анализира сам појам портрета. Сматрао сам да осим теоријске мисли о њему проучим и његову естетску вредност као и историјске и друштвене односе. Дакле, оно што је визуелно у њему, што представља његову појавност. Оно што га издваја, прихвата и одбацује. Његову социјалну "корист". Како би се што боље позиционирао ка његовој феноменологији, управо због мноштва критеријума и различитих потреба који су га дефинисали током векова, морао сам да утврдим који је данашњи став друштва према њему и како се он (и на који начин) "изграђивао". На тај начин рад може бити меродаван односно приближнији данашњим праксама.

Прво ћемо размотрити какав је однос друштва био према портрету, односно како је портрет био дефинисан кроз историју. Шта је то чинило "идеалан" лик и да ли је идеално уопште постојало? Затим ћемо проћи кроз социолошке студије овог феномена. Даље ћу наводити остале аспекте, међу којима највише естетске, културолошке, конзумеристичке (у сврху зближавања са мас-медијима, потрошачким друштвом, данашњицом) и наравно са аспекта утицаја постмодерне на портрет и обратно. На крају, изложићу свој став односно став који заузима сам рад у интеракцији са корисником.

3. ПОРТРЕТ

У ликовној уметности портрет (француски - слика нечијег лика, од латинског *protrahere* што значи изнети на видело) представља приказ неке одређене особе, односно његовог лика или фигуре. Сликање портрета, осим што има за циљ веродостојно приказивање спољашне личности, треба да истакне и карактерне особености особе која се портретише. Сваки лик поседује визуелну оригиналност –психофизичку карактеризацију по којој се једна особа разликује од друге. Данас, на одређени начин, сликање и цртање портрета заменило се фотографијом, али је у прошлости основна функција портрета била да репрезентује одређену особу и да сачува успомену на њу.

Први портрети јавили су се још у Старом Египту када се развио тзв. пластични портрет, који је приказивао идеализоване облике древних владара. (Сл. 4 и 5)

У позном античком периоду и хеленизму портрети су настајали да иду ка натурализму у приказивању физиономије личности које су портретисане. (Сл. 6, 7, 8, 9, 10)

У Риму је најпре био заступљен изразито реалистички стил израде портрета, са много индивидуалних карактеристика, што је довело до потпуног осиромашења уметничког приказа. Под римском владавином у Египту су настали портрети на мумијама што су биле прве самосталне слике портрета на дрвету. (Сл.11)

У ранохришћанској и средњовековној уметности изгубила се античка традиција портретисања, с обзиром на то да је сматрано да овоземаљски човеков облик није достојан приказивања. Код средњовековних портрета нпр. (на надгробним плочама или у сликању минијатура) лик је приказиван млад, сведен и идеализован. (Сл. 12)

Прва промена овог става показала се у 14. веку, нпр. на портретским бистама радионице Парлер у Прагу или на фигурама ктитора на олтарским композицијама. Тада су настали први аутопортрети (Сл. 13 најранији пример аутопортрета у графици). Сликарство малог формата које се развило у Француској у 15. веку стекло је интернационални значај захваљујући сликарима, међу којима је најистакнутији Ханс Холбајн Млађи. (Сл. 14, 15)

Почеком 16 века уметност портрета достигла је свој процват, под утицајем хуманистичког гледања на човека. Значајни портретисти из доба ренесансе били су Леонардо да Винчи, Рафаел, Тицијан, Албрехт Дирер, Лука Кранах Старији, Антонис Мор, Жан и Франсоа Клуе. (Сл. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22)

У бароку, уметност портрета је била водећа у Холандији, да би се током 18 века преселила у Енглеску, одакле су дошли најистакнутији портретисти тога доба (Томас Гејнсборо, Џошуа Рејнолдс, Хенри Рајберн). (Сл. 23, 24, 25) Сликаство портрета успело се на лествици вредности до најзначајнијег уметничког задатка, пример нам је ситуација у апсолутистичкој Француској где су на дворовима краљева радили специјалисти за портрете.

Услед појаве фотографије, у 19. веку, портретско сликарство губи свој најистакнутији значај. Тек у 20. веку, захваљујући немачким сликарима експресионизма, почиње оживљавање ове уметничке врсте (Ловис Коринт, Оскар Кокошка, Макс Бекман). Више се нису тржили реалистички прикази, већ само психолошко представљање, који су водили до апстракције (Пабло Пикасо). (Сл. 26, 27, 28, 29)

Портрет, без обзира на стилски правац, врсту уметности, употребног материјала, можемо поделити на неколико врста:

Према положају главе делимо их на: полупрофил, профил и анфас.

У периоду ренесансе било је веома модерно представљање лика у профилу (Сандро Ботичели – италијански ренесансни сликар фирентинске школе сликао је теме из грчке митологије и алегоријске слике у духу хуманизма). (Сл. 30)

Полупрофил – најчешћи је начин приказивања људског лика, па и најзахвалнији јер је најлакше приказати карактер особе. Јан Вермер, холандски барокни сликар који међу првим уметницима приказује на својим сликама свакодневни живот. Да би тачније приказао облике у простору користио је апарат камера обскура. (Сл. 31)

Лик приказан право спреда је анфас приказ и најтеже може да изрази карактер особе која се портретише. Многи уметници кроз историју су сликали свој лик- аутопортрет, у чему предњачи холандски сликар барока Рембрант ван Рајн. (Сл. 32)

У зависности од приказа фигуре: слика главе или попрсја, полуфигурални или целофигурални портрет, портрет до колена, фигура у лежећем, седећем или стојећем положају, фигура коњаника и акт. Портрет до колена више се обазире на саму особу, покрет тела и положај руку који могу много рећи о карактеру особе. Жан Огист Доминик Енгр, француски неокласициста био је познат по фотографски тачним портретима, како у техници оловке, тако и на сликарским платнима. (Сл. 33)

Портрет целе фигуре положајем тела, често и одећом истиче значај личности која је портретисана. Едуар Мане француски импресиониста који слика чистим и јасним бојама свакодневни живот савременог човека 20. века. (Сл. 34)

Коњаник – портрет војсковође или краља на коњу требао је да велича значај личности. Жак Луј Давид утемељивач класичног сликарства у Француској. (Сл. 35)

Акт је приказ нагог људског тела и представља доказ познавања анатомије. Амадео Модилјани, италијански сликар, портретиста који слика експресивне портрете издуженог елегантног врата. (Сл. 36)

Према броју портретисаних особа разликујемо: појединачни, двоструки, групни портрет и породични. Двоструки портрет представља две људске фигуре као два заједничка портрета, најчешће пар, мушкарац и жена. Јан ван Ајк велики ренесансни сликар, као и већина уметника севера Европе представља реалистички улазећи у најситније детаље. (Сл. 37) Групни портрет је сликање групе људи који су везани истим циљем или послом који је био посебно популаран у време барока. Дијего Веласкез који спада у сам врх шпанске барокне уметности. (Сл. 38)

Породични портрет – пре него што је фотографија постала широко прихваћена, уметници су добијали наруџбине да овековече чланове породице.

У зависности од повода имамо нпр. венчани, погребни или ктиторски портрет, а од формата слике (минијатурни портрети или портрети у медаљону).

Према положају у друштву представљеног или представљених (портрети владара, уметника, научника, портрет стрељачке дружине).

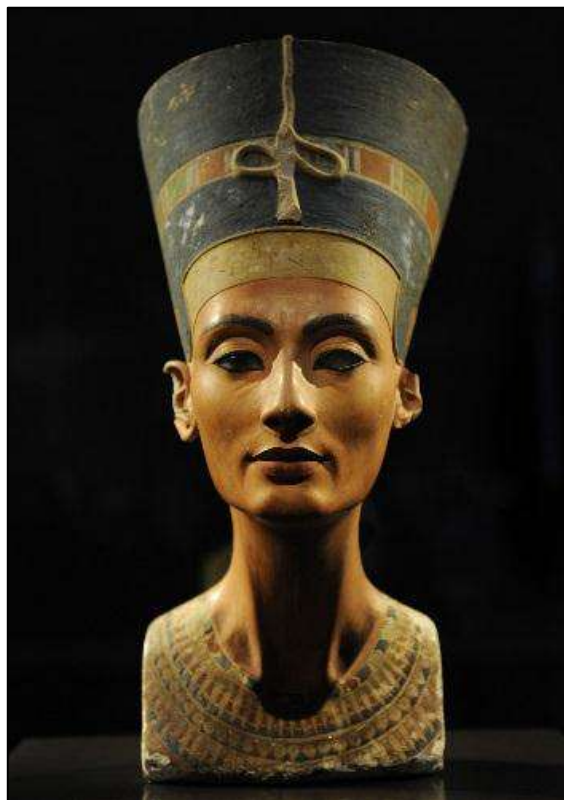
Постоји једна област где је агресивна слика постала институционализована давно пре изума карикатуре - то је обичај вешања ефигија и слична пракса, честа у позном средњем веку. Био је обичај у италијанским градовима да се истичу посредне слике на прочеље градске већнице и њима прославља збацивање непријатеља заједнице. Вођи бунтовника или чланови опозиционих странака били су насликани како висе на вешалима или главом наниже, а да би увреда била трајнија приказивани су и њихови грбови окренути наопако. Овакве слике можемо назвати претечама карикатуре.

Карикатура такође покушава да изазове последицу али, међутим не "на" карикатураној особи, већ на гледаоца на кога је утицано да изврши нарочит напор уобразиље.

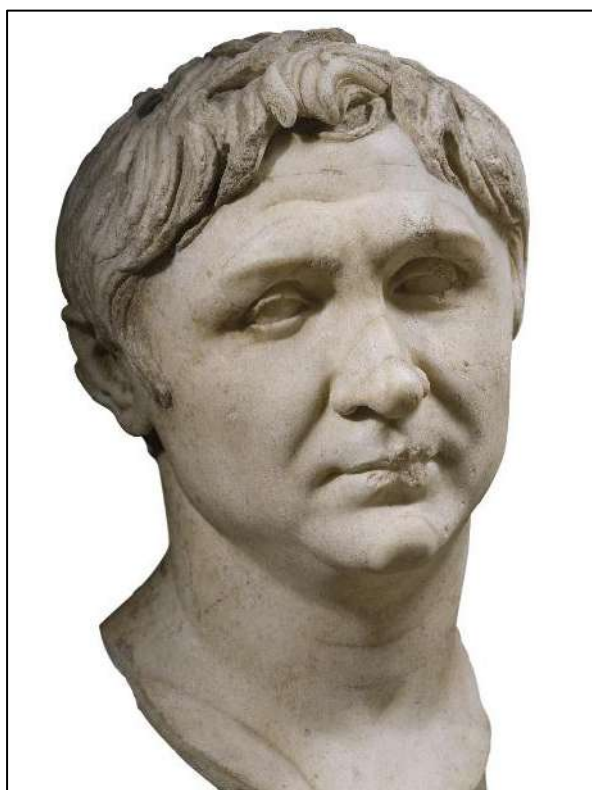
Ова еволуција процеса од примитивнијег (магичног) ступња до вишег праћена је одлучним преображајима саме слике. На ступњу магичног мишљења црте лика су од мање важности; на ступњу који одговара карикатури, ова сличност представља предуслов друштвене функције слике. Она је резултат одређене, али не лако решиве забринутости за репродуковањем стварности; сличност је предуслов карикатуре. Баш та сличност између човека и његове слике стварно прва даје карикатури њен специфичан карактер, наиме, изобличено репродуковање препознатљиве сличности. (Сл. 40, 41, 42)



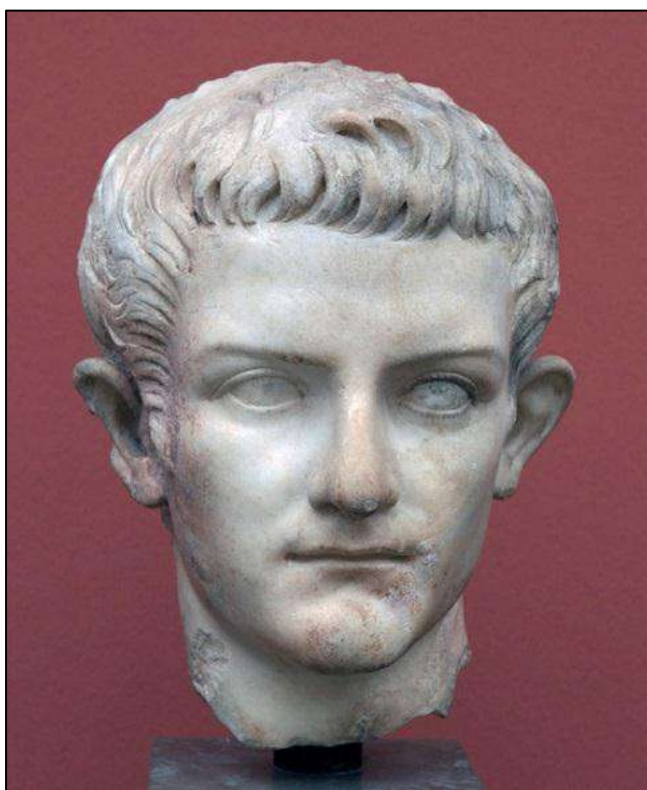
Сл.4 Фараон Тутанкамон
1331. п.н.е.



Сл.5 Краљица Нефертити
1352. п.н.е.



Сл.6 Гнеј Помпеј Велики
1 век п.н.е.



Сл.7 Калигула
37 век п.н.е.



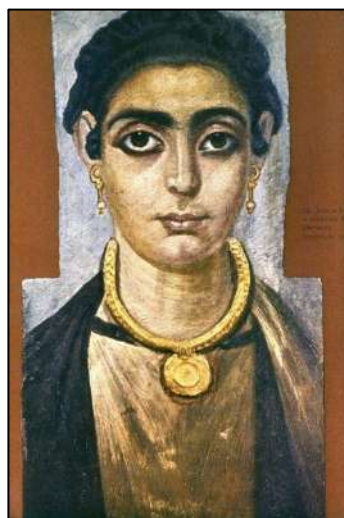
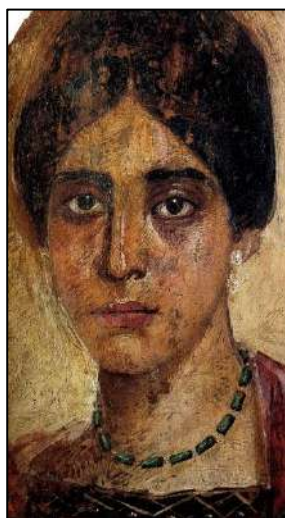
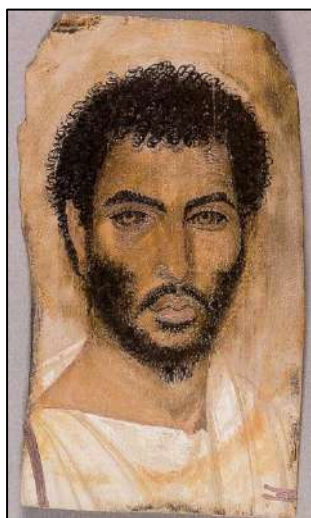
Сл.8 Константин Велики
312. п.н.е.



Сл.9 Александар Велики
4 век п.н.е.



Сл.10 Александар Велики
330. п.н.е.



Сл.11 Фajум
загробни портрети
2 век н.е.



Сл.13 Израел ван Мекенеим, најранији пример аутопортрета у графици „Уметник и његова жена Ида“ 1490.



Сл.14 Ханс Холбајн Млађи „Портрет супруге и две кћери“ 1529.



Сл.15 Ханс Холбајн млађи „Ана од Клеве“ 1539.



Сл.12 Жан II краљ Француске 1350. Први средњовековни краљевски портрет са индивидуализованим цртама лица



Сл.16 Леонардо да Винчи
„Богородица међу стенама“
1483.



Сл.17 Рафаело Санти
„Сикстинска мадона“
1513.



Сл.18 Тицијан Вечели
„Портрет Карла V са псом“
1533.



Сл.19 Албрехт Дирер
„Аутопортрет у кожуху“
1500.



Сл.20 Лука Кранак Старији
„Портрет човека са беретком“
1521.



Сл.21 Антонис Мор
„Портрет краљице Ане“
1570.



Сл.22 Франсоа Клуе
„Принцеза Елизабета“
1571.



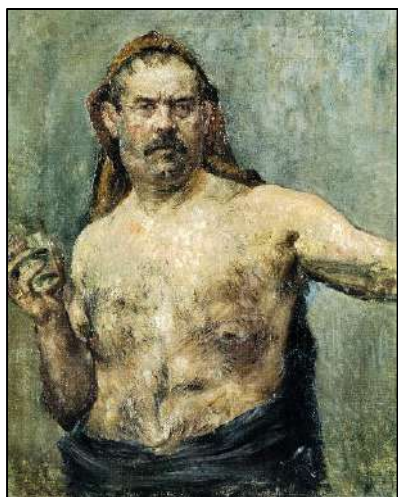
Сл.23 Томас Гејнсборо
„Дечак у плавом“
1770.



Сл.24 Џошуа Рејнолдс
„Доба невиности“
1788.



Сл. 25 Хенри Рајбер
„Девојка“
1817.



Сл.26 Ловист Коринт
„Аутопортрет са чашом“
1907.



Сл.27 Оскар Кокоска
„Аутопортрет са Алмом“
1913.



Сл.28 Макс Бекман
„Аутопортрет у
зеленој кошуљи“ 1938.



Сл.29 Пабло Пикасо
„Маргот“
1901.



Сл.30 Сандро Ботичели
„Портрет младе девојке“
1485.



Сл.31 Јан Вермер
„Дајана са пратњом“
1656.



Сл.32 Рембрант ван Рајн
„Аутопортрет“
1652.



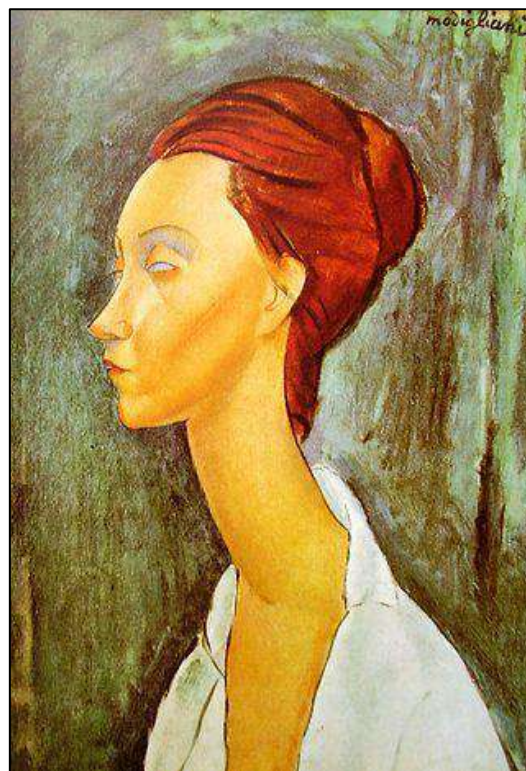
Сл.33 Жан Огист Доминик Енгр
„Портрет Луизе“
1845.



Сл.34 Едуар Мане
„Породица у башти“
1874.



Сл.35 Жак Луј Давид
„Наполеон прелази Алпе“
1805.



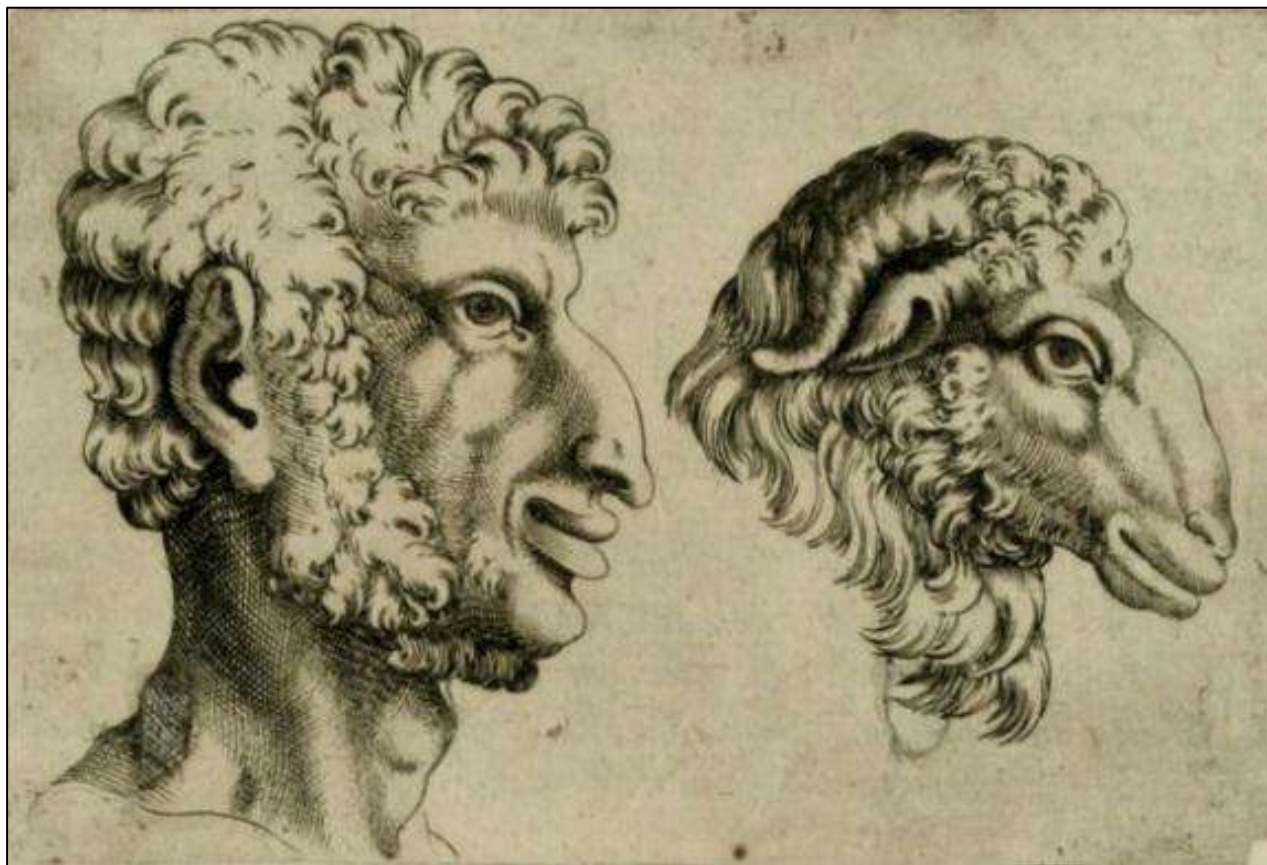
Сл.36 Амадео Модильяни
„Портрет Луне Чезков“
1919.



Сл.37 Јан ван Ајк
„Портрет породице Арнолфини“
1434.



Сл.38 Диего Веласкез
„Тријумф Бахуса“
1628.



Сл.39 Ђовани Батиста Порта
„Човек и ован“
1586.



Сл.40 Франц Месершмит
„Студија емоција“



Сл. 41
„Друга кљунаста глава“
1770.



Сл.42 Оноре Домије
„Два доктора и смрт“
1869.

3.1. Историјски преглед портрета

Кроз свеколику историјску вертикалу портрет је имао значајну улогу. Његова значења сежу од древних култура и цивилизација до постмодерног друштва.

Техника којом се палеолитски човек бавио јесу коришћење боја и цртање помоћу прстију, затим коришћење камена и иловаче као подлоге за резбарење и на крају обликоване камене плоче као алат за барелеф.

Игре сенке и светлости пројектовале су на зидовима пећина чудновате силуете које је палеолитски човек препознавао и обрисима креде умбре или црне гарежи угља бележио у тренутку настајања. Где би савремен човек угледао лик познате личности, ту је пећински човек видео и обележавао главу бивола, који је за њега имао већу употребну вредност.

Накит налазимо у свим временима и на свим местима. И животиње имају своје украсе. У доба парења када почне да се удвара женки, мужјак је украшен својим свадбеним украсима.

Занимљиво је да је мушки накит, много богатији и разноврснији од женских што потичу из истог времена. Проучавањем уметности примитивних народа, Грос (М. Grosse) је дошао до закључка: "Подела украса код људи на нижем ступњу развитка једнака је као код виших животиња; у оба случаја та се подела може објаснити чињеницом да се мужјак удвара женки. Жена је сигурна да ће се удати, док мушкарац често мора уложити много труда да би нашао партнерку".

Већ је сасвим сигурно да је у освит човечанства први човек мазао своје тело бојама. Због умерене климе, одећа готово није ни била потребна. Неке бушманске девојке из пустиње Калахари, такође украшавају лице црвеним и црним мрљама, тек нешто нападнијим од модерног мазања лица, како то чине данашње жене или чак нека племена на простору данашње Аустралије.

Од магије до анимизма, од политеизма до монотеизма, древне култове понеле су и наставиле религије: хиндуизам је преузео „лингам“ као симбол регенеративне снаге рађања, хришћанство је обред претворило у „свету тајну причешћа“ као пра-узорно знамење живота интегрисаног у Христовом телу кроз „хлеб и вино“. У свеукупну синкретистичку тајну

религија, саздану од бројних култова, спадају богови, али и демони бура, богови кише, магијски обреди, рађање, живот и смрт. У средишту испуњеном култом слике и религије магија слике потчињеном, у времену иконоборства, бива Јахвеовом забраном „Не гради себи лика резана нити какве слике од онога што је горе на небу, или доле на земљи, или у води испод земље... Непопустљиви deus creator је управљач света, садржи небо и земљу, почетак и крај: „Памтите што је било од старине: јер ја јесам Бог, и нема другог Бога, и нико није као ја, који од почетка јављам крај и издалека што још није било...“ - каже пророк Исаија. Али на почетку прве књиге Мојсијеве „Потом рече Бог: да начинимо човека по својему обличју“. Како су казивали пророци, Бог је врхунска највећа прасила, али су кроз хришћанску иконографску визибилност, Бог у трансценденцији људског обличја као Божјег и божанскост светих ликова постали материјално видљиви.

Сликање светих икона узели смо не само од светих отаца него и од светих апостола, па чак и од самог Христа... Христа сликамо на икони као човека, јер се он јавио на земљи и живео са људима (Варух, књига III) ... иконама се клањамо симболички, а не услужно, тј. Не говоримо да је то сам Христос, или сама Богомајка, или сам светац који је насликан на икони, већ ово поштовање које указујемо икони дајемо прво икони, тј. Ономе кога нам Она представља. ... Ми се не клањамо бојама и уметничком извођењу... већ Господу нашему... Дакле, поштовање иконе прелази на пралик, вели свети Василије...⁹О цртама лица и изгледу тела Господа, по предању очевидаца; излагања Германа, патријарха цариградског:

... Лице изражава кроткост. Правилне и лепе обрве његове састављене су, очи пријатне, нос правилан, боја лица пшенична, коса на глави валовита и мало смеђа, а брада није сасвим црна... Уопште, личи на своју мајку, у којој је створио себи живо и савршено људско биће.¹⁰

У одређеном смислу, читава култура новог средњовековља је теоморфна, јер се она одрекла форми, како предметности тако и човечности; она тражи такве форме унутрашњег и спољашњег, које би биле друго у односу не само на овдашње него и на онострано - просто друго, оваплоћење Другог. У ствари, савремена култура и не тражи ништа друго осим другог као таквог. Она је религиозна, не у том смислу што има свој готов религиозни предмет, који се преноси традицијом, она је религиозна у том смислу што не зна свој религиозни предмет, али

⁹ Бркић Немања, „Технологија сликарства, вајарства и иконографија“, Уметничка Академија, Београд, 1968, стр.375

¹⁰ исто стр.376

је спремна да строго прати форме тог незнања, да јасно оцрта фигуру Другог не замазујући је изливом своје индивидуалности и емоционалности.

У хришћанској иконографији визуелна представа лица и лика Духа светог је у виду пламених језика или у лику голубице (Силазак Духа светог у сцени Христовог крштења у реци Јордану). Зато се у хришћанству, као и у неким другим религијама, често представљају божанска својства уместо самог лика, како и Јован Дамаскин истиче:” Није могућа никаква слика Бога, који је бестелесан и невидљив”. У хришћанској култури представља се лик Бога доста касно (после 14. века), у виду старца са дугом седом брадом, чији је лик у антропоморфној веома сугестивно представио Микеланђело у сцени “Стварање Адама“ (Сл. 43) у Сикстинској капели у Риму 1512 године. Схватање божанства као човеку невидљивог бића типично је за монотеистичке религије, док је насупрот њима у политеистичком веровању репертоар ликова у таквом Пантеону створио најразличитије представе божанских лица и лика у антропоморфној идеализацији, дакле, људске телесне форме.. ликови и лица божанстава у људском лику се разликују од лика човека често по димензијама, врсти материјала и по месту налажења у одређеном простору.

Бавећи се проблемом људског лица кроз историју, многи су запазили значај, смисао и значења појединих делова лица, као што су око, нос, чело, уши, усне, много обухватније од њиховог основног места, облика и функције одређеног органа (вида, мириса, слуха) улазећи много дубље у њихова симболичка значења (...). Око је, као чуло вида битан детаљ лица у египатском сликовном писму и у рељефним представама, често приказивано баш у том значењу будног посматрача – чувара, што се у теорији визуелне културе поистовећује са значењем архетипске форме-поглед¹¹.

У индијској религијској култури познато је и треће око, оно које је на челу, у значењу оног који прима светло, што има Шива. (Сл. 44) Треће око означава стање надљудске моћи, божанску проицљивост.

У доба барока се нарочито развија свест и пракса у уметничком представљању положаја орјентисаног лица према разним ракурсима сагледавања простора из разних висинских и дубинских тачака и скраћења у представама људског тела и осталих форми у простору, у њиховом положају изван ослонца, најчешће у положају лебдења разних светитељских

¹¹ Богдановић Коста, „Лице и лик у визуелној култури“, Завод за Уџбенике. Београд 2010, стр.258

представа. У таквим затицањима фигуралних представа, посебно орјентисаног лица које означава и правац погледа и гледања, створене су веома озбиљне студије његовог погледа у разним положајима. Једна од таквих је студија Жана Кузена (Jan Cousine) о начинима представљања људског лица (главе) у разним положајима, према којима се одређује и положај представе осталог тела... (Сл. 45)

Са 19. веком у коме се смењују неколико различитих стилских обележја, класицизам, романтизам, реализам, експресионизам, симболизам, сецесија и импресионизам, створени су услови за брзо смењивање погледа и схватања представљању портретске форме у уметности. Портрет постаје многострука веза између лика и лица и значења, али углавном се све више своди на односе према друштвеним, уметничким и културним приликама, које са 19. веком, нарочито другом половином постају све изразитије. Тип дворског портрета знатно се приближава спољним обележјима самог модела, у женском портрету више истицања женских особина, као што су изглед и израз лица, указивање на лепоту откривених делова тела и друго, али такође и неких атрибута који показују на професију, друштвени статус и слично... (Сл. 46,47,48) Један такав портрет је и “Мадам Рекамије”, чију је портретну фигуру насликао Франсоа-Паскал Жерар 1802. године (Сл. 49) , као и Жак-Луј Давид 1800. године (слика није завршена), на којој демонстрирана естетика неокласицизма. То је чувени лик и лице тада познате даме (жене банкара из Париза) која је у свом салону окупљала елиту, која је представљала Наполеонове противнике. (Сл.50) Међутим, верзија “ портрет Мадам Рекамије” коју је насликао Франсоа-Паскал Жерар знатно је ближа реализму... На портрету су истакнуте све лепоте обнажених делова тела, и чини се да је то и било основно полазиште у представљању њеног лика.

Око половине 19. века, у делима Жана-Доминика Енгра је дошло до обједињења естетике и поетике класицизма са једном посебном осетљивошћу у опсервирању чулности и женске путености у разним приликама затицања нагих делова женског тела. То је увек више од онога како делови чине целину, јер се у његовом обликовању нагих тела први пут у ширем смислу новије уметности наговештава синтетичко поимање боје у виду локалног тона. (Сл. 51)

Појава сликарства Франциска Гоје у првим деценијама 19. века унело је једну сложену синтезу искуства барокне уметности, будући да се јавља у време неокласицизма, (Сл. 52) али сасвим супротно схватањима у односу на Жака-Луја Давида, налазећи своје утемељење на тековинама сликарства Веласкеза и Тијепола. (Сл. 53,54) Веласкезова изузетна људска и

уметничка способност за сликање портрета а нарочито „Портрет папе Иноћента X“, који га је толико прославио да је именован за краљевског племића и одликован највишим одликовањем. Још данас га називају сликар краљева и краљем сликара. Курбеовске идеје о реалистичкој опсервацији у представљању сликарске форме, посебно портретске, нашле су своје место и у сликарству Вилхелма Лајбла, нарочито на једном групном портрету, под називом “Три жене у цркви” из 1881. године (Сл. 55,56)

Период уметности прве половине 19. века, који се везује за појаву бидермајера, односи се на један део културне, а наравно и политичке историје тога доба, За проблем портретске уметности значајан је у историји познат “ бечки бидермајер”, у коме су се нашле чвршће везе са идејама реализма, а у ширем смислу са траговима барокне уметности. Међу многим познатим сликарима портретистима бидермајера треба издвојити име Фердинанда Георга Валдмилера, који је имао доста буран живот у жељи да постане сликар, да би коначно био и професор на Академији. Створио је властито начело схватања реализма, кога се држао скоро фанатично. На то указују и “ Аутопортрет” из 1828. године¹². (Сл. 57) У његовим настојањима да уз представу властитог лика “реално обухвати” склад виђења и представљања, запажа се траг утицаја ренесансних портрета у пејзажном простору (који служи као позадина портретској форми у предњем плану). Валдмилеров “ Аутопортрет” је до ситница реално представљен како у форми самог лица, тако исто одећом и позадином на тлу и сликањем неба са облацима.

При самом крају 19. века згуснули су се скоро истовремено неки догађаји и појаве у уметности, попут симболизма, сецесије, експресионизма и импресионизма, који су без обзира на све разлике у програмима тих покрета, постали заједничка основа, која би се могла назвати разарањем класичне слике у представљању природних форми, изгледа простора и ликова у њему. Тако је настала потреба за стварањем новог типолошког обрасца у представљању ликова и лица. У таквим околностима развиле су се и друге врсте фантазме, које улазе све продубљеније и у видове визуелних представа, што се везује и за област нових уметничких слобода, које све мање дугују угледању на традиције класичне уметности. Један од таквих примера нове осећајности за визуелни приказ, који се заснива на остацима културе митског-убразилног виђења је дело Одилона Редона у називу “Киклоп” из 1900. године¹³. (Сл. 58) У овом делу се може препознати синдром неочекиваности догађаја које доноси нови 20. век.

¹² исто, стр.262

¹³ исто, стр.265

Стварност која хоће по сваку цену да се прошири до неухватљивости у могуће области смболизација, метафора, других преобличених значења, такође својеврсно преведена до оностраног, показује се и у делу Џејмса Енсора, на слици под називом “Улазак Христа у Брисел” из 1888. године. (Сл. 59) То је, пре свега, оличење једног социјалног стања, виђеног и “образложеног” са критичког становишта једног уметника, што још од Гојиног сликарства постаје проблем све дубље анализе друштва и друштвених прилика у различитим видовима уметничког израза. (Сл. 60) Енсорова слика указује на колективни портрет људске тескобе (коју је скоро као неку врсту програмске проповеди преузео експресионизам) и која се подудара са естетиком ружног и философијом егзистенцијализма све до краја 20. века. Без обзира на непоновљив израз лица, на овој Енсоровој слици није био циљ стварање репертоара могућих карикатуралних израза лица (што је, на пример радио Леонардо, Сл. 61), и још неки други уметници, указујући више на типолошке основе људског лица, као вид карактеризације лика портретске форме. На основу једне познате библијске сцене (улазак Христа у Јерусалим), овде је створен повод да се прикаже маса, која је на најразличитије начине створила људска беда. Дакле, крајем 19 века портретска уметничка форма све више (и на крају сасвим) губи конвенционална портретска обележја, на све атрибуте, које су класични портрет и његова традиција подразумевали. Тај се процес још интензивније у разним варијацијама наставља у портретској уметности у првим деценијама 20. века, и коначно, на крају 20. века. Заправо, портретска форма све више постаје повод да се на њој демонстрирају актуелни проблеми визуелне уметности, што је проблем лица, лика и личња довело у блиске односе схватања форме према поетикама уметничких појава, у којима се исказују и представљају и саме портретске назнаке.

Са степеном уметничких слобода, које све брже и шире указују на могућности путева, средстава, материјала и начина презентовања и препознавања уметничког дела уопште, портрет. Као уметничка дисциплина у уметности 20. века, прилично замире, јер је фотографија, као феномен фактографског и такође интерпретативног представљања лица и лика, знатно преузела улогу раније једне целовите области, која се зове портретска форма уметности. Наравно да у томе фотографија није до краја преузела ту улогу, јер се и у најновијим поетикама савремене уметности појављује мануелно стварани портрет, али сада из веома проширеног круга разних повода личења и сличности, а не само као вид репрезентативног или других разлога за његово савремено портретско значење. На прелазу из 19. у 20. век, као гранично место у представљању портретске форме, може се узети сликани “Аутопортрет” Винсента ван Гога (Сл. 62) који је начин сликања свог лика поистоветио са

колористичким схватањем и схватањем форме свог сликарског рукописа свих других форми у пејсажу или мртвим природама. Он саму портретску форму извлачи наглашеном контуром, тако да је портретска фигура интегрални део његове свакодневне сликарске форме. За разлику од Ван Гога, Пол Сезан је настојао да формама вањских призора “врати чврстину контуре”, која се у сликарству импресионизма истопила у сугестивности дејства дневног светла. (Сл. 63)

Пред сам крај 19. века појавио се један уметнички покрет, посебно у Бечу, по називом “сецесија” (према лат. *secessio* = одвајање, отцепљење) и у уметничком покрету значи то исто – одвајање од постојећег уметничког наслеђа. У сецесији се обједињују материјал и форма у духу једне посебне осетљивости за целину. Може се говорити одређеније и о једном категоријалном новитету, који би био најближе модерном појму и значењу лепо у конструктивном, материјалном и декоративном изразу. У том смислу се може сагледати и портретна фигура са ликом “Маргарете Витгенштајн” коју је насликао Густав Климт 1905. године¹⁴ (Сл. 64)

Сасвим друго схватање портретске форме од Климта (као уосталом и целокупног концепта у схватању уметности), налази се код Оскара Кокошке на “Портрету доктора Августа Форела” из 1910. године. (Сл. 65) Кокошка је концентрисан на тражени израз његовог модела, нарочито у залеђеном погледу очију, које хватају своју истозначност у изразитости његових шака. То је експресивно колорита као форме, преко које се намеће и програмска усмереност поетике експресионизма, као општа смерница, која у тим сличним варијацијама (нео-експресионизма) и до данас важи у једној области сликарске праксе, званој савремени портрет.

Све веће удаљавање од личних обележја и својстава лица и лика у савременом портрету, може се запазити и на једном портрету Анрија Матиса, по називом “Маргарет чита” из 1906. године. (Сл. 66)

На почетку 20. века, Пабло Пикасо је насликао 1906. године портрет америчке песникиње Гертруде Штајн. (Сл. 67) То је један веома необичан израз у портретској форми, којом се као целином телесне масе афирмише само лице овог модела.

Са појавом кубизма скоро је тешко било очекивати да би се у мноштву кубичних форми могла створити потреба за портретском формом. Међутим, баш у Пикасовом опусу појавило

¹⁴ исто, стр.270

се више портретских ликова у кубистичком маниру, попут “Жена у зеленом” из 1909. године. (Сл. 68) Основни принцип у том правцу јесте свођење главолике форме на њено крајње елементарно појавно обележје. “Портрет госпођице Погани” дело Константина Бранкушија рађено у бронзи 1913. године такође говори о степену свођења на елементарно-главолико стање. (Сл. 69)

Све проширенија, продубљенија област у значењима портретске форме у новијем представљању лица и лика, улази сразмерно у проблематику личних поетика појединих уметника у неким случајевима, као што је на пример “Аутопортрет са седам прста” дело Марка Шагала из 1911. године. (Сл. 70) У наглашеном кубистичком маниру, он уноси више унутарње, интимно значење свога лика него његов изглед.

Редукција детаља на лику и лицу у интерпретацијама портретске форме у савременој уметности, у неким примерима долази заиста до крајњих граница. Појавом поп-арта шездесетих година 20. века, такав пример се може наћи у неким делима Роја Лихтенштајна као што је “Пола лица са белим оковратником” из 1963. године. (Сл. 71) Фигурална обележја његових ликова, знатним делом налазе своја полазишта у фигурацији стрипа, и то како у типолошкој основи, тако и сличностима у техничком поступку, као што је, на пример, истицање тачкастог растера, цртачка јасноћа у дефинисању контура, типични “акциони израз” детаља на лицу и друго. У препознавању све новијих могућности у трагању за представама људског лица и лика, занимљива су схватања Џорџа Сегала, као једног од представника америчког поп-арта. Познат је по одливцима људских фигура живих модела, најчешће у неким обичним и свакодневним активностима. Такав је и његов одливак у гипсу са живог модела у оделу човека који стоји испред филмског плаката, године 1967. (Сл. 72) Проблем савременог лика и лица веома је промовисала поетика по-арта на разне начине и у различитим поводима. У том смислу, познат је и рад Ендија Ворхола, под називом „Шеснаест Цеки” 1965. (Сл. 73) То је практично фото-колаж са лицем Жаклине Кенеди у ситуацијама пре, за време погибије њеног мужа Џона Кенедија, и после његове смрти као “сума “лица у различитим животним околностима. Ворхол се много служио фотографијом, као основним носиоцем ликовног дела, с тим што је обично на таквом фотоматеријалу вршио извесне графичке интервенције или директно четком и бојом¹⁵.

¹⁵ исто, стр.279

Кроз читаву историју модерне уметности, од 1910. године надаље, модерни уметнички покрети користе перформативну уметност, која се понекад назива и “жива уметност”, као средство за уздрмавање владајућег уметничког естаблишмента и катализатор нових идеја. Перформативну уметност одликују три фактора: она је жива, она се одвија пред публиком и обично укључује уметничке извођаче који су активни и у другим медијима – плесаче, представнике лепих уметности, музичаре и песнике, при чему је извођач уметник, а ретко кад само “лик” попут глумца¹⁶.

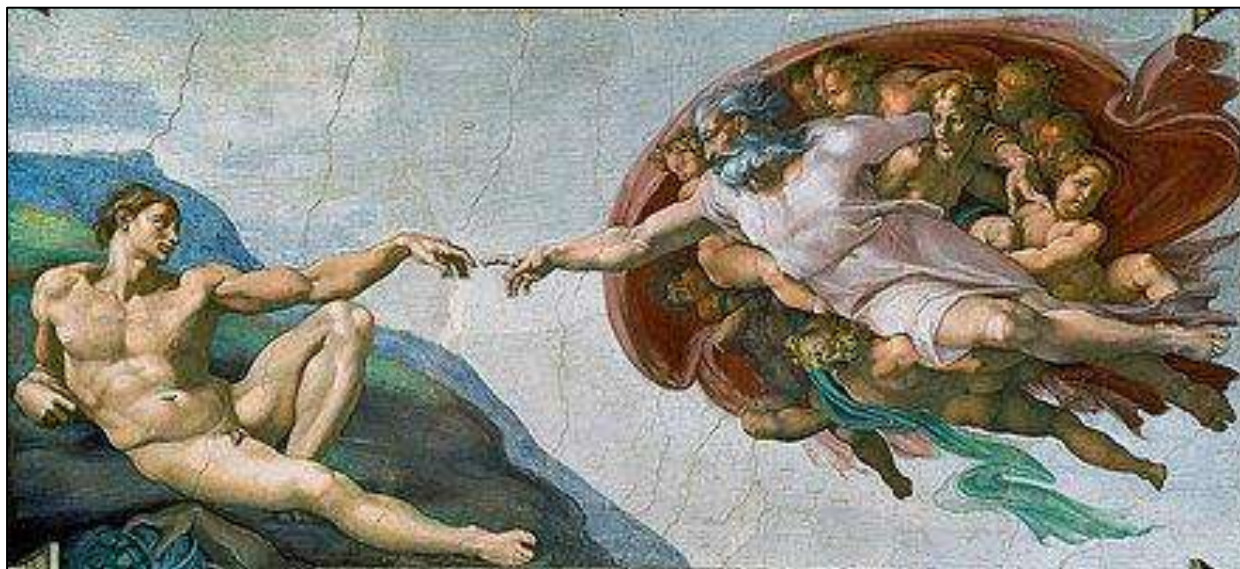
Што можемо доживети и у раду уметнице Марине Абрамовић. Перформансу изведеном 2010 у Њујоршком музеју МОМА.¹⁷ (Сл. 74)

Са појавом филма, радија и телевизије, а касније и компјутера и интернета, медијске слике и представе почеле су да постају саставни део реалности свакодневног живота, све снажније утичу на обликовање политичког мишљења, провођење слободног времена и формирање сопственог идентитета. У савременом свету појединац је први пут у историји изложен непрекидном протоку слика и звукова не само у дому него и на јавним местима, налазећи се тако у виртуелном свету медијских представа које мењају перцепцију простора и времена и дезинтегришу разлике између стварности и медијских садржаја. Визуелне представе на филмским платнима, телевизијским и компјутерским екранима митове и симболе који су, због свепрожимајућег карактера медија, почели да формирају глобалну светску популарну културу. Медијска култура је истовремено и култура високе технологије, која примењује најсавременија технолошка достигнућа. Међутим, постмодерна далеко надилази технолошко доба и представља образац свеобухватнијег тумачења, јер она обухвата технолошко, али у себе укључује и остало.. Чак се постмодернизам супротставља технолошком тоталитаризму, као и сваком другом, који се јавља у савременом свету. Суштинска разлика јесте да постмодерна уважава плуралитет, док технолошко доба представља монокултуру.

¹⁶ Рид Херберт, „Речник уметности и уметника“, Светови – Нови Сад, 2000, стр.310

¹⁷ Марина Абрамовић „Уметник је присутан“, МОМА, 2010, извор:

https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/



Сл.43 Микеланђело Буонароти
„Стварање Адама“
1511.



Сл.44 Статуа Шиве



Сл.45 Жан Кузен „Ева“ 1550.



Сл.46 Александар Рослин
„Портрет Марије Фејодоровне“
1755.



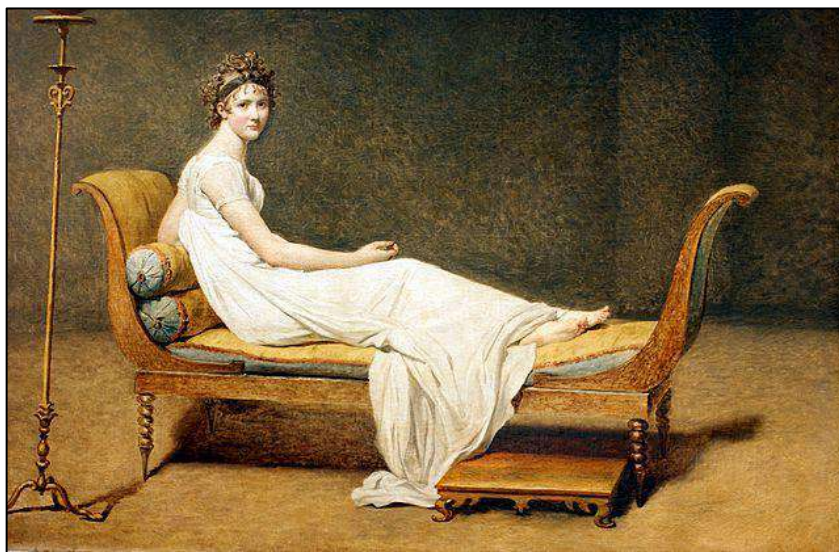
Сл.47 Луис Франсоа Жерар
„Портрет младе даме“
1796.



Сл.48 Тицијан Вечели
„Понос“
1515.



Сл.49 Франсоа Паскал Жерар
„Мадам Рекамије“
1805.



Сл.50 Жак Луј Давид
„Мадам Рекамије“
1800.



Сл.51 Жан Огист Енгр
„Купачица“
1808.



Сл.52 Франциско Гоја
„Портрет Изабеле“
1805.



Сл.53 Дијего Веласкез
„Портрет папе X Иноћента“
1650.



Сл.54 Ђовани Батиста Тијеполо
„Девојка с мандолином“
1760.



Сл.55 Гистав Курбе
„Младе даме на обали реке Сене“
1857.



Сл.56 Вилхем Лајбел
„Три жене у цркви“
1881.



Сл.57 Фердинанд Валдмилер
„Аутопортрет“
1828.



Сл.58 Одилон Редон
„Киклоп“
1914.



Сл.59 Џејмс Енсор
„Улазак Христа у Брисел“
1889.



Сл.60 Франциско Гоја
„Лудак“
1819.



Сл.61 Леонардо да Винчи
„Мадона у пећини“ детаљ
1486.



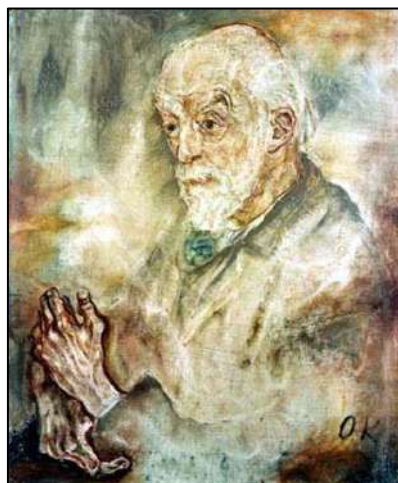
Сл.62 Винсент Ван Гог
„Аутопортрет с лулом“
1886.



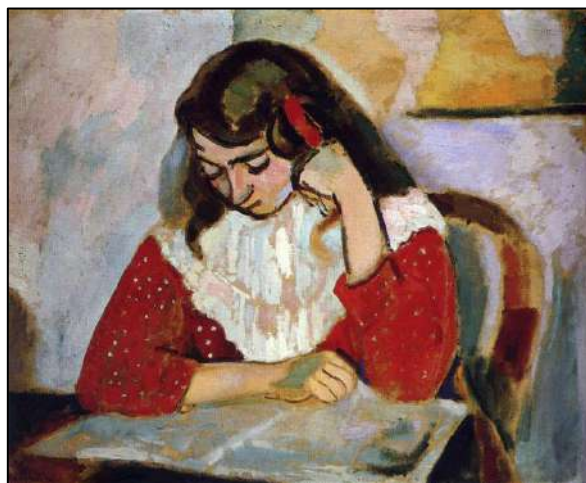
Сл.63 Пол Сезан
„Аутопортрет с палетом“
1890.



Сл.64 Густав Климт
„Портрет Маргарет“
1905.



Сл.65 Оскар Кокошка
„Портрет Аугуста Форела“
1910.



Сл.66 Анри Матис
„Маргарет чита“
1906.



Сл.67 Пабло Пикасо
„Портрет Гертруде Штајн“
1906.



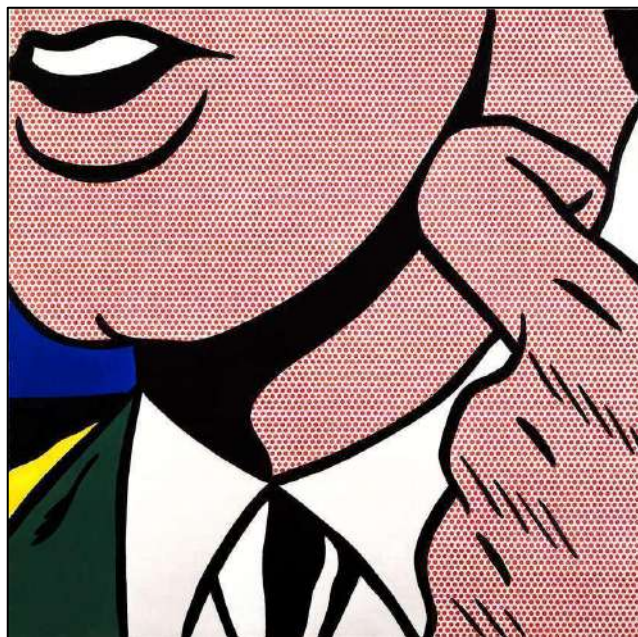
Сл.68
„Жена у зеленом“
1909.



Сл.69 Константин Бранкуши
„Портрет госпође Погани“
1913.



Сл.70 Марк Шагал
„Аутопортрет са десет прстију“
1911.



Сл.71 Рој Лихенштајн
„Пола лица са белим оковратником“
1963.



Сл.72 Џорџ Сигал
„Филмски плакат“
1967.



Сл.73 Енди Ворхол
„Шеснаест Џеки“
1964.



Сл.74 Марина Абрамовић
„Уметник је присутан“
2010.

3.1.1. Портрет у Србији

У српским земљама, сликање историјских личности по зидовима цркава почиње са Милешевом, у трећој деценији тринаестог века. Разумљиво је да је таквих портрета било и у црквама које су претходиле Милешевима. У једном делу тих цркава слике су рестаурисане или касније рађене, као у Богородици Студеничкој и Жичи. Негде су цркве полу порушене, па фресака у њима скоро и нема, као у Старој Павлици и у Светом Николи Куршумлијском. Негде опет, од тих старих, пре-милешевских цркава, нема ни трага, као од Богородице Градачке у Чачку. Тако су се у Милешевима сачували наши најстарији историјски портрети, па их можемо сматрати родоначелницима у тој уметничкој врсти. Истина, много пре Милешеве, у цркви Светог Михаила у Стону, наслика је један српски краљ, чији је лик и данас тамо, на зиду, на фресци, лепо очуван. Но пошто тај рани владалачки портрет нема никаквог континуитета у каснијем портретском сликарству на нашем терену, и пошто је сликан у романском стилу, он се, по своме духу и по својој форми, издваја из органске целине нашег средњовековног портретског сликарства. (Сл. 75)

Милешевски сликар направио је целу серију портрета првих Немањића: Стевана Немању, Светог Саву, краља Стефана Првовенчаног, краља Радослава и краља Владислава, који је чак ту двапут насликан. Сем Немањиног, сви ти портрети рађени су за живота сликаних личности, између 1219. и 1228. године. Њихова розикасто обојена лица, прецизно исцртане очи, нос, уста, руменило јагодица, боре на челу и слепоочницама старијих, сведочанство су једног финог посматрачког дара сликара који врло објективно и искрено, без идеализовања и дотеривања, бележи оно што види. Нису ретка мишљења да милешевски портрети првих Немањића представљају најлепше европске портрете тога времена. (Сл. 76,77,78)

Немањин портрет у Милешевима рађен је после његове смрти. Посмртни портрети - а њих у нашој старој уметности има приличан број - могу, пажљивим посматрањем, да се разликују од портрета рађених за живота људи које приказују. У њима је присутан макар и мали степен идеализовања, ублажавања и копирања карактерних црта. И поред постојања општих обележја која су својствена одређеној личности, посмртни портрет је ипак више светитељски лик, донекле обојен маглом времена. Немамо сачуван Немањин прави портрет, рађен пре 1200 године, пре његове смрти, па су сви његови каснији портрети, као и овај милешевски, слика једног идеалног Немање, старог, седог, смиреног монаха, али истовремено и достојанственог оснивача једне дуговечне и славне династије. Портрети Светог Саве, који, једним делом воде

своје порекло из његовог јединог аутентичног и на срећу одлично сачуваног портрета у Милешеви, увек, у портретском смислу, сем овог милешевског, приказују светитеља, а не обичног човека. У Милешеви, Сава је коштуњавог лица, мало кукастог носа, истурених јагодица, са лепезастим борама на слепоочницама, са издвојеним, танким праменом косе који прелази преко левог ува са прогрушаном смеђом брадом. Радећи тај портрет, сликар је несумњиво морао да гледа свој модел, да му запази све детаље, који, измишљени, не би имали ништа од сугестивности.

Радећи светитељске ликове, византијски сликари, па и наши, имали су један доста устаљен начин приказивања њихових лица. У томе приказивању нарочито је карактеристична маслинасто-зелена боја којом су сликана места у сенци: неосветљена страна лица, удубљења око очију, подбрадак. Такав поступак свакако је плод дуготрајних сликарских искустава које је византијско зидно сликарство наследило и усвојило, а која су у важности остала кроз сво време сликања људских портрета, све до нашег доба. А у сликању живих личности, стари сликари су донекле одступали од уобичајеног начина колорисања њихових лица. Тежећи да што реалније прикажу живот човека, његово лице сликали су првенствено руменом бојом тена, како би се испод ње осетило живо биће. Баш је у Милешеви такав поступак јако уочљив, нарочито на краљу Стевану Првовенчаном и његовим синовима. Топле боје бледог окера на најосветљенијим деловима лица прелазе у румено, у скоро загаситоцрвену боју, и смеђу, тамо где су сенке. На тај начин постигнута је врло убедљива слика живог, постојећег човека. Такав начин сликања сем ретких и случајних изузетака, задржаће се кроз цео наш средњи век. Зато није тешко увек, и у свим нашим старим црквама, препознати слике лица из наше историје, владалаца и ктитора.

Милешева, дакле, отвара галерију у којој је садржано неколико стотина сликаних личности из наше прошлости. Скоро да нема ни једног нашег средњовековног владара чији нам се аутентични лик није сачувао. Изузетак чини само велики кнез и краљ Вукан и његови потомци. Неки владари сликани су, за живота, и по десетак пута, као краљ Милутин и цар Душан. (Сл 79,80) Да тих старих портрета нема, цела би наша средњовековна историја била помало нестварна и легендарна. На пример, Краљевић Марко и кнез Лазар су, путем предања и путем народних песама, постали далеке, легендарне личности. Али њихови портрети, у прилепској цркви св. Арханђела и у Раваници, показују нам их какви су били још за живота. (Сл. 81,82) Легенда и слика се потврђују и међусобно појачавају.

Кроз цео тринаести век, владарски и архијерејски портрет, а сем њих покатакд и слика манастирског игумана, били су једини који су смели да се појаве на зидовима наших цркава, поред уобичајених светитељских слика. Јер су те цркве и подизали само чланови владајуће династије и највиши црквени достојанственици, који су, понекад, и сами били немањићког порекла. Тако ћемо, у то доба, поред већ поменутих Немањића, наћи још једном сликаног Радослава у студеничком егзонартексу, и његову жену Ану (Сл. 83), затим у Пећи архиепископа Арсенија (Сл.84), у Сопоћанима архиепископа Саву II (Сл. 85), трећег сина Стевана Првовенчаног, па краља Уроша и жену му Јелену, њихове синове Драгутина и Милутина (Сл. 86), а у Ариљу, с краја XIII века, опет њих двојицу, као већ зреле људе, Драгутинову жену краљицу Кателину и његове синове Урошица и Владислава. (Сл. 87) И прву десетину четрнаестог века карактерише обичај да се само владари и висока свештена лица сликају по црквама. У Богородици Љевишкој, у Призрену, насликани су сви Немањићи који, по правој линији, претходе краљу Милутину и његовом сину, будућем краљу Стевану Дечанском. Последњи пут живи стари краљ Милутин погледаће своје савременике и своје потомке са грачаничке фреске, заједно са младом Симонидом, око 1320 године.

У Грачаници се, први пут у нашем старом сликарству јавио и један специјална вид групног портрета: владарска лоза. (Сл. 88) На њој су насликани сви Немањићи, од малог до великог, који су у ужој вези са владарским породичним стаблом. Сем у Србији, нигде другде, у кругу византијског сликарства, не постоји таква генеалогска владарска лоза. Као што једна слична лоза, понекад сликана у старијим црквама, приказује далеког Христовог претка, праоца Јесеја, као корен из којег се разгранала породица којој је највећи изданак сам Христос, цар над царевима, тако је и Немањина лоза сведочанство светости, трајности и легитимности владарске породице, потпора и ослонац савременом владоцу и његовим наследницима у несигурним временима која јесу и која долазе. Та породична, династијска лоза Немањића насликана је у српским црквама још два до три пута, али није постала правило које улази у све сликане црквене ансамбле. Сликале су се само у неким краљевским и важнијим задужбинама. Лозе у Грачаници, Пећи, Дечанима и Матејчи биле су довољне да прославе Немањиће као целину, све на окупу, од родоначелника до последњег цара, Уроша.

Бити скоро изједначен са светитељима, слављеним тада у целом хришћанском свету, била је велика људска привилегија. Немањина династија сматрана је светородном, неколика њена члана већ су била, у то доба, проглашена за националне светитеље, па су Немањићи, с правом, привилегију портретисања по црквама задуго задржавали само за себе. Али већ у првој

половини четрнаестог века, у доба краља, касније цара, Душана, када су политичке границе српске државе биле веома проширене, и када, поред главног владара, знатну улогу у државном животу имају деспоти, севастократори, жупани, војводе и други одличници, право подизања задужбина, а самим тим и право сликања ктиторских портрета, прелази и на њих. Не бисмо могли рећи да је у питању само политичко јачање малих господара, подређених врховном владару. Можда су и њихови сроднички односи са династијом имали утицаја на подизање не владарских цркава, али је свакако и економско снажење властеле имало важну улогу у остварењу тога чина.¹⁸

Новије доба српског сликарства након доминације религиозне тематике преовлађује сликањем портрета. Доминантни ликови и фигуре сликарски представљени у сакралном сликарству често су били „преузети“ из свакодневног окружења уметника, обзиром да се нису могли користити маштом.

Међу прве радове српског портретног сликарства спадају ликови владара, истакнутих свештених лица и других знаменитих личности – достојанственика. Што је више јачала грађанска класа то је више било потребе и за грађанским портретом.

Чиновници, истакнути трговци, занатлије, уопштено сви из високог сталежа су желели да поседују свој осликани портрет. Данас, ови портрети поред уметничке имају и велику историјску вредност јер нам казују о једном добу визуелне културе.

Почевши од дванаестог века, догађа се убрзана смена сликарских стилова, дешавају се промене и прекретнице у историјско – друштвеним односима. Између осталих, главни догађаји су били Први и Други српски устанак (1804-1815), затим, ратови за ослобођење од Турака и обнову националне државе (1815-1835).

На територији Војводине, било је већ развијено портретно сликарство у периоду прве половине 19. века, које је било на вишем уметничком нивоу захваљујући утицајима уметничких центара запада, обзиром да је војводина у то време била у саставу Аустроугарске. Осим тога, град Беч је на неки начин постао прва степеница ка образовању српских сликара. Класицистички сликарски правац бива прихваћен, а након њега (друга генерација сликара) прихвата нову класицистичку варијанту, названу – бидермајер. Цртеж као примарно и боја као секундарно средство изражаја одликују класицизам. Портрет доживљава извесне промене у варијанти бидермајера. Ликовно бива обогаћен колористички, добија топлину и љупкост

¹⁸ Мандић Светислав, "Портрети на фрескама", Југославија, Београд, стр.4-7.

али и наглашену строгост. Први сликар класициста био је Арса Тодоровић, (Сл. 89), док су највећи представници бидермајера били Константин Данил (Сл. 90) и Катарина Ивановић (Сл. 91), прва жена сликар у српском сликарству¹⁹. Свакако треба поменути и сликара Арсенија Петровића који се истакао и као сликар дечјих портрета.²⁰ (Сл. 92)

СТИЦАЊЕМ аутономних права 1815. године, интересовање сликара за рад у Србији било је све веће. Томе је допринела владавина кнеза Милоша Обреновића, који је био мецена српским уметницима, и на неки начин, заслужан за развој ликовне уметности тог времена. Недуго затим, добијамо прву галерију портрета у Србији, заслугом кнеза Александра Карађорђевића а која је садржала најзначајније ликовне чланове породице Карађорђевић као и истакнутих учесника Првог и Другог српског устанка.

Нове тенденције у уметности почињу стварањем аутономне Кнежевине Србије 1830. Након давно прекинуте историје српског народа и средњовековне државе, створила се повољна клима за почетак романтичког доба. Што је касније и уследило у периоду од 1848. до 1878. године.²¹

Увођењем нових тема у српском сликарству, пре свега историјских, инспирисаних националном прошлoшћу, следе тематике жанр-сцена, пејсажи, мртва природа и наравно, религиозна тема. Портрет је тражен и даље од наручиоца иако није више био, као тема, сликарска преокупација. Али је постао главни материјални извор за егзистенцију уметника. Један од наших највећих сликара који је сликао у духу романтизма и који је доминирао аутентичним изразом, сликарским темпераментом и колористичком снагом био је Ђура Јакшић (Сл. 93), сликар и песник.²²

Нова естетика романтизма, са обележјима препознатљивих светло-тамних контраста, пастозним слојевима боје и потезима четкице који су јасно дефинисани и уочљиви, представља праксу романтизма и код наших уметника. Овој афирмацији доприносе имена уметника као што су Новак Радонић (Сл. 94), Павле Симић, Стеван Тодоровић (Сл. 95) који је и оснивач прве приватне сликарске школе у Србији (1875-1863).

У другој половини XIX века, Беч и Минхен, два велика уметничка центра у Европи, везују се по свом ликовном обележју и за наше сликарство. Духовна клима која је обележавала

¹⁹ Коларић Миодраг, „Класицизам код Срба (1790-1848)“, Народни музеј, Београд, 1965, стр.130

²⁰ исто, стр. 136

²¹ Јовановић Миодраг, „Српско сликарство у доба романтизма (1848-1878)“, Матица српска, Нови Сад, 1976, стр.15

²² Трифуновић Лазар, Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду, Универзитет уметности, Београд, 1978, стр.9

уметнички живот у тим центрима, била је од великог значаја за развој српског реалистичког сликарства, које се код нас јавља седамдесетих година XIX века.²³

Жанр, религиозна и историјска композиција, затим, портрет, мртва природа и пејсаж код наших сликара реалиста и даље чине главну тематику наших сликара реалиста. Једна група сликара излази изван оквира свог атељеа, где у пуној сунчевој светлости откривају почетке планеризма. Али, ипак, теме историјских догађаја су биле тежиште стваралачког рада, док је тематика са социјалном садржином изостајала у стваралаштву, за разлику од других развијених средина. Представници реализма који заузимају високо место у нашој историји уметности су Паја Јовановић (Сл. 99), Урош Предић (Сл. 100) и Ђорђе Крстић.

Почетком XX века у Србији се одигравају важне политичке и друштвене промене сменом династија 1903 године. Прва сликарска школа отворена у Београду (1895) прераста у државну школу (1919), а касније у Академију ликовне уметности (1937)²⁴. Горе наведени уметници заједно са Стеваном Тодоровићем и групом младих уметника: Марко Мурат (Сл. 96), Бета Вукановић (Сл. 102), Пашко Вучетић, Стеван Алексић, излажу 1900 године на светској изложби у Паризу. Уметност Краљевине Југославије бива представљен (Сл. 97) а уметницима школованим у Минхену, који својим стваралаштвом отварају нове импресионистичке тенденције, потискујући при том владавину свеprisутног академског реализма. Исте године, отворена је изложба слика Надежде Петровић (Сл. 98), једина самостална и за живота аутора али значајна за рађање модерне српске уметности.

Велика уметничка активност оставља траг генерацијом импресиониста и то кроз четири велике југословенске изложбе (у Београду 1904 и 1912, Софији 1906, Загребу 1908), на којима се увиђа продор модерних, ликовних тенденција у српској уметности. Оснивају се уметничке групе и ликовна удружења предвођена оснивањем најстаријег друштва оваквог карактера – „Лада“, 1904.²⁵ Отвара се и прва Југословенска уметничка колонија у Сићеву (1905).²⁶

Балканским ратовима, а недуго затим и Првим светским ратом, ликовна сцена и активности ових удружења и друштва бивају прекинуте. Многи од наших уметника замениће четкицу оружјем и постаће учесници ових ратова, а неки од њих урадиће тада своја најбоља дела као

²³ Кусовац Никола, Реализам у српском сликарству XIX века, Народни музеј, Београд, 1970, стр.5-11

²⁴ Трифуновић Лазар, Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду, Универзитет уметности, Београд, 1978, стр.9

²⁵ Миљковић Љубица, Друштво српских уметника Лада (1904-1994), Народни музеј, Београд, 1995.

²⁶ Група аутора, Ликовна колонија Сићево (1905-2005), Галерија савремене ликовне уметности, Ниш, 2005, стр.11

нпр. Коста Миличевић. Године 1919. приређена је и изложба ратних сликара²⁷, која означава и крај једног периода српске уметности.

Један од најпопуларнијих праваца с краја XIX и почетка XX века био је и импресионизам, чија је колевка била у Француској, а један од важних центара је био Минхен. У Србији се импресионизам, појављује почетком века, са закашњењем у односу на Европску уметност. Допринос овоме је несумњиво стваралаштво и популарност наших водећих представника академског реализма, Јовановића и Предића. Први уметници који су усмерили наше сликарство ка Паризу, на саме изворе импресионизма, били су Милан Милановић (Сл. 101) и Надежда Петровић.²⁸

Поред склоности за сликање предела, коме су подредили фигуру и композицију, њих је интересовао и портрет али само у домену игре светлости и сенке. Као што сам горе напоменуо, напуштају сликање у атељеу и окрећу се сликањем искључиво у природи односно - пленеру.

Уопштено, прва половина XX века доноси деловање сликара у нашој земљи, махом школованих у Паризу (или су били под утицајем париске уметности). Ти сликари су припадали савременим уметничким правцима који се јављају између два светска рата (фовизам, кубизам, експресионизам и др.). Ако бисмо пратили токове српског сликарства овог века можемо увидети процес занемаривања важности цртежа, а склоност према неговању форме који сликари замењују доминацијом боје.

Не треба никако изоставити Прву изложбу портрета у Београду под називом „Италијански портрет кроз векове“, која је по својој важности и обиму представљала је највећу уметничку манифестацију која се догодила у међуратном Београду и једну од најзначајнијих у историји Краљевине Југославије, одржаној у музеју Кнеза Павла од 28. Марта до 9. Маја 1938 године.

Сличне манифестације направљене су само још у Лондону 1930. И Паризу 1935. У Енглеској је носила назив „Италијанска уметност од 1200-1900“ и било је изложено 600 слика. Париска изложба је била под називом „Италијанска уметност од Чимабуе до Тијепола“ била је по обиму већа од Лондонске јер је обухватала 490 слика 110 скулптура и 240 цртежа из периода ренесансе и барока.

²⁷ Рајчевић Угљеша, Удружење ратних сликара и вајара (1912-1918), Зборник Народног музеја, XI/2, Београд, 1982, стр.148

²⁸ Трифуновић Лазар, Српско сликарство 1900-1950, Нолит, Београд, 1973, стр.48

У Београду је организатор, директор историчар уметности Нино Барбатини сакупио 115 уметничких дела и то искључиво портрете из Италије. Највише радова било је из периода ренесансе, чак 50 слика и 13 скулптура.

У периоду после 1950. године бележимо појаву нових стилова у уметности али са разликом једних који су у континуитету и других у дисконтинуитету. Док ови први представљају поколење из предратног доба устаљених пракси које је још увек спремно да ради и ствара мењајући своје стилове и уметничке рукописе, други, који се јављају у дисконтинуитету су или још увек спремни за експерименте из предратног доба, или спадају у групу младих уметника. Ови млади уметници оснивају своје уметничке групе у којима се развијају у праве стваралачке личности. За пример можемо узети групе: „Самостални“, „Једанаесторица“, „Децембарска група“, „Медијала“, „Београдска група“. Међу младима се јављају поједини стилови из савремене уметности као што су поп-арт, концептуална уметност, и ту спада група „143“, „Код“ група „Е“ и појављују се као и свугде по свету нове тенденције у савременој уметности које желе да пониште разлике између различитих медија у уметности.

Али у стваралачком раду ових група некако је изостављена тема портрета. Међутим, неколицина њих је наставила да се у свом великом стваралачком опусу често и осврне ка овој теми. Међу њима бих издвојио уметнике као што су Иван Табаковић (Сл. 103), Стојан Ћелић (Сл. 104), Јован Бијелић (Сл. 106), Радомир Рељић (Сл. 107), Милан Туцовић (Сл. 105), Петар Омчикус (Сл. 108) и Мића Поповић (Сл. 109).



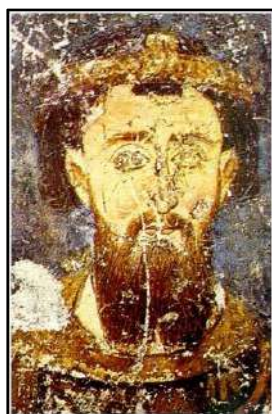
Сл.75 „Михаило Војисављевић“
Фреска првог српског краља у Стоњу
11. век



Сл.76 Радослав, Владислав и Стефан Првовенчани
Манастир Милешева
13. Век



Сл.77 Свети Сава Сл.
Манастир Милешева
13. век



Сл.78 Стефан Првовенчани
Манастир Милешева
13. век



Сл.80 Цар Душан
Манастир Лесново
14. Век



Сл.79 Стефан Урош II Милутин,
Манастир Студеница
14. Век



Сл.81 Марко Краљевић
Црква светог Архангела
14. век



Сл.82 Кнез Лазар Хребељановић
Манастир Љубостиња
15. век



Сл.83 Краљ Стефан Радослав
Манастир Студеница
13.век



Сл.84 Архиепископ Арсеније
Пећка Патријаршија
13. век



Сл.86 Краљ Урош
Манастир Сопоћани
13. Век



Сл.85 Свети архиепископ Сава II
Манастир Високи Дечани
13. век



Сл.87 Краљеви, Драгутин и Милутин и краљица Каталина
Манастир у Ариљу
13.век



Сл.88 Света лоза Немањића
Манастир Грачаница
14. век



Сл.89 Арсеније Арса Тодоровић
„Портрет Доситеја Обрадовића“
1818.



Сл.90 Константин Данил
„Портрет Софије Дељи“
1840.



Сл.91 Катарина Ивановић
„У свом атељеу“
1860.



Сл.92 Арсеније Петровић
„Дечак с голубом“
1852.



Сл.93 Ђура Јакшић
„Девојка у плавом“
19. век



Сл.94 Новак Радонић
„Девојка са канаринцем“
1858.



Сл.95 Стеван Тодоровић
„Краљица Наталија Обреновић“
(српска Мона Лиза) 1883.



Сл.96 Марко Мурат
„Аутопортрет“
1933.



Сл.97 Стеван Алексић
„Аутопортрет у кафани“
1901.



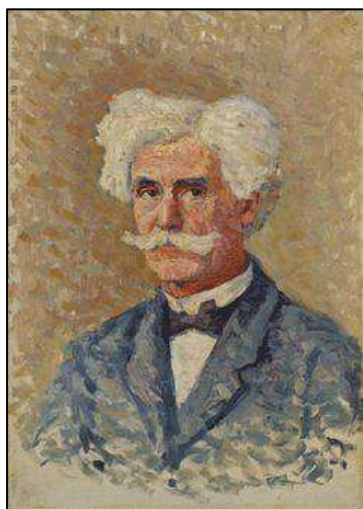
Сл.98 Надежда Петровић
„Портрет сестре Анђе“
1908.



Сл.99 Паја Јовановић
„Албанац који пуши“
1900.



Сл.100 Урош Предић
„Надурена девојчица“
1879.



Сл.101 Милан Миловановић
„Бока Јовановић“
1900.



Сл.102 Бета Вукановић
„Аутопортрет“
1967.



Сл.103 Иван Табаковић
„Колаж“



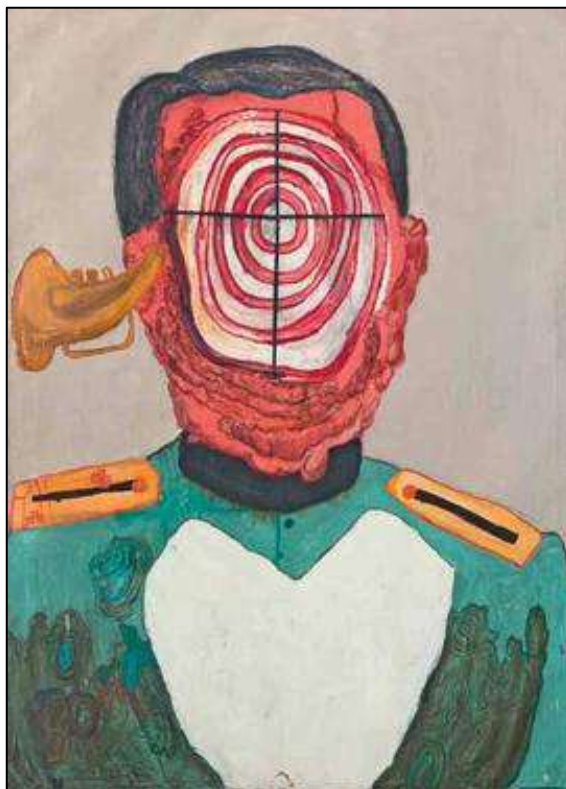
Сл.104 Стојан Телић
„Аутопортрет“
1988.



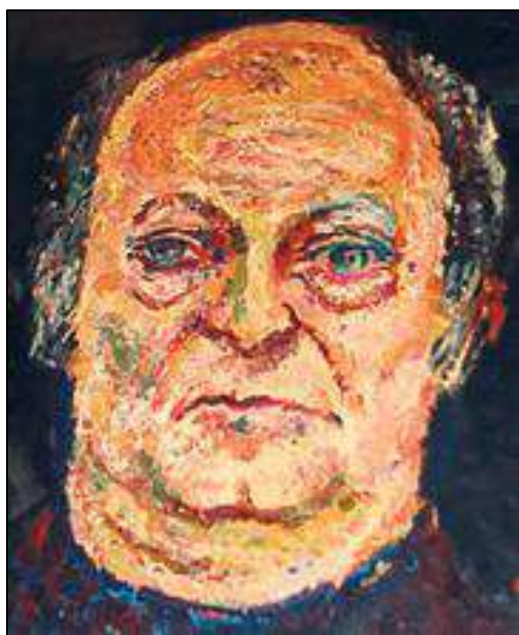
Сл.105 Милан Туцовић
„Портрет Жоржа Руоа“
2016.



Сл.106 Јован Бијелић
„Девојка са књигом“
1929.



Сл.107 Радомир Рељић
„Чари рата“
1964.



Сл.108 Петар Омчикус
„Портрет Лазара Трифуновића“
1973.



Сл.109 Мића Поповић
„Аутопортрет с маском“
1947.

3.2. Социолошко читање портрета

За већину људи уметност представља издвојену област естетског осећајног живота. У присуству уметничких дела они се осећају ослобођени од свега што их у односу према природи спречава да дођу до чистог уживања у лепоти. Они поштују уметност која за њих представља средство да од природе добију чист садржај лепоте; они величају уметника који је у свом делу у стању не само да репродукује лепоту природе ослобођену од свих штетних примеса, већ да чак из сама себе створи лепоту коју природа не показује; они се удубљују у посматрање лепоте, уздижу до дивљења, до поштовања, до одушевљења, уживају у уметничким делима својом до максимума појачаном пријемљивошћу и наслађују се у том уживању.

Римска империја је настојала да управља свакодневним животом који је био веома компликован због великих географских удаљености, и уводила је судски апарат једнак за све *dura lex, sed lex*. Много касније, на плану економије, Ханзеатска лига је изједначавала различите европске области у споразуму потпуно заснованог на размени и значају новца, подводећи разлике међу народима под исти конкретан знак – профит. На пољу политике довољно је сетити се хвалисаве тврдње шпанског владара Карла Петог: „Над мојом империјом никад не залази сунце“. Уметници тог времена били су део тог империјалног политичког и културног програма претеча данашње глобализације. Створени су инструменти и модели који су, као на пример, моћ, утицај и профит - и данас у глобалној функцији. Примери су бројни о њиховом надметању за позиције на дворовима, код богатих мецена за пројекте. Корист су извлачили и једни други, како би се империја одржала у највећем покровитељском сјају.

Племићи, моћници и богаташи полажу право на почести, јер су они према осталима у надмоћном положају, а све тиме више сматран достојним поштовања. Они, напротив, који без потребних моралних квалитета поседују само таква спољна добра нити могу с правом да сами себе високо цене, нити им други могу приписивати душевну величину, јер је за то неопходан услов моралне изграђености. што се неким добром истиче међу другима ужива већу част. Зато такве предности потхрањују тежње ка вишем, већ самим тим што им људи због тих ствари указује почести. У ствари, само истински добар човек заслужује поштовање.

Већ у почетку своје каријере Рафаело је показао особит таленат за портретисање. Захваљујући своме генију за синтезу он је комбиновао реализам портрета XV века с људским

идеалом високе ренесансе (који на Мона Лизи, скоро побеђује индивидуалност модела). Рафаело није своје теме приказивао ласкаво ни конвенционално, свакако да Папа Лав X не изгледа лепши него што је био.(Сл. 110) Његов мргодан лик дебелих образа дат је у конкретним, скоро фламанским појединостима. Па ипак, понтифекс има заповеднички став, дах моћи и достојанства зрачи више из његовог унутарњег бића него из његовог узвишеног позива. Рафаело није, то се осећа, фалсификовао личност модела, већ га је оплеменио и дао у најјачој светлости као да је имао ту срећу да посматра Лава X у његовом најбољем часу. Два кардинала којима недостаје та уравнотежена чврстина, мада су исто тако брижљиво проучени, својим контрастом појачавају сувереност главног лика. И сам сликарски поступак показује исту градицију: Лав X је издвојен од својих пратилаца, његову реалност појачавају интензивна светлост, боја и фактура.

Постепени успон уметника најјасније је одражен у каријери Леонарда да Винчија, несумњиво цењеног у Фиренци... који затим постаје мажени дворски сликар Лудовика. Славни сликари, од почетка чинквећента, нису више штићеници моћних мецена, већ су и сами велика господа. По Вазарију, Рафаело води живот богатог господина а не сликара; он живи у властитој палати у Риму и дружи се са кнежевима и кардиналима као себи равнима (...) Тицијан се на друштвеним лествицама успиње још више. Његов углед најтраженијег мајстора тог времена, његов начин живота, његова звања, уздижу га у највише друштвене кругове. Цар Карло V именује га грофом Латеранске палате и чланом царског двора, производи га у витеза Златне мамузе и даје му цео низ повластица укључивши ту и наследно племство. Владари га упорно позивају, често без успеха, да им изради портрете (...) Његова величина је толико очигледна да он себи може дозволити да потпуно занемари све јавне почести, звања и одликовања. Он презире пријатељство владара и папа... њега називају „божанским“...²⁹

Неопходно је обратити пажњу на ону естетичку и уметничку терминологију која је и у постмодерни актуелна: Идеализација је означитељ улепшавања, улепшавања за камере. Карактеристика раздобља која постављају идеалне мере, каноне људског тела и природе (Грчка, ренесанса, класицизам); Идол: кип који приказује неки лик у вези с култом. Приказује се обично предак, јунак или покојник. Форма је више или мање изобличени људски лик. Како се верује да у њему живи дух приказаног идол се обожава, што се читава у култним церемонијама: облачење, храњење, ношење, мољење (примитивни народи, уметности); Икона, у источном сликарству слика на дрвеној плочи или на платну са хришћанском тематиком. У

²⁹ Хаузер Арнолд, „Социјална историја уметности и књижевности“, Култура, Београд, 1996, стр.316-17
60

византијским иконама наставила се традиција античког "штафелајног" и портретног сликарства.; Канон је скуп правила која одређују пропорције кипа или зграде: узорно дело остварено по правилима. Настало у грчкој уметности (Поликлетов Дорифор - носач копља); Портрет, је ликовна тема, жанр, а приказује одређене личности. Појављује се у урбаним, развијеним културама, у раздобљима заинтересованим за индивидуално и карактеристично (Хеленизам, Рим, европски Запад од Готике на даље). Крупни план, виде се глава и рамена глумца. Користи се у пресудним моментима одвијања драмске радње, кад треба приказати најдубља проживљавања протагониста што се оцртавају на његовом лицу.³⁰

Ђорђо Вазари каже о Леонардовој уметности: пало му је на памет да у уљу наслика главу Медузе са клупком змија место прамена косе - најчуднија и најнеобичнија идеја која се икада могла замислити; али како је за то било потребно времена, и ово је дело остало недовршено, као што се готово увек дешавало. (Сл. 111) О Микеланђелу каже: заиста се може рећи да је Микеланђело учинио право чудо, јер је оживео оно што је било мртво.³¹

Богородица, (Сл. 112) исто Микеланђелова: захваљујући том делу, постао је врло славан, иако неки, а не само они неупућени, говоре да је Богородицу приказао сувише младу, зар они не примећују и не знају да невина и неоскрнављена створења чувају изглед свог лица дуго времена без иједне боре, а да је са онима који су се мучили као Христос, дешава управо обратно? Тицијан: чувени портретиста, неколико пута је радио портрет Карла Петог (Сл. 113), када је био позван на двор, насликао је његов портрет онако како је изгледао у тим готово последњим годинама свога живота. Сликара смеха - Франс Халс: врло брзо је постао познати и тражени портретиста па је радио портрете многих грађана Харлема и њихових жена. За његово име се везује једна специфичност холандске уметности - групни портрет. У току своје каријере насликао је осам таквих портрета, на којима су фигуре распоређене у две несиметричне и неједнаке групе, од којих је десна обично већа. Иако при изради ових портрета у природној величини, сликар није био слободан, пошто је морао да води рачуна да постигне одговарајућу сличност и да подједнако истакне сваког члана групе, Халс је ово решавао пуним осветљењем сваког појединца, дајући њиховим различитим позама карактер стварности ухваћене у тренутку. (Сл. 114) Демокрит: Ако није удружена са умом, лепота је нешто животињско - додао бих и техничко, у садашњем времену. Франсоа Буше: песник женске лепоте, жене нису више тако обле, тако раскошне као у седамнаестом веку, понајмање на сликама.... Лица су

³⁰ Група аутора, Лексикон „Уметност (ликовне уметности, музика, филм)“, Панорама, Загреб, 1965

³¹ исто, стр.247

мршава, анђеоска и чврста, јер, начин живљења се истанчао: најпривлачније је завести "анђела". Џошуа Рејнолдс историјски представља водећу личност енглеске школе у осамнаестом веку. Сликао је само портрете и позирале су му готово све личности тога времена. Он показује изванредно побољшање друштвеног угледа сликара, убрзаног оснивањем Краљевске академије 1768... Поред свих начина представљања које је користио у портретисању, Рејнолдса је привукла и "измишљена слика", с могућним класичним или жанр подтекстом. Дивно насликана "Девојчица с јагодама" истовремено је и портрет и жанр, насликана с очигледним присећањем на Муриља. (Сл. 115) До 1765. је радио портрете који припадају његовој првој фази а међу њима се истиче портрет "Нели О Брајен". (Сл. 116) Иако је Рејнолдс умео да подражава класични стил у својим портретима - нарочито женским - окружујући их класичним драперијама, могао је да ствара и изненађујуће непосредне и "модерне" портрете. Нели је изузетан примерак овог његовог привлачнијег дара и њен портрет стоји, као супротност, сложеном портрету леди Бемпфилд у природној величини (Сл. 117).³² Жан Огист Доминик Енгр - сликар лепих жена: цртеж је поштење у уметности. Теодор Жерико: сликар људске патње - медузин сплав, 1819. (Сл. 118), као мотив за ову слику послужио му је бродолом фрегате Медуса која је јуна 1815 године са 400 путника отишла за Сенегал да ту колонију преузме од Енглеза... Делакроа: сликар најлепших жена... Слика је мост између уметникове и посматрачеве душе.

Социјални друштвени положај уметника, кроз свеколику историју портрета, се мењао. По Вазарију, Рафаело води живот богатог господина а не сликара, Леонардо да Винчи је надалеко чувен и пожељан на дворовима. Ханс Холбајн је уметник и дипломата. Франциско Гоја дворски уметник. Портретисти су посебно цењени и тражени. Многи уметници остављају значајна портретска ремек-дела, али и аутопортрете (претече данашњих селфија, у правом смислу речи). Придавање већег угледа сликарству од оног који је уживало у средњем веку, када се на њега гледало као на занат, опажа се већ и код раних претеча хуманизма. Данте подиже вечни споменик сликарским мајсторима Чимабуе и Ђоту (Чистилиште) и пореди их с песницима... Петрарка у својим сонетима хали сликара Симона Мартинија, а Филипо Вилани у својој похвали Фиренци међу славним становницима града помиње и уметнике. Уметници су писцима и песницима били довољно занимљиви да би их издвојили из безименог бивствовања обичног занатлије и приказали их као индивидуалне личности.

У зависности од бројних околности, историјских, социјалних, културних, политичких кретања и околности у којима се затекао и које су му биле наклоњене, или које су, насупрот,

³² исто, стр.105

доносиле уметнику разочарење. Као да је историја уметничких портрета била као нека својеврсна мапа, карта историјске хронологије времена и простора. Као тајанствени шифровани Код тајновитог Рубикона који више скрива него што показује о портретисаној личности.

"Корпа са воћем", XVI век - Ђузепе Арчимболдо (Giuseppe Arcimboldo) (Сл. 119), иако је био познат по својим верским делима, његово сликарско умеће је било запажено у Венецији где је био ангажован као портретиста у служби Фердинанда I. Неколицина његових портрета је сачувана и на основу њих он постаје надалеко познат. Приказана композиција главе, сачињена од предмета који нас окружују (у овом случају плетене корпе и воћа) представља његову тежњу да дочара портрет особе. Арчимболдове главе јесу алегоријска представа империјалног ауторитета а њихова вредност је садржана у приказаној, шаљивој двосмислености.

Као што наводи Арнолд Хаузер „Култура због све веће потребе властодржаца за рекламном ствара на уметничком тржишту већу потражњу од оне коју је понуда могла да задовољава у прошлости“. Колико се променио однос покровитеља, богатих мецена речито илуструје она прича када се Карло V сагиње да придигне четкицу коју Тицијан испушта, и сматра да је сасвим природно што један цар служи мајстора као што је Тицијан. Легенда о уметнику сада је довршена. Ренесансна уметничка продукција је динамичка конкурентска, истраживачка и експериментална. Суштински тајновит елемент у ренесансној концепцији уметности је откриће уметника-генија: схватање генија као божанског дара. Видимо, дакле, да безмало, постмодерна неизбежно наставља већ виђен хронолошко-историјски домет, континуитет, али својим цивилизацијским и технолошко-уметничким средствима (друштвене мреже) комуникације. Континуитет се наставља: новац, роба, (кретање капитала, робе и људи) моћ, геополитичка и културна комуникација, утицај, уметност.



Сл.110 Рафаело Санти
„Папа Лав X са кардиналима“
1518.



Сл.111 Лепнардо Да Винчи
„Глава медузе“
1600.



Сл.112 Микеланђело Буонароти
„Пијета“ (деталј)
1499.



Сл.113 Тицијан Вечели
„Портрет Карла Петог“
1548.



Сл.114 Франс Халс
„Банкет официра“
1627.



Сл.115 Џошуа Рејнолдс
„Девојка с јагодама“
1773.



Сл.116
„Портрет госпође Нели“
1764.



Сл.117
„Леди Бемпфилд“
1776.



Сл.118 Теодор Жерико
„Сплав медуза“
1818.



Сл.119 Ђузепе Арчимболдо
„Корпа са воћем“
1590.

3.2.1. Потрошачки портрет

Иако нам се значење израза –„портрет“ може, наизглед, учинити очигледним, ипак, постоји разлика између оног што би могли сматрати „портретом“ и оног за шта можемо рећи да представља нешто сасвим друго. Лик индивидуе (обично јединствен), често називамо портретом. Али овакво једноставно схватање почива на нечему што је далеко комплексније, чак и контрадикторно овом "простом" размишљању. Оно где сигурно нећемо погрешити је то да портрет можемо схватити двојако и то: као презентацију сличности (физиономија и црте лица портретисане особе) и може представљати "унутрашњи живот", социјални положај, као и карактер особе, њене врлине - у данашњем времену неретко и мане. Такође, портрет може бити и субјект друштвених или уметничких конвенција који "конструишу" портретисаног (конзумента) као чувара једног времена; као што може учинити да портрет буде савремен, али и ванвременски, класичан и/или постмодерни. Способности портрета да се прилагођава времену, потребама и уопштено, у свакој ситуацији, чини га јединственом формом репрезентације (и манипулације), поготово у данашњем времену.

Како је комплексност бројних чинилаца захтевна, а који утичу на облик, лик, портрет, напоменућемо следеће:

(1) портрет може бити позициониран у распону који је свеprisутан и неограничен од јединствености до генерализације, приказујући, при том, специфичне карактеристике онога који је представљен на том портрету, али исто тако приказујући и припадност одређеној "класи" односно сталежу друштвеног миљеа коме припада; Највећи уметници остваривали су се по најпре у портрету, у вештом портретисању. Тако да је портрет био не само одраз вештине и мајсторства, него је имао и своју тржишну цену, што значи да је комерцијализован. На такав начин је подизао углед и статус уметника. Најуспешнији портрети плаћани су издашним покровитељством и богатом наклоношћу мецена.

(2) представа портрета може бити чисто естетска, да приказује квалитете тела-лица, или, пак, са друге стране, може да презентује оно лице, онај лик, личност, које је „унутарње“ – које „открива“ душу, особени карактер или особине портретисаног лика.

Наведена два виђења представљају портрет у својој "основној" форми - приказу, али узмемо ли у обзир и последње, треће разматрање, видећемо да се портрет све више усредсређује на потребе конзументичког друштва. Он бива "створен" за потребе циљне групе и ангажован у сврхе масовног репликовања нових могућности у Новом свету. Неретко се сусрећемо са

корпорацијским потребама за стварањем "идеалног" производа, који ће уједно задовољити обе стране, и "потребу" потрошача и захтеве фирме. Другим речима, понуда и потражња су условно задовољене и у хармоничној равнотежи. Функција и естетика су успешно помирене. Корпорацијски производ (у улози сликара) портретише (у времену постмодерне) "идеалног" потрошача. У том контексту осликава (наметнуте) друштвене тежње. Дакле производ-роба постаје особа, живо биће, које егзистира унутар једног, могу слободно рећи, пост-портрета.

3.2.2. Култ мајке и жене

Проистекло из популарне уметности, али индиректније у истицању тог утицаја, јесте касније стваралаштво Синди Шерман, на пример, рад „#228“ (1990), који чини огромна кичаста фотографска репрезентација Јудите из Библије (Сл. 120), приказана на популаран, готово кинематографски начин. Дело је пародија огромних ренесансних уља на платну која обрађују исту тематику, а која су (са фантастичним изузетком слике Артемизије Ђентилески) најчешће изражавала "високу културу" мушкараца а, несумњиво, и део њихових кастрационих анксиозности. Шерманова је изјавила да је желела да створи нешто што би "свако са улице знао да цени... Хтела сам да имитирам нешто из културе, али да истовремено ту културу изложим подсмеху". За феминисткиње постмодернизма дело као што је ово "поставља питања" у вези са проблемима попут "маскараде и женског идентитета", стереотипа жене у визуелном приказу, родно одређеног посматрача, женског тела и фетишизма, његове приче и њене приче и тако даље", како је то формулисао Вуд. (Према некима, међутим, изостанак теорије која би извела овакву интерпретацију довео би до знатно слабијег резултата).

"Вистлерова мајка", је слика из 1871. која се сматра врхунцем Вистлеревог уметности и његовим најпознатијим делом. (Сл. 121) Слика је први пут изложена на 104. изложби Краљевске академије за уметност у Лондону 1872 године. Сматра се једном од најважнијих америчких слика које се не налазе на америчком тлу.

Слика се често користила у пропагандне сврхе попут овог постера (Сл. 122) за регрутацију војника у Канади током Првог светског рата.

Као оштроуман и духовит поборник лапурлатизма, Вистлер је своје слике сматрао сличне музичким комадима, и називао их је "симфонијама или ноктурнима". Он је желео да његово платно одн. портрет његове мајке цене само због његових формалних својстава. Вистлер је у свом раду дао своју дефиницију циљева, која се, како се чини, може применити на Ватромет: "Ја сам можда намеравао да укажем на то да у мом делу постоји само сликарско интересовање које лишава слику сваког спољашњег интересовања... То је у првом реду аранжман линија, облика и боја, ја се користим сваком његовом случајном појавом која ће дати сразмеран резултат". Како је он ретко упражњавао оно што је проповедао у оноликој мери у којој је то учинио у Ватромету, (Сл. 123) његова изјава звучи као предсказање америчког апстрактног сликарства.³³ Међутим, уметник је, портретишући своју мајку постигао заправо и оно што он

³³ Х.В.Јансон, "Историја уметности", Југославија, 1974, стр.500

није ни слутио и није очекивао да ће ово његово величанствено дело, постати симбол нашег данашњег "култа мајке".

То је, како наводи Јансон: "парадокс народне психологије који би поразио Вистлера, јер он не жели да његово платно цене због портрета". Међутим, уметничко време модерне уздигло је овај мотив, мотив култа мајке до највишег пиједестала, који су касније били симбол и идеал изражавања, не само његовим савременицима, који су га понекад и критиковали, него и његовим следбеницима, бројним великим уметницима. Готово да ни један велики уметник није стварао а да није портретисао своју мајку.

Свакако је интересантан видео рад Александре Арванитидис (Сл. 123) управо с тога што је класичан "култ мајке", Вистлерове мајке, "превела", односно транспоновала у постмодерну мултимедијалну форму, користећи технологије доступне савременом стваралаштву.

Својом грациозношћу, сензуалношћу и еротиком жене су кроз историју уметности биле неисцрпна инспирација славних сликара. Видео рад Скота Џонсона (Philip Scott Johnson) представља историјски преглед женског портрета, кроз различите стилове, технике и епохе. Техником видео морфинга (morphing) успешно је повезао портрете датиране у 12. веку са портретима женског лика модерне (Сл. 124).

"Жена је потпуно у праву, и чак извршава неку врсту дужности када се труди да изгледа чаробна и натприродна, она треба да задиви, да очара, а да би била идол, мора се позлаћивати да би могли да је обожавају. Она, дакле, мора да од свих уметности позајми средства да би се узнела изнад природе како би што боље подчинила срца и освојила духове. Мало је важно што за варку и ту вештину сви знају ако је само успех поуздан а дејство увек неодољиво. ... Уздизати до божанског своју крхку лепоту. набрајања њихова била би безбројна, али ограничимо се на онај што наше доба вулгарно назива шминкањем, које још не види да је употреби пудера коју се тако будаласто анатемисали чедни филозофи, сврха и резултат да с лица отклони све мрље што је природа по њему увредљиво посејала и да створи једно апстрактно јединство између неравнина и боје коже. ... њихова је употреба потекла из истог принципа - из потребе да се превазиђе природа, утисак је намењен задовољењу једне сасвим супротне потребе... (Бодлер, Похвала шминкању)"

Ако постоји жеља - ово је хипотеза модерности - онда ништа не сме да наруши њену природну хармонију. Моћ знакова је у њиховом искрсавању и ишчезавању. Тако они бришу свет. Шминка је исто тако начин да се поништи лице, да се пониште очи очима лепшим, да се

засене усне уснама сјајним. Тај "натприродни и прекомерни" живот о коме говори Бодлер, настаје вештачком интервенцијом која поништава природни израз. Вештачко не отуђује субјекат, већ га мистериозно мења. То преображавање жени је добро познато. жена се може шминкати само ако се поништи, шминкајући се постаје чиста појава бића лишеног смисла. одакле то слепило које поистовећује ову "прекомерну" делатност с вулгарном камуфлажом истине? Само лажно може отуђити истинито, али шминка није лажна, она је лажнија од лажног (као игра травестита).



Сл.120 Синди Шерман
„Без назива #228“
1990.



Сл.121 Џејмс Вистлер
„Вистлерова мајка“
1871.



Сл.123 Александра Арванитидис
„Reframed Whistlers mother“
2012.



Сл.122 Хал Рос
„Борите се за њу“
Ратни плакат



Сл.124 Филип Скот Џонсон
„500 година женских портрета Западне уметности“
2007.



Сл. 210 Алфред Едвард Шалон
„Ејда Лавлејс“ (портрет прве жене програмера)
1840.



Сл. 211 Петер Паул Рубенс
„Изабела Брант“
1621.



Сл. 212 Жан Огист Доминик Енгр
„Купачица“
1808.



Сл. 213 Ман Реј
„Енгорова виолина“
1924.



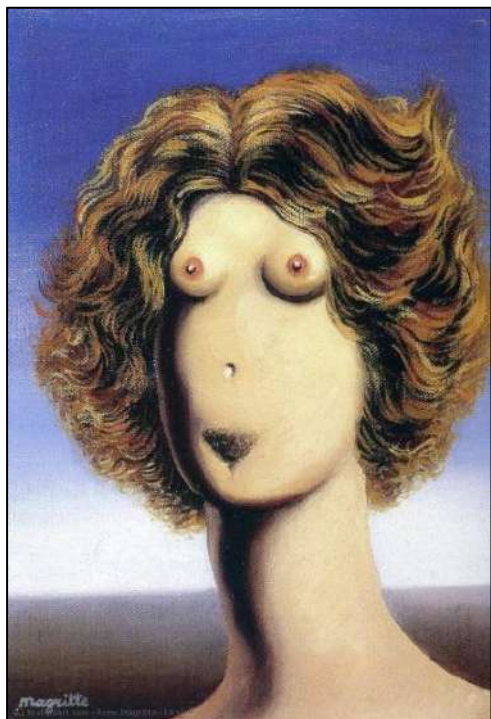
Сл. 214 Гијом Аполинер
„Калиграми“
1918.



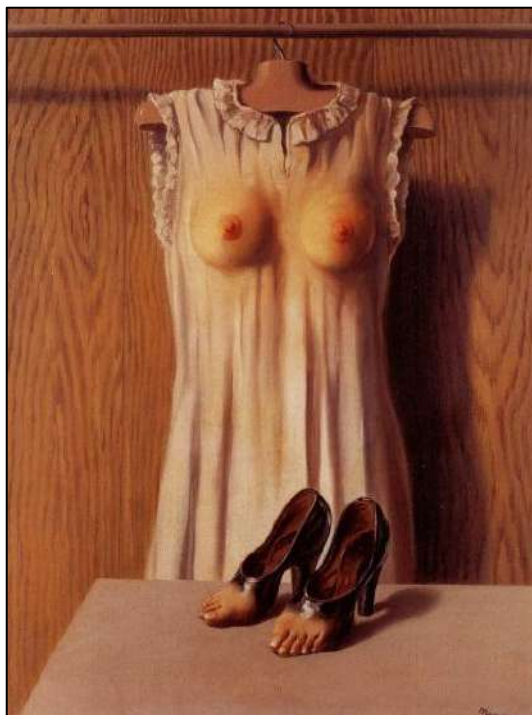
Сл. 215 Етрурска
глава богиње
350. п.н.е.



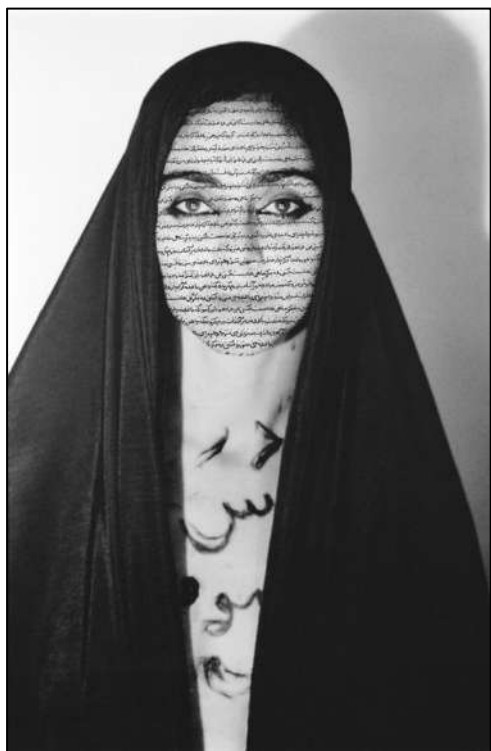
Сл. 216 Лука дела Робија
„Портрет младе жене“
1465.



Сл. 217 Рене Магрит
„Силовање“
1945.



Сл. 218 Рене Магрит
„Филозофија будоара“
1947.



Сл. 219 Ширин Нешат
„Разоткривање“
1993.



Сл. 220 „Бунтовна тишина“
1994.



Сл.221 Кете Колвиц
„Аутопортрет“
1924.



Сл.222 Хана Вилке
„SOS“
1974.

4. МОДЕРНА - ПОСТМОДЕРНА

Модерна уметност деловала је на феноменолошком плану као хаос који разбија организацију у структури медијума, а на семантичком као ентропија означавајућег која мења значење слике... И портрета. У изграђивању нових простора дошла је до изражаја велика разлика између апсолутног и релативног у схватању света... Свет за сликаре на почетку 20. века није био статична и трајно учвршћена шупљина која се може видети само из једног угла. У намери да открије истину о предмету, сликар обилази око њега, проналази му различите поделе, визуре и пројекције, које слаже онако како их открива, једну покрај друге, или их преклапа једну преко друге. То кретање око схваћено је као нова димензија, време, пошто је тотална представа о предмету, поред ширине, висине и дубине, подразумевала и то виђење са свих страна. Истраживање четврте димензије предузели су најпре кубисти (1907- 1914), футуристи (после 1910), руска авангарда (1913-1922), а појединачно Мондријан, Кандински, Маљевич и Дишан. (Сл. 125,126,127,128) Модерна уметност не представља јединствену стилску целину, као што су то били романтизам, класицизам, барок или ренесанса, мада у односу на њих делује као целина, јер њено биће прожима процес деструкције форме који је, као јединствени процес, у различитим облицима захватио све сликарске правце за последњих сто година. Како је овај процес основно и одређујуће обележје модерне уметности, није тешко открити да је она почела кад се он појавио: седамдесетих и осамдесетих година 20. века с импресионизмом... У модерном сликарству није постојао континуитет једне идеје већ једне намере, пошто су се идеје мењале а остајала воља да се до краја поруши и разори свет предмета... Према томе, модерно сликарство разара простор ренесансе, али у изградњи своје топологије полази од извесних начела која су слична ликовним схватањима у средњем веку и у архаично доба. То из једног новог угла теоријски објашњава суштинску потребу великог дела модерне уметности да инспирацију, подстицаје и подршку потражи у старим неklasичним ликовним културама (црначке маске, готика, иберијска пластика, источњачки орнамент, зен-будизам итд)...

Модерно сликарство изградило је отворен, динамичан и еластичан простор, који сходно општем релативистичком духу наше епохе, нема чврсто одређене константе и параметре, па је због тога способан да се лако трансформише, брзо структурира и једноставно поруши. То је једини просторни модел у историји у коме је деструкција саставни део система пошто у основи морфогенезе стоји идеја катастрофе и потреба простора да разори сам себе. Оно није променило само израз и слике већ цео ликовни систем, смисао уметности и њену функцију.

Ако је чињеница да је модерном започета и довршена „деструкција“ портрета од значаја је, у овом истраживању, шта се надаље дешавало, на феноменолошком и семантичком плану, с пројекцијом портретских модалитета у деструктивним и недеструктивним паралелама. Примера ради, како онда објаснити дисконтинуитет: постмодерни селфији су, заправо враћање у митолошко гледање нарцисоидна парадигма мобилног телефона који је сада замена за уметника портретисту. У ком смеру се та паралелна трансформација мењала исторична - структура лика од модерног портрета до постмодерног.

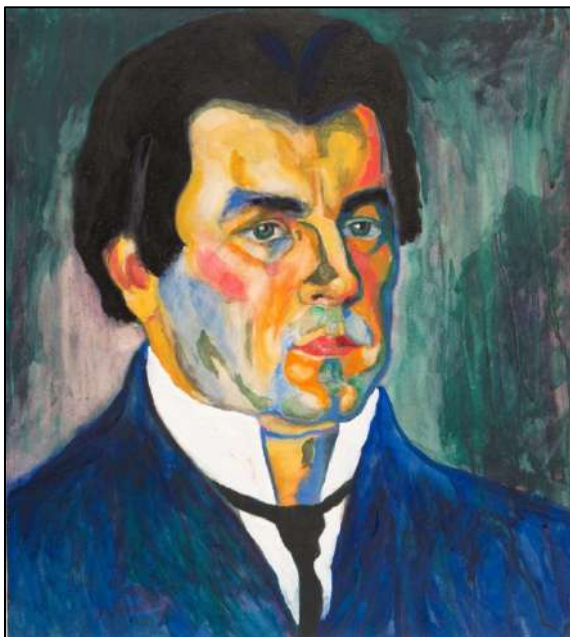
Преplet модернизма и постмодернизма може се описати фразом друго од истога. Очеви постмодернистичке сцене, Дерида, Бодријар, Лиотар, никад себе нису називали постмодернистима. Њихов дискурс је релативизација (омекшавање) парадигматских или стилских доречености и завршености модернизма, а не дефинисање нове територије.



Сл.125 Пит Мондријан
„Аутопортрет“
1918.



Сл.126 Василиј Кандински
„Портрет Нине Кандински“
1917.



Сл.127 Казимир Маљевич
„Аутопортрет“
1910.



Сл.128 Марсел Дишан
„Аутопортрет“
1957.

4.1. Од нарциса, иконе до селфија

Један од најзначајнијих представника италијанске ренесансе, архитекта и писац Леон Батиста Алберти 1435. године развија теорију према којој се корени историје портрета налазе у миту о Нарцису, младићу који се заљубљује у свој одраз у води. Пет векова касније, фотографија преузима документарну улогу над ликовном презентацијом, вршећи притисак на дотада једини метод портретисања, не умањујући истинитост Албертијеве теорије, а можемо додати и уједно претече селфија.

Представе Нарциса познате су тек у ликовној уметности хеленистичко-римског доба; приказан је на гемама, мозаицима и зидним сликама. Тако казује легенда, али у њеној основи су два кључна елемента, селфија, садржане параболе лика и одраза тог лика у води „огледала“ у којем је ово самољубље угледало себе - свој идеализовани лик. (Сл. 129,130,131,132)

Као дечак, Нарцис је био тако леп да је постао предмет обожавања многих младића и девојака. Све те љубави нису нашле одзива у његовом леденом срцу. Није узвратио љубав чак ни нимфи Ехо, која се повукла у самоћу, где је венула од љубавне чежње, све док од ње није остао само глас. Најзад, један од одбачених обожавалаца проклео је Нарциса да заволи оно што му је недостижно. Са том клетвом сагласила се богиња освете Немеза, и шеснаестогодишњи Нарцис је био праведно кажњен. Једног дана, уморан од лова и летње жеге, он се спустио до извора да утоли жеђ.

Као што се восак или иње растапа и нестаје на топлоти, тако је он лагано нестајао од љубавног плама према самом себи. У часу смрти једино га је видела Ехо и упутила му последњи поздрав. Нарцисова бледа глава клонула је уморна у зелену траву и вечити сан је заувек склопио његове очи. Дријаде и Ехо оплакивале су смрт лепог младића, а његове сестре нимфе даривале су му своје одсечене косе. Кад су дошле да га сахране, крај извора су уместо Нарцисовог тела виделе цвет са жутом чашицом и белом круницом, који је добио назив „нарцис“ (грч. *nárkissos*). И у подземљу Нарцис огледа лице у водама Стикса.

Позната је и једна рационалистичка верзија мита о Нарцису. Причало се да је он имао сестру близнакињу, која је у свему личила на њега. Она је чак била исто одевена, јер је често пратила брата у лов. Нарцис је нежно волео сестру; кад је она умрла, убичајавао је да посматра свој лик у води и да замишља да је сестра и даље крај њега.

У једном предању се помиње Нарцис из града Еретрије, на Еубеји, Амаринтов син, ловац познат по чедности. У цвету младости убио га је један од његових одбијених обожавалаца, по имену Еупо. Нарцисов надгробни споменик, који се налазио код Оропа, уливао је пролазницима страх. Причало се да је из Нарцисове крви никло цвеће и да су се њиме прве окитиле Ериније, које су захтевале да се окаје рано проливена Нарцисова крв.

Аполон је прелепи бог, висок, складно грађен и бујне косе, готово идеалне телесне грађе, лепоте за селфоманију, и због тога је имао много љубавних авантура, како са Нимфама, тако и са обичним смртницама. Припада другој генерацији богова са Олимпа, јер је син Зевса и Лете, као и његова сестра близнакиња Артемида. Био је бог светлости и Сунца, а поштован и зато што је био бог склада и лепоте, који чине живот смисленим. Идеал је грчког „курса“, складног, развијеног и лепог младића. Заволео је кћерку бога Пенеја, Дафне, она му љубав никако није узвраћала, већ је, пошто је бог стално прогањао, замолила оца да је у нешто претвори, како би се спасила. Тако и би. Нимфа је претворена у биљку лавор, биљку која је од онда посвећена Аполону (грч. *Απελλων*) је грчки бог светлости, музике, медицине, стреличарства, колонизације, прорицања и поезије. Присутан је и у хеленској и у римској митологији. Представљан је увек као идеал здравог, складно развијеног и лепог младића, кога су Хелени називали - Курос. (Сл. 133,134)

За порекло имена Аполон се верује да је из прехеленског доба. Мада Плутарх има објашњење да Аполон означава једно као супротност мноштву, док Хесикијус тражи порекло у дорској речи *απελλα* што наводи на скупност, саборност и треба да означава хеленску државност. Аполоново грчко име можда је изведено из прехеленске сложенице *απο-λλον* повезане са архаичним глаголом *απο-ελλ* - који је дословно некад значео „онај који се прегиба“, односно „онај који тера“... Аполон је терао зло, болести и несклад. Плутарх пише да Аполон значи „многа“, а према томе Аполон је негација мноштва. Хесихије повезује име са дорским *απελλα* (апела) = „скупштина“, тако да би Аполон могао бити и Бог политичког живота.

Мит о Афродити, (у данашњем смислу има свој пандан у оличеној лутки Барбици), као потомку Титана, по свој прилици се односи на богињу чији је култ био поштован пре Грка. Дошавши из правца севера, племена из којих ће се касније образовати Грци усвојили су је у олимпијску породицу прогласивши је кћерком Зевса и Дионе. Према старијем предању, које је заступао Хомер, Афродита је кћи Зевса и Дионе; а према млађем, којег се држао Хесиод,

рођена је из морске пене (грч. ἀφρός) која се створила кад је Крон бацио у море Уранове гениталије. Одмах по рођењу, изашла је из мора на обалу острва Кипра. Отуда су јој и атрибути: Ἀφρογενεια (рођена из пене), Αναδυόμενη (која се помаља, излази), као и Κυπρογενεια (по Кипру рођена).³⁴ У почетку, Кипарска Афродита (Сл. 135) највероватније да је била богиња плодности, врло слична блискоисточној богињи Иштар-Астартти. Дошавши међу Грке она је персонификована са сексуалношћу и била усрдно обожавана као универзална сила. У неким областима, Афродита је била сматрана чак богињом рата, што је можда био подстицај за њено удруживање с Аресом, богом рата. Много касније, у класично доба, Афродитин култ је попримио савремено схватање према којем је она надлежна за сексуалну привлачност и љубавно задовољство (грч. та Афродίσια). Првобитно је била персификована као стваралачка моћ природе која из влаге рађа све плодове на земљи. Али тог страног обележја је нестало, уступивши место оној Афродити која се сматрала „националним“ божанством свих Грка. Њена најстарија култна статуа у Беотији (Сл. 136) направљена је, према предању, искључиво од дрвета са Кадмове лађе, којом је овај допловио из Феникије у Грчку. Стога је она уједно и заштитница морнара.

Погледајмо и додајмо тој раскоши божанске женске складности и лепоте и Ботичелијеву слику „Рађање Венере“, Гојину „Нагу Мају“ (Сл. 137,138). Афродита је и савремени симбол пре свега чулне љубави, тј. стављена је насупрот Афродите Ураније као богиње небеске љубави. Почев од 8. века п. н. е. Афродита је изгубила већину својих функција и постала пре свега богиња лепоте и љубави. У Атини је слављена у баштама (грч. εν κελοισ), али не као богиња вегетације, него као богиња лепоте, под чијим се ногама расцветава цвеће.

Савремени, постмодерни нарцис, Аполон, као и култ Афродите, богиње неодољиве љубави, чулности и лепоте заправо персонификује ову причу кроз објектив мобилног телефона, камере, мултипликацијом самог себе, све у намери да надмаши властите нарцисоидне прохтеве. Тако долазимо до закључка да се параболоа о заљубености у свој лик, портрет

³⁴ Афродита (грч. Афродίτη) је грчка богиња лепоте, чулне љубави и плодности. Значење њеног имена је непознато, иако су древни Грци веровали да се оно односи на пену. Веома је могуће да је ово веровање дошло из приче о Афродитином рођењу. Идеја и култ богиње љубави која се рађа из мора потиче из југозападне Азије, а у Грчку је прешао највероватније између 1200. и 900. п. н. е. посредством поморских трговаца бакром. То је закључено на основу бројних њених светилишта на многим грчким острвима надамак обале Мале Азије.

трансформише кроз нове технолошке огледалне слике изражене у величини резолуције, пикселима и дигиталним сликама на мобилном дисплеју.

Појам „идола“ је прадавна, али и постмодерна нарцисоидна идолатрија, у најближој вези с постмодерном нарцисоидном праксом улепшане мимикрије, ма колико нам на први поглед изгледало да с њом, постмодерном, нема непосредне везе. Погледајмо савремену медијску идолотарију – стварање холивудских медијских идола, утицај филмске холивудске индустрије и готово да је све речено. Богиња Афродита је плод божанске савршене лепоте, митског чудесног идеала о савршеној телесности. Барбика, Мерлин Монро (Сл. 139,140) су резултати „Фабрике задовољења“ која производи потрошачку лепоту. У идолима човек открива магију о властитој и колективној сличности и самоидентификације с оним што он објективно није. Али све личи, према томе: све је магично. Јер сличност није само у наликовању једног облика на други и у близини. Улази се у један заједнички модел, образује се „клише“ идеализованог лика, такве псеудоидентификације свог одраза у селфију настаје поистовећивање несличности, несавршености са идеализованом сличношћу виђеном кроз мас-медије. Могућа је, дакле, не само имитација облика него и имитација помоћу близине. Мимезис постоји на два начина, као копија и као близина, и увек је присутна у уметности. Али она није једина која одређује бит уметности. Но у крајњем ефекту примене ових уметничких условности настаје још једна појава: од сазнања да се кроз други материјал и у другим димензијама може сугерисати постојање једног новог бића и да то биће подсећа на човека али није исто са њим, настаје сугерисање и једне не-свакодневне и не сасвим људске стварности. У континууму човек-природа удева се нова нит. Игла која ту нит уводи јесте идол. Идол је и средство да човек самог себе увећа (што чине и средства мас-медија). То је једна игра и несумњиво давнашња потреба. Човек се игра могућношћу да мења поглед на самог себе. Да себе доводи у перспективу неког малог бића и да се сам себи чини бескрајно увећаним. Поглед идола на свог творитеља одједном је творитељу драгоцен; он постаје зависан од погледа свог идола, на крају се тај поглед из глине, који самог човека пребацује у нереалне димензије, претвара у нешто божанско. Запремина идола не одговара ни једној од реалних димензија човекових. Он је нешто вештачко, и човеку се чини да се бића тако смањују у сећању. Није искључено да се арсенал сенки у сећању успоставља и помоћу творевина виђених у магији и уметности. Преко идола изгледа да се успоставља рана веза између психолошких функција сећања и замишљања. На тој дијагонали расте и могућност уметничког стваралачког чина. Као да је сећање, у ствари, творење прошлог, његово замишљање, а не изазивање и изнедривање доживљеног. Као да сан и сећање све своје прилике и појаве своде на димензије које могу да

стану у једну људску главу. Ми не можемо ни сањати ни замишљати ишта заиста велико. У сну нема великих димензија, па ни у машти. Велике димензије уметничких дела последица су деловања воље и спољних радњи ума.

Ратнички колективни селфи, Сјена – царски ратници, армија од преко 7.000 скулптура војника и коња направљених од глине, нађена у гробници првог кинеског цара, Ћин Ши Хуанга је невероватно археолошко налазиште. (Сл. 141) Све скулптуре имају природну величину. Колекција скулптура се налазила у гробници и била закопана заједно с првим кинеском царем, Ћин Ши Хуангом, који је ујединио Кину 221. п. н. е.. Ратници Сјена су откривени у марту 1974. Ископавања су започела убрзо након открића. Глинене војске се налази на 33 km од града Сјен, у провинцији Шенси у Кини. Ратници Сјена су нађени око 1,5 km источно од гроба Ћин Ши Хуанга, и на 3 нивоа. Прво су ископане скулптуре које су се налазиле на дубини 4 до 8 метара, а музеј под именом Музеј првог цара династије Ћин постављен је на рушевинама и отворен за јавност 1979. Цео музеј је комплетиран 1994 године.

У време када је први цар Кине Ћин Ши Хуанг умро и био сахрањен, скулптуре су покопане заједно с њим јер се веровало да ће тако и након смрти цар имати војску којом заповеда. Скулптуре гледају ка истоку и налазе се у борбеној формацији. Свака од скулптури је јединствена, тако да не постоје две идентичне. Скулптуре су наоружане луковима и стрелама, копљима, мачевима и др. Наоружање је у време открића било још увек веома оштро. Године 1980. су откривене две обојене бронзане кочије 20 метара западно од царевог гроба. Свака се састојала од 3.000 разних делова и вукла су је четири коња. (Године 1987. УНЕСКО их је прогласио светском баштином).

Идол је селфи мит који се појавио у телесности, приче о божанствима, кристализација једне митолошке замисли. Али полазећи од идола, од бића насталог из глине, или урезаног у кост, може митска машта да почне да ради; идол или идоли, војници од теракоте са археолошког налазишта у Кини, прототип колективне фотографије из доба цара Ћин Шин Хуана - не може да буде прва и најважнија реченица једне приче о божанствима него свеколика, готово надстварна фикција, илузија у 3Д. Исто тако, идол може остајати и потпуно ван мита, као мало стециште космичке енергије без сопствене сакралне приче, па и без свог обреда. Има идола који су пародија идолопоклонства. Они су иронични, пркосни, мрски. Међу њима има пријатеља и непријатеља. На једној страни, идоли отеловљују човекову потребу да узвишава своје представе до нивоа божанског, на другој страни постају оруђе за борбу против

узвишености, против митског достојанства. Имам утисак да многе фигуре не представљају старе облике религијских пројекција, него се са њима обрачунавају: умно, осећајно, или естетским изазовом. Идоли створени да разбију други идол, или сачињени да сами буду одмах разбијени. При овим опажањима не ради се више о релативности нашег ликовног укуса ни о тумачењима која из тог укуса произилазе. Ми у тој појави супротстављених идола видимо да се одвајкада мит и супротстављање миту, гађење од мита, догађају паралелно. Човекова истина се у свакој епохи премешта од изједначавања са узвишеном представом неке оностраничне истине оличене у идолу, до укоченог гледања после приклањања ништавилу, после обављене демитизације. Јер и демитизација има своје идоле.

Како се постиже подражавање селфи душевних стања и карактера човека препознајемо у Сократовом знаном дијалогу са сликарком Парасијом: Сократ: *Дешава ли се, дакле, у човека то да на кога гледа добронамерно или непријатељски?* -Парасије: *Мени се чини.* -Сократ: *Не може ли се, дакле, то на очима подражавати?* -Парасије: *Може сасвим.* -Сократ: *Узмимо да су пријатељи једном срећни а други пут несрећни. Да ли се теби чини да је једнако лице у оних којима је до тога стало и којима није?* - Парасије: *Тако ми Дива, никако; јер кад су им пријатељи срећни, лице им је ведро, а кад су несрећни, лице им је сетно.* -Сократ: *Не може ли се, дакле, и то приказивати?* -Парасије: *Може зацело.* -Сократ: *Али и племенито и отмено помишљање на срцу, и подлост и просташтво, и трезвеност, и разумност, и дрскост, и неваспитаност – све се то види и у лицу и у понашању, и у стајању и у кретању. И у разговору са вајаром Клитоном Сократ, такође, објашњава да се у вајарском делу подједнако успешно може изразити и физичка и духовна лепота човека. Вајар треба, поред физичких покрета тела, да исказује у скулптури и душевне покрете, а подражавање душевних покрета тела које нешто раде, постиже се ако се прикажу “очи пуне патње у такмичара”.*

„Уметност је у многим цртама слична религији. Њен развој не зависи од нових открића које бришу старе истине (...) та просветљења откривају нове перспективе, нове истине које, у суштини, припадају оригиналном развоју првобитне мудрости што, далеко од тога да буде поништена тим новим истинама, наставља да живи и да зачиње нове мудрости и истине“ (Василиј Кандински). Трагајући за „унутрашњим животом слике“ овај модерни уметник је, како каже, „на своје велико чуђење, приметио да је та визија уметности заправо хришћанска визија, и да она садржи у себи и елементе који су неопходно потребни за примање и елемената открочења духа. Дакле, будући да ово каже један модерни уметник свакако је желео тиме да стави до знања о континуитету с хришћанским осећањем слике као модерне реинтерпретације

и онда када се ради о апстрактним садржајима и симболима проистекли из духа традиције, и вере. „Да ли уметник мора да буде искључив у својим делима, да чини душу неосетљивом, да ли један уметник сме да буде глув и слеп?“ – пита Кандински. Зашто Кандински? Због иконописа, икона осмишљених у класичној, али и дигиталној технологији бивствовања хришћанске визибилности. Медиј сведочи о дигиталној „икони“. Иконопис сведочи о оностраном свету и његовим ликовима, он не доказује, него показује, не присиљава доказима, него убеђује и побеђује очигледношћу. Истинска стваралачка икона је појављивање Христа, Богородице, анђела, светаца, Раја, овде на земљи (...) Верујући се моли пред Христовом иконом као пред самим Христом који је пред њим у својој икони, али сама икона, место овог присуства, остаје само ствар и нипошто не постаје идол или фетиш. У православној побожности истакнуто место заузима поштовање светих икона са представама Господа Исуса Христа, пресвете Богородице, анђела и светаца (овамо спадају и свети крст и Јеванђеље)... Ово поштовање има свој основ у религијској психологији толико дубок да је код православних суштинска нужност за побожност (...) Икона пружа осећање опипљивог Божјег присуства (...) Икона представља за своје постојање приказивост Бога у човеку, који, с обзиром на своје стварање, има *лик божји*.³⁵ Иконопис је засебна грана симболичке уметности, он није само уметност него и више од уметности, он је боговиђење и богопознавање које пружа уметничко познавање о себи. Да би се овај склад постигао неопходно је да иконопис за своје истинско остварење захтева сједињење у једном лицу уметника и религијског сазерцатеља – Богослова.³⁶

Сократ не негира могућност подражавања негативних људских особина, али истиче да је подражавање племенитих особина пријатније и лепше. Код Сократа је лепо делимично објективно, делимично субјективно. За њега је лепо пропорције постојано, а лепо сврховитости је релативно. Ствари су различито лепе јер имају различиту намену.

Градитељу оклопа Пистији, Сократ појашњава да није довољно да један оклоп буде украшен и позлаћен, складан сам по себи, већ да је неопходно да он буде добар за сврху којој служи, то јест да буде у складу са носиоцем оклопа, да при “употреби“, буде подесан.

Везу између лепог и корисног не треба схватити у данашњем смислу. За античке Грке корисно је све оно што служи остварењу, усавршавању човека тј. његовом приближавању идеалу божанства. Према томе, у питању је корисност и применљивост у вишем духовном

³⁵Булгаков Сергеј, „Православље“, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991, стр.209

³⁶ исто, стр.209

смислу, али и усавршавању телесног склада, у трагању за човековом суштином. Дакле, не ради се о употребној вредности у данашњем економском смислу речи.

“Корисност о којој говори Ксенофон дефинише се према томе како, где и када је човек примењује у односу на сопствено савршенство или – како би рекао Грк – у односу на сопствену праксу. Појам корисности обухвата и појам људског циља, али прави циљ Грци су схватили као “завршетак” (τέλος); пракса у грчком смислу означава радњу која има сопствени смисао у себи, а “практични” циљ схвата се као завршеност, као савршенство.”³⁷

Према томе, лепо и добро свде се на исто, ако се пође од тога да је лепота испољавање савршенства људске делатности, што подразумева постизање савршенства, и ако се оно подудара с добрим. Свестан да се такво подударење не јавља увек, ни непосредно, Ксенофон у “Оикономику” пише: “Сматрајући да су појмови лепог и доброг повезани међу собом, потражио сам пре свега лепе људе и покушао да утврдим да ли добро иде заједно са лепим. Нажалост, не беше тако, јер сам увиђао да неки телесно лепи људи имају сасвим бедне душе. Стога сам закључио да би боље било не обраћати пажњу на спољну лепоту, него ићи право к онима које сматрамо душевно савршеним.”

Код Ксенофона као меродавног представника предплатонске мисли, теорија лепог нема естетски већ искључиво онтолошки значај. Код њега је предност дата духовној страни, карактеру човека, и његовој духовној лепоти у односу на физичку јер она је предуслов за физичку лепоту, тј. услов за остваривање сократовског идеала “просијавања”. Без духовне лепоте, односно доброте, савршено значење. (...)

Тежња ка вишем (душевна величина, амбиција) је као круна осталих величина: чини их бољима, а не може постојати без њих. Зато је тешко бити истински амбициозан, јер је то немогуће без потпуне моралне изграђености. (...)

Рекло би се да и повољне животне околности доприносе формирању душевне величине кроз улогу мецена, заштитника уметника. Племићи, моћници и богаташи стога полажу право на почаст, почаствовани су портретима највећих уметника свог доба јер су они према осталима у надмоћном положају, а све што се неким добром истиче међу другима ужива већу част. Јер оно заштитничко према уметнику је знак надмоћи. Примљено уметничко чињење,

³⁷ Граси Ернесто “Теорија о лепом у антици”, СКЗ, Београд, 1974, стр.81

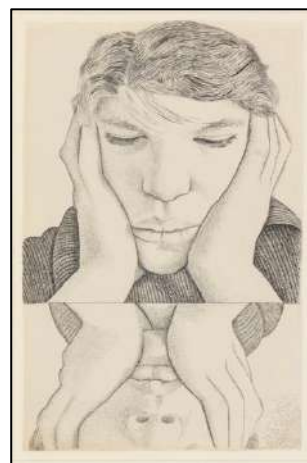
уметничко дело, прималац из високог сталежа узвраћа још већим наградама. На тај начин постаје обавезан онај ко је њему први учинио, и долази у положај онога коме је учињено. Зато такве предности подхрањују тежње ка вишем, већ самим тим што им људи због тих ствари указује почести. У социолошком смислу, у ствари, такав мецена истински задобија поштовање и подиже свој углед и цену.



Сл.129 Леонардо Да Винчи
„Нарцис“
1495.



Сл.130 Караважо
„Нарцис“
1599.



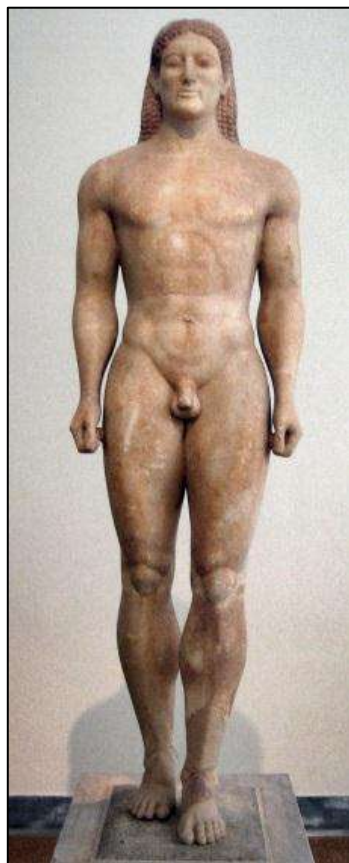
Сл.132 Лучијано Фројд
„Нарцис“
1948.



Сл.131 Салвадор Дали
„Метаморфоза нарциса“
1937.



Сл.133
Бог Аполон
530 п.н.е



Сл.134
Курос (грчки Аполон)



Сл.135
Афродита (Кипар)
5 век п.н.е



Сл.136
Афродита (Беотија)
450 п.н.е



Сл.137 Сандро Ботичели
„Рађање Венере“
1486.



Сл.138 Франциско Гоја
„Нага Маја“
1800.



Сл.139 Ник де Морголи
„Мерлин“
1953.



Сл.140 Салвадор
„Барби лутка - Мерлин“
2009.



Сл.141 Теракота ратник
(гробница првог кинеског Цара)
500 п.н.е

4.2. Бесмртност и мас-медији

Између божанске бесмртности, ликова овековечених визијом великих уметника и мас-медија, ипак, ма колико изгледало неспојиво, ипак постоји паралела ако се има у виду да су мас-медији, у ствари, компензација за „смртнике“, обичне људе, који сада могу себи и то задовољство да могу бити „овековечени“ и инсталирани на друштвене мреже. Бесмртност богова за људе је недостижна, али им је зато доступна слика једног тренутка пред објективом фотоапарата или мобилног апарата. Успостављена је могло би се рећи „компензација“ за бесмртност. Богови, пак, свевременог лика, ту привилегију немају. Бесмртност привилегија богова коју човек није успео да досегне ни оствари настоји, стимулисан, и успева да то недостижно божанско оствари виртуелним средствима постмодерне технологије. Посредно, кроз љубав према селфи портрету самозаљубљености. Жудња за нечим недостижним циљ, није постојање него властито биће, лик, одраз у селфи-огледалу, а само у односу на туђи селфи претходно постојање се може сагледати као успела слика. Свако постојање селфи митске слике самоличја одвија се у реалном времену. Тако своје испољавање, као крајњи циљ постојања, није само лепота него је и илузија вечност, оно што стоји изван времена и што са своје стране једино и омогућава спознају времена. Одатле проистиче метафизички однос између лепоте, вечности и селфи бесмртности.

Међутим, слика виртуелне реалности митског, религијског, бајковитог и поезијског битно се разликује од слике виртуелне реалности коју омогућава техника и технологија савремених визуелних посредника; разлика и јесте у томе што је митско виђење створило свет оностраног визибилитета на принципу постојања немогућег, а савремена слика виртуелне реалности реинтерпретира и комбинује визибилитет постојећих облика стварности, стварајући комбинаториком слику могућег и непостојећег. Икона је нарочити облик црквеног предања, у бојама и ликовима, напоредо са усменим, писаним, монументалним казивањем. Сходно томе, слике виртуелне реалности су ограничене у својим трансформативним могућностима управо стога јер им је полазиште већ створени митски фантазам већ измаштаних лица и ликова у форми митова, култова, божанстава. Отуда и немоћ, сматра К. Богдановић, савремене слике виртуелне реалности да створи самосвојан облик изван онога што није, на било који начин, однекуд познатог. У контексту популарне културе, нови медији се могу посматрати и анализирати као средство брже и ефикасније производње и дисеминације садржаја/информације, као средство произвођења спектакла, и као специфична тема

обухваћена појединим жанровима популарне културе као што су, на пример, *cyberpunk* књижевност и филм, видео и компјутерске игре, рекламе које промовишу високо-технологизоване животне стилове, итд., а који нас на основу савремених технолошких достигнућа припремају за потенцијалне будућности.

Популарна култура како је дефинише Џон Фиск, настаје између културне грађе коју производи капитализам и свакодневног живота кроз потрошачко активно, продуктивно и креативно читање модификованих садржаја, како материјално-функционалних тако и семиотичко-културалних, а одликује се "креативношћу слабих у коришћењу средстава које нуди систем, уз непристајање на потпуно покоравање тој моћи".³⁸ Историјски токови, међутим, доводе до мултипликације портрета разгранатог у бројним културолошким и цивилизацијским визуелним формама. Раздвајају се, као што је наведено, сакрални портретски медијум (фреска, икона, скулптура, витраж...) у техничком али и у визуелном представљању, на једној страни од световних уметничких визуелних начина представљања. Одлучна прекретница за дух који тежи сазнању наступа у ономе тренутку када се дубљем размишљању открива као варљиви привид стварности која је, на изглед, опремљена апсолутном реалношћу, када се отвара увид да људска моћ сазнања не стоји насупрот једном од њега независном спољашњем свету, као огледало према предмету, чија се слика у њему појављује, већ да оно што називамо спољашњим светом представља вечно променљиви резултат, који се непрекидно изнова ствара, једног духовног збивања.³⁹ И ма како чудесно свет окруживао човека, ипак влада ограничена сагласност о ономе шта људи поседују као стварну "сличност" одређене особе, али та сличност је конципирана тако да буде копија односно дупликат његовог спољашњег изгледа.⁴⁰

Неопходно је међутим подсетити на прошлост, на указивање да није реч само чулима и осећањима на која је указива Конрад Фидлер: Очигледно је да овде није само реч о осећањима уопште, ни о осећањима угоде и неугоде као таквима, него о сасвим специфичној врсти осећања, о естетским осећањима која доживљавамо у присуству уметничких дела. Таква осећања, сасвим је извесно, својствена су само човеку и њих не можемо наћи на нижим ступњевима органског развића као што то претпоставља Фидлер у складу са својом редукцијом естетских осећања на проста осећања угоде или неугоде. По Фидлеру, квалитативне разлике нема и естетски ужитак је у суштини исто што и сваки други ужитак. –

³⁸ Фиск Џон, "Популарна култура", СЛЮ, Београд, 2001, стр.58

³⁹ исто, стр.103

⁴⁰ исто, стр.104

Али, ни само у оквиру човекове делатности, коју увек по биолошкој нужности прате осећања, сва осећања нису естетска, нити су сва чисто субјективна. Ово последње наизглед парадоксално тврђење показује своју исправност пре свега на феномену уметности. Тиме тек започиње стварна анализа естетских осећања. Да би се она обавила, треба поставити питање: шта значи сама субјективност, има ли чисте субјективности? Естетска вредност је субјективно-објективна доживљајна вредност (Desoar). Осим тога, осећања која се јављају са уметничким ликом нису само додатак гледаоца или слушаоца, него су одређена тим ликом, и лик не живи без њих. Из ове анализе естетског осећања које се доживи у присуству уметничког дела, следи очигледно, да се оно уопште не може свести на једно једноставно осећање. Свођење на једно једноставно осећање могуће је – али само у неуспелој уметности. Затим, естетско осећање није никада чисто субјективно, и Фидлер у том погледу не прави разлику између пријатног и лепог. За разлику од пријатног, лепо се карактерише тиме што носи извесне ознаке нечег што објективно постоји. Анализа естетских осећања се може наставити постављањем питања о разлици између привидних и стварних (озбиљних) осећања, али је већ јасно да је Фидлерова психологија у овом правцу сасвим недовољна. Оно што се пред аутентичном уметношћу доживи сложен је процес који ангажује целу душу посматрача или слушаоца. Ерих Мајор (Erich Major) сматра да је естетско служавка уметничког, мамљење душе ка оној висини где престају „угода“ и „неугода“ и где почиње доживљавање. Стари медији подразумевали су човека ствараоца који је ручно састављао текстуалне, визуелне и/или звучне елементе у одређену композицију или секвенцу. Та секвенца је похрањивана у неком материјалу, а њен редослед утврђен је једном заувек. Од тог оригинала могле су да се израђују бројне копије, а у складу са логиком индустријског друштва, све су оне биле идентичне. За разлику од тога, нове медије одликује променљивост. Уместо идентичних копија, нови медији обично омогућују стварање бројних различитих верзија. Поред тога, уместо да су у целости дело људских руку, ове верзије често делимично аутоматски склапа рачунар. Променљивост такође не би била могућа без модуларности. Похрањени дигитално а на у неком непроменљивом медијуму, медијски елементи задржавају своје посебне идентитете и помоћу програмске контроле могу се сложити у низ различитих секвенци. Поред тога, пошто су и сами елементи разбијени на дискретне узорке (на пример, неку слику представља мрежа пиксела), они могу да се створе и прилагоде у ходу.

Према томе, логика нових медија одговара постиндустријској логици "производње по наруцби" и логици испоруке "тачно на време", које су постале могуће захваљујући коришћењу рачунара и рачунарских мрежа у свим фазама производње и дистрибуције. У овом случају,

"културна индустрија" (овај израз сковао је тридесетих година двадесетог века Теодор Адорно) је испред свих других индустрија. Идеја да купац може у продавници тачно да одреди све функције жељеног аутомобила, да се затим тај списак проследи фабрици и да се купцу неколико сати касније испоручи возило још увек представља недостижни сан, али у случају рачунарских медија, таква тренутност је стварна. Будући да се исти уређај користи и као продавница и као фабрика, то јест исти рачунар генерише и приказује медије - и пошто медији не постоје као материјална ствар већ као подаци који се могу преко жица послати брзином светлости, верзија прилагођена захтевима корисника може се испоручити скоро тренутно.⁴¹ Ово последње је кључно за анализу, где је граница селфија и естетске хирургије.

⁴¹ Манович Лев, "Језик нових медија", СЛЮ, Београд, 2015, стр.69-78

4.2.1. Глобализација фотографије и туризам

Деветнаестог августа 1839. године палата Француске академије у Паризу била је испуњена до последњег места радозналим Парижанима који су дошли да чују опис новог процеса репродукције који је измислио Луј Дагер. Дагер, који је већ био добро познат по својим диорамама, назвао је тај нови процес *дагеротипијом*. Један његов савременик забележио је да су већ "сутрадан оптичарске радње биле пуне аматера који су жудели за дагеротипским апаратом, а на све стране виделе су се камере уперене према зградама.

Од Плинија Старијег дознајемо да је Зеуксид насликао атлета, с натписом да ће лакше бити ту слику кудити неголи је подражавати. Позната је анегдота о Зеуксиду и Парасију сликару из Ефеса, који су се надметали за првенство у подражавању природе. Ако уметник слика карактере као Полигнот, он прелази у поезију. Полигнот се угледа на Хомера, и његове фреске нису друго него насликане епопеје: свака слика му је многочлана, тј. приказује људске односе, а из њих се види шта насликани људи хоће или неће. Њихови радови не баве се појединим човеком, да би посматрач из његова лица разумео душевне покрете или из облика тела упознао покрете телесне. Али с временом су сликари схватили свој прави задатак и пронашли за то подесна средства. Један од највећих унапређивача сликарске уметности био је Зеуксид, за чију су уметност карактеристичне ове речи Аристотелове:

„Уопште, оно што је немогуће треба правдати разлозима уметности или оним што је боље или општим мишљењем. Јер, са гледишта уметности више важи оно што је вероватно а немогуће неголи оно што је могуће а невероватно, па, ако и није могуће да стварно има онаквих људи како их је сликао Зеуксид, ипак се може одговорити да је боље приказивати их тако, јер идеал треба да надмашује стварност“.

Вечита тежња сликара, да вековима пре проналаска фотографије, хемијског процеса, како наводи Дејвид Хокни, досегну савршенство објектива камере. О томе сведочи легенда: као сликар, Зеуксид је савршенији од Полигнота, јер се боље умео служити бојама, а усавршио је и употребу светлости и сенке. Располажући таквим техничким могућностима, Зеуксид је насликао грожђе тако верно да су птице долетеле и хтеле га кљуцати. Тим успехом много се хвалио пред Парасијем. Овај, који се нарочито одликовао финоћом линије, донесе Зеуксиду слику с платненом завесом: Зеуксид хтеде завесу одмаћи да види слику под њом, а када тамо, завеса је била само насликана. Тако је Зеуксид преварио само птице, а Парасије и Зеуксида.

Забележен је један случај и Парасијева пораза. У једној утакмици на острву Саму учествовао је и Парасије са Тимантом из Сикиона, и том приликом победио га је Тиамант, који се нарочито прославио сликом Жртвовање Ифигеније. Надметали су се сликом која је приказивала надметање Ајанта и Одисеја за оружје Ахилејево. Дакле, један сликарски нагон за првенство у сликању једног херојског нагона! Пријатељима који су се жалостили због његова пораза, он је духовито одговорио да га неуспех нимало не узрујава, само му је жао што је Ајант још једанпут побеђен.

Међутим, уметници су били подозриви према фотографском објективу иако су се користили „услугама“ фотографије; „објектив не вреди као пар очију- у вези са новијим тенденцијама, као што су, рецимо, хиперреализам или фотографски реализам (тенденције у сликарству, настојање такмичења сликара с фотографијом), признају вам да ту врсту сликарства сматрам прилично досадним. Сећам се, каже Дејвид Хокни- једне изложбе у Музеју Викторије и Алберта, под насловом „Од данас је сликарство мртво“ (“From Today Painting is Dead“). Била је то историјска изложба фотографије, од почетка у XIX веку. Ту сам запазио једну “camera obscura” која је припадала Џошуи Рејнолдсу; била је скривена и камуфлирана (...) и наједанпут, посматрајући је, схватајући чему је служила, назив изложбе је добио прави смисао у мојим очима. Камера је откривена у XVI веку, у унутрашњости је седео један чичица који је преносио целу пројекцију на једну равну површину. Каналето је употребио за своје слике Венеције, а после њега многи сликари су се њоме служили за прављење слика и репродукција у боји и свакојаким других ствари за туристе. Оно што се догодило у XIX веку јесте, у ствари, хемијски проналазак фотографије. Није откривена камера, него хемијски процес фиксације слике пројектоване на једну равну површину. Тада је онај чичица који је седео у унутрашњости „camera obscura“ схватио да није потребан и изјавио: „Од данас је сликарство мртво“.⁴²

Свако је желео да забележи поглед са сопственог прозора, а понеки срећник би из првог покушаја успевао да добије силуету врха крова која се оцртавала на небу. Започела је медијска поамама. За само неколико месеци тридесет различитих описа фотографске технике појавило се широм света - у Барселони, Единбургу, Напуљу, Филадельфији, Санкт Петербургу, Стокхолму. У почетку су дагеротипије кућа и споменика биле најомиљеније код широке публике; две године касније, после различитих техничких побољшања процеса, свугде се отварају галерије портрета као што је Галерија портрета у Лондону- и сви јуре да се сликају том новом медијском машином. Занат фотографа - портретиста силно се размахвао крајем

⁴² Хокни Дејвид, Ликовне свеске 5-6, Београд, 1996, (интервју David Hockney), стр.89-93
97

деветнаестог века. Године 1891, у Француској већ има више од хиљаду атељеа, а фотографијом се бави више од пола милиона људи. Укупна вредност годишње продукције износи око 30 милиона златних франака. У неким другим земљама, а Америку и да не помињемо тај комерцијални тренд је још израженији. При крају века појављују се апарати са знатно поједностављеном техником руковања. ”Ви само притисните дугме, а ми ћемо се побринути за остало”, био је познат слоган америчке фирме Кодак која ће из темеља направити револуцију фотографске индустрије и трговине. Док је фотограф уметник још 1885. Године зарађивао сто златних франака по слици, неколико десетина година касније та се цена спустила на двадесетак франака. Али фотографија је била свима доступна. Што је фотографија више наликовала на сликарско дело, то је слабо образована широка публика сматрала “уметничком”. Већ 1860. године Дисдери (André Adolphe-Eugène Disdéri) је увидео добар посао и предложио је француској влади да се фотографишу експонати у Лувру. Први међу њима који су лансирали златно доба туристичких разгледница с фотографијама пејзажа и градова постали су веома богати.

Статистике о годишњој продукцији разгледница око 1900-те године показује следеће податке: Немачка – 50 милиона становника, 88 милиона разгледница; Енглеска – 38,5 милиона становника, 14 милиона разгледница; Белгија - 6.5 милиона становника 12 милиона разгледница; Француска – 38 милиона становника, 8 милиона разгледница. Једанаест година касније 1910. број штампаних разгледница само у Француској износи више од 123 милиона, а број запослених радника у тој индустрији износи око 33 хиљаде, Продаја разгледничке индустрије достигла је цифру, на годишњем нивоу, у свету, на милијарде. Било је то златно доба колективног, глобалног одушевљења разгледницама – ”Изабравши одређену разгледницу, купац се идентификовао с њеним сниматељем. Поред тога, слањем разгледнице из места у којем се налазио пошиљалац се хвалисао, одушевљавао, својом могућношћу путовања, што је било, у то време, симбол његовог друштвеног статуса. Тиме се излазило из круга анонимности”. На емоционалном плану, људи су вековима чекали тренутак када ће отворено моћи рећи ”ја те волим”, или ”... до ђавола”. Током 60 - тих година прошлог века само у Француској било је произведено штампано близу милијарду разгледница. Крајем XIX века фотографија је имала велику улогу у животу свакидашњице, убрзо након њеног револуционарног проналаска, који се може поредити с проналаском дигиталне камере и начина штампања дигиталне фотографије.⁴³

⁴³ Freynd Gisele, „Фотографија и друштво“, Графички завод Хрватске, 1981.

За функционисање модерних масовних друштава биле су, међутим, апсолутно неопходне и медијске и рачунарске машине које ће бити технолошки остварене тек у постмодерном добу. Способност да се дистрибуирају исти текстови, слике и звуци милионима грађана - осигуравајући на тај начин иста идеолошка убеђења - била је битна, као и способност да се могу пронаћи родни листови, подаци о запослењу, здрављу и прекршајима. Фотографија, филм, офсет штампа, радио и телевизија омогућили су остваривање првог циља, док су рачунари омогућили други. масовни медији и обрада података су комплементарне технологије; оне се појављују истовремено и развијају се упоредо како би омогућиле опстанак модерног масовног друштва.

Репродуковање портрета посредством фотографског предлошка или софтвера, међутим, не може надоместити концепт, као што смо навели, „апсолутне“ сличности. Оно што можемо назвати "верном" репродукцијом јесте увек у вези са естетским начелима и друштвеним очекивањима одређеног времена и простора. Затим, морам напоменути и различите приступе самих уметника овој проблематици, под истим условима и у истом контексту. Посматрамо ли било која два портрета, исте, портретисане личности, рађена од стране два или више уметника, увидећемо колико се појам "сличности" може разликовати. Показаћемо како се појам „сличности“ „прелама“, препознаје, кроз анализу двојице великих уметника-портретиста: пример за ово поређење можемо пронаћи у петнаестом веку, у Фландрији (данашњи регион у Белгији), у доба када је постојало велико интересовање за проучавањем материјалног света. Николас Ролин (Nicolas Rolin), канцелар војводе Бургундије Филипа Трећег, је једна од личности која је била портретисана од стране два врхунска уметника - савременика. То су били Јан ван Ајк (*Jan van Eyck*) и Рохир ван дер Вејден (*Rogier van der Weyden*).

На уљаној слици "Мадона са канцеларом Ролином" (Сл. 142) можемо приметити, поред Ван Ајкове вештине и техничког умећа као изванредног портретисте, и његову "педантност" у преношењу реалистичних детаља. Прецизно осликани детаљи града представљени на овој слици видљиви у позадини кроз аркаде нам указују на то. Портрети дарожљивих појединаца као и донатора који су даривали уметничка дела црквама, представљају уобичајене сликарске теме петнаестог века у Италији и Низоземским земљама. Постојале су различите конвенције о томе како треба осликавати портрет донатора.

Ван Ајк је поставио канцелара Ролина на истом платну као и Мадону са малим Христом, док Рохир ван дер Вејден бира више традиционалан приступ приказивања и представља његов портрет одвојено на засебном панелу, што можемо видети на његовој слици "Судњи дан" (Сл.

143). Ролин је овде приказан у доњем, левом, (отвореном) панелу. Оквирни делови панела (рамови) су често благо потамњивани (што можемо видети на приказаној репродукцији) због контраста који отвара ово дело, које је пак, осликано раскошним бојама. Оно што је још интересантно на овом полиптиху је то да су портрети видљиви када је он затворен. Поредимо ли ова два портрета увидећемо истакнуту браду, пуније усне и уво које је танко и шпицасто. Јасно је да посматрамо две верзије једне исте особе. Било како, Ван Ајков портрет Канцелара поседује израз достојанствености и има став озбиљне особе, који недостаје у слабом и тужнијем приказу Ролина, како га Вејден дочарава. Ова разлика се може једним делом приписати годинама које је портретисана особа у датом тренутку имала: Ван Ајкова слика "Мадона са канцеларом Ролином" је насликана 1435, што ће бити најмање десет година пре настанка портрета који је насликао Вејден. Какогод, Ролин је већ био у својим шездесетим када је Ван Ајков портрет настао, тако да, у оба случаја, реч је о старијој портретисаној особи. Врло је вероватно да су уметници доносили различите одлуке које су постале инспирација у оба случаја.

Једно им је заједничко, портрети су били намењени за олтар. Могуће да је Ван Ајков Канцелар, који је визуално изједначен са Девцом, портретисан као поклон Ролиновом сину, Бишопу катедрале свети Лазар. Вејденов портрет је био само један самостални панел који је сачињавао полиптих (олтарска слика која је сачињена из више панела) са темом Судњег дана, који је Ролин донирао капели болнице фламанског града Бона. Разлика између понизног и арогантног Ролина је продукт разапет наменом и начином којим су уметници желели да представе сврху настанка ових олтарских дела - прво је у контексту породичне моћи, док други представља место болести и смрти. Док функције ових двају портрета диктирају два различита приступа сличности, индивидуални стил уметника, који их је и начинио, може се такође рачунати као средство утицаја њихове различитости. Ван Ајк је био познат по његовој минуциозној и "дубокој" анализи детаља приликом осликавања лица, док су Ван дер Вејденови портрети били више стилизовани и са мање детаља. Иако за оба портрета можемо рећи да су слична, та сличност ипак варира захваљујући функцији самог портрета и у већој мери, различитости стилова ова два уметника.

Стога, смерница ка сличношћу у већини портрета мора бити балансирана насупрот ограничењима репрезентативности, што једино може понудити делимично, апстрактно, генеричко, или идеализовано приказивање било ког портретисаног лика. Многи писци су усмеравали пажњу дуализму портрета - његово симултано ангажовање између сличности и

тачности репрезентације. Ервин Пановски (Erwin Panofsky), познати историчар уметности, концизно говори о дуализму портрета: "Циљ портрета је дефинисан двама основама... Са једне стране он трага да изнесе шта год то чинило, оно у чему је особа која се портретише различита од остатка света, па чак и различитост од самога себе, где је портретисана у другом тренутку или другој ситуацији; и то је оно што одудара портрет од "идеалног". Са друге стране, портрет тежи да изнесе све оно што портретисана особа има заједничко са остатком света и оно што представља њега, његову личност, без обзира на место и време; и то је оно што одваја портрет од генерисаног или наративног"⁴⁴

Један од одговора било је отворено признање мањка оригиналности. Даглас Кримп је 1980. развио појам постмодерне фотографије, базиране на делима Синди Шерман, Шери Левин и Ричарда Принца (Сл. 144,145,146), која су била цењена јер су: ... показивали да је фотографија увек ре-презентација, увек-већ-виђено. Њихови призори су отуђени, конфисковани, присвојени, украдени. На њиховим фотографијама није могуће лоцирати оригинал, увек је одгођен; чак је и сопство које је могло да створи оригинал приказано као копија.

⁴⁴ Panofsky Erwin, "Early Netherlandish Painting", New York and London, 1971, vol.1, стр.194
101



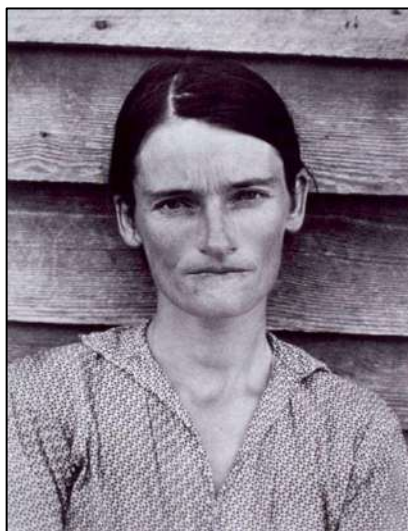
Сл.142 Јан ван Ајк
„Мадона канцелара Ролина“
1435.



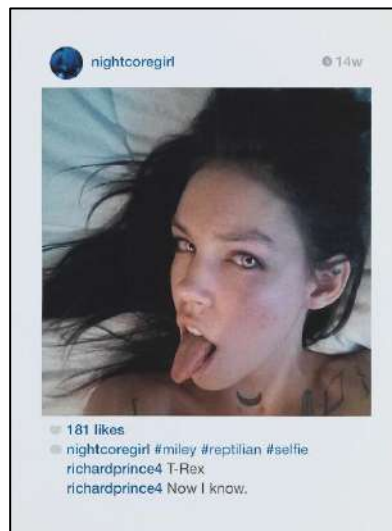
Сл.143 Рохир ван дер Вејден
„Судњи дан“
1446.



Сл.144 Синди Шерман
„Без назива #209“
1989.



Сл.145 Шери Левин
„Након Валтера Еванса #4“
1981.



Сл.146 Ричард Принц
„Без назива“
2014.

4.3. Криза и крај модерне

Судбина савремене слике је неизвесна. Вредност дела пресудно условљавају новост и количина деструкције. Трајност се тако оснива на једном пролазном чиниоцу. Открићем нових могућности проналазак застарева; стога ће данашња вредност већ сутра бити заборављена. Пређашња новина постаће сметња новој. Савремена представа о трајности израчунава се најкраћим временским јединицама. Све вредности су условљене пролазношћу тренутка, који пролази брже но што је настао.⁴⁵

Романтичарима је било више потребно времена да обликују своју слику света но импресионистима; експресионистичкој апстракцији није било потребно ни десетак година; данас се програми поп арта, оптичке уметности, нове фигурације, минималистичке уметности смењују, довршени и јасно дефинисани, скоро у магновењу. Промене све брже и суновратије намећу мисао о крајњој неизвесности будућег усмерења пластичке идеје. Као да се због тога образује језгро неспокојства које намеће судбинско питање о могућности опстајања уметности у оном традицијском виду за који се доскора мислило да је трајан и да ће вечито одолевати свим сумњама.⁴⁶

Смех који се заорио пред првим импресионистичким делом, бахате речи грађана *то могу и ја*, преобраћени су у јаву и као да постају искључиво мерило стваралачког напона и домета. Испуњен је, брзином ружног сновиђења, налог да се у ниским и мрачним ходницима грађанске представе о *лепом* заснује другачија уметност.⁴⁷

Тако је некадашњи исмевач Клода Монеа добио данас своје ушећерено воће, уметност коју разуме и која сведочи да је његов приземни свет бољи но други.

Овакво поласкано друштво, неће одолети искушењу, сасвим разумљиво, настојаће да пажњом богато обдари уметнике и њихова дела. И ту се слика савремене слике сасвим заокружује. Лажни су побуњеници и револуционари, као што и доликује, постали миљеници друштва јер му пружају огледало које, као оно из бајке, каже: *ти си најлепше на свету*.

Друштво и уметност, ухваћени у неразумно и неприродно коло, задовољни обострано, врте се у кругу из којег као да нема излаза. Али у грађанском друштву, које је захватила прво

⁴⁵ Турински Живојин, "Јединство мерила огледи", Ков, Вршац, 1984, стр.16-17

⁴⁶ исто, стр.19

⁴⁷ исто, стр.21

индустријска, а затим и технолошка револуција, слика више не изражава вечите истине, не утврђује поредак друштвених вредности. Сликаство је изгубило ранију улогу у друштву и раније место у човековом духовном животу. Срушени су његови стари митови, а у самом бићу ентропија се толико развила да је довела у питање и његову егзистенцију, као да је хтеле да потврди Хегелово предвиђање о крају уметности.⁴⁸ Сликаство, од кад постоји као човекова стваралачка делатност, било је отворено према животу и свету, али је тек у модерно доба израсло у велико порицање пошто у новом систему вредности није могло друкчије да реши своју судбину. До такве крупне промене дошло је са појавом капитализма јер се на историјској позорници започело присвајање уметности, које је крајем 19. века ушло у фазу кад више нису присвајане само њене духовне вредности, већ и она као предмет, као роба која се укључила у тржишне механизме. Онога тренутка, кад је слика преведена у робу, било је природно да сликани предмет постане мета модерне побуне. Она се изразила на два начина: у једном је облик средство, у другом место деструкције.

У дади, надреализму, новој фигурацији, герилској уметности и политичком сликарству, уметник не оклева да се послужи предметима, па макар то био и камен с плочника, ради исказивања свог социјалног и политичког устројства света.

⁴⁸ Трифуновић Лазар, „Сликашки правци 20. века“, Просвета, Београд, 1981, стр.20
104

4.3.1. Уметност – антиуметност

Критичари и историчари склони су да тврде како се уметност одвојила од људског. Они не поричу њено револуционарно обележје, напротив; они одбијају да јој признају озбиљност. Они је представљају као наказу коју би неки међу њима хтели да оправдају - задатак уистину незахвалан и донекле парадоксалан - а други је, мање осетљиви за вредности и више самоуверени - јавно жигошу својим осветничким клетвама. Истину да кажемо сви су људи донекле склони да сматрају као изопаченост оно што не разумеју...⁴⁹

Естетичар Сурио (Paul Souriau) у делу *Рационална лепота* (1904) формулише тезу о индустријском функционализму: "Свака ствар је савршена у своје раду кад одговара своје циљу"... "Не може бити сукоба између лепог и корисног. Предмет има своју лепоту чим је његов облик очит израз његове функције."

Уметник који би давао дела само у складу с духом будућности био би чудовиште које се не може замислити. Напредак у свим областима, остварује се само по деловима. Откривање нових начела изумитељу никад не допушта да из њих одмах изведе све могуће последице свог открића - које постаје живо само уколико с временом повлачи учешће великог броја.

Десакрализација уметности рушила је, постепено али неумитно, духовну основицу на којој је поникла и на којој је дуго била утемељена. Лишена духовности, уметност у нашем времену више не може да представља друго до саму себе. Пут њеног осамостаљења водио је ка слободи да буде било шта, чак и да се преобрати у ништа. Није било важно какве облике сликаш, ни чиме то радиш, већ шта кажеш, шта поручујеш, без обзира на средство и технику. Ако прихватимо да су се све живе и стваралачке тенденције, или бар њихов највећи број, изведен из две појаве (редимејд М. Дишана и црни квадрат К. Маљевича), онда се велики део модерног сликарства појављује као ерупција антиуметности, као духовна активност која у уметничким и неуметничким средствима пориче друштво, традиционалну функцију уметности и њено биће. У једнодимензионалном потрошачком друштву, у коме су атрофирали свест и инстинкти, уметност је морала да напусти боје и сликарско платно, и пресели се у точак бицикла, ашов, фотографију, људско тело, земљу, чисту идеју, како би превладала или умањила алијенацију. Узалуд. „ Насупрот намерама уметника, дело антиуметности је бестидно претворено у уметнички предмет за продају“ (У. Мајер).

⁴⁹ Франкастел Пјер, "Уметност и техника", Нолит, Београд, 1964, увод, стр.22
105

5. ПОСТМОДЕРНА

Шта је, дакле, постмодерна? Сам појам „постмодерно“ појављује се још 1870. године у Енглеској, када је британски сликар Џон Воткинс Чепмен (Johan Watkins Chapman) прозвао *постмодерним сликарством* стил који је наводно био авангарднији од француског импресионизма. Шта је постмодерни портрет? Постмодерни портрет лица је посве другачији у односу на претходне ликове. Сусрећемо се и с „јанусовским“ двоструким лицем глобализације која се неминовно преноси и рефлектује на културу и уметност с нагласком на потиснуте емоције прошлости, пренебрегнуте идеале и непрепознатљив идентитет народа, Уместо глобалне унификације покреће с питање препознатљивог идентитета. Иако саздан од крхких, порозних материјала временски ограничених он исијава вечно светлошћу. Наизглед неуништив, у тренутку се мења и постаје поново "истина". Привид свету који га је и сачинио.

Али да се вратимо најпре на термин постмодернизам. Ушао је у широк оптицај у уметничкој пракси средином 1970-тих година, да би потом такође био примљен на развоју постигнућа претходне деценије из области архитектуре и књижевности, као и уметности од поп-арта до концептуалне уметности. Постмодернисти су упућивали изазов ономе што су сматрали модернистичком догматском ауторитету, његовој социјалној дистанцираној и формалистичкој естетици, нагласку оригиналности и ауторству, и становишту да уметност неизбежно еволуира ка чисто формалној апстракцији. Дишан се, нарочито у својим серијским производима, сматра претечом постмодернизма. По постмодерним, стварност и њене репрезентације су оно што се доживљава као стварно, што је становиште које потиче од термина француског филозофа Жана Бодријара, „симулакрум“. Разликовање између живота и уметности се одбацују и уметност се враћа у живот. Уметничка оригиналност и аутономија се сматрају ирелевантним јер слике и симболи губе своја установљена значења при стављању у различите контексте и бивају подвргнути апропријацији рециклажи независно од субјектне материје и традиционалних стилских конвенција. Наместо тога, питање идентитета, маргинализована од стране модернизма, попримају врхунски значај, као уметности која инкорпорише феминистичке, расне, полне, сексуалне и енвајронменталне преокупације. Откривањем процеса путем кога се конструише значење назива се „деконструкција“ и она поседује сличности са психоанализом и структурализмом (на начин на који га је дефинисао француски антрополог Клод Леви-Строс), али задире још даље одатле, да би на крају потпуно одбацила постструктурализам. Деконструкција нарочито пркоси установљеним идејама о важности креативне оригиналности и ауторства и најснажније је изложена у делима

француског филозофа Жака Дериде, савременика друга два утицајна француска филозофа и културна критичара чије су идеје сродне, Мишела Фукоа и пост структуралисте Франсоа Лиотара. Дело не може постати модерно ако прво није постмодерно. Тако схваћен постмодернизам није модернизам на свом крају него у стању настанка, а то је стање константно.

Нагласак може бити стављен на немоћ способности представљања, на носталгију за присутношћу, на оно неразумљиво и узалудно у вољи која ипак покреће људско биће. Требало би ипак нагласити способност мишљења, његову „нехуманост“ да тако кажемо (то је управо квалитет коју Аполинер захтева од модерних уметника).

Велики део постмодернистичке уметности обраћа пажњу на до сада маргинализоване форме идентитета и понашања. То иде од озбиљног феминистичког дела Мери Кели, која је документовала однос мајка-дете у делу Пост партум документ (1973-1979) ("документ" у називу открива природу дела као политички битног текста, а у мањој мери као формално организоване слике чија је улога да пружи визуелни ужитак) (Сл. 147), до Мадониног сценског наступа и књиге Секс (1992) (Сл. 148), у којој је однос према ужитку потпуно другачији и који шокира многе феминисткиње због њеног очигледног "театарског" потчињавања садомазохистичким играма у улози "жртве" мушкараца.

Многа авангардна уметничка дела често су имала традиционално модернистички циљ, који је сада вођен радикалнијом постмодернистичком епистемиологијом. Након Дериде, Барта и Фукоа - чије су идеје, у различитим облицима, преплавиле уметничке манифесте од седамдесетих година 20. века наопако - циљ је био да спречи потрошача да се као субјект осећа лагодно у свету, јер би то узроковало његово конзервативно и прагматично прилагођавање свету.⁵⁰

Међу разноликим мноштвом постмодернистичких група, уметника и покрета који су се појавили током 1970-их и 80-их година су Бојс, Х.Рихтер, неоекспресионисти, инсталација, перформанс, *ленд арт* и *боди арт*, *арте повера* – (ит. сиромашна уметност), термин који је сковао италијански критичар Ђермано Челант 1968. године да би описао постминималистичку уметност стварану крајем 1960-их година уз употребу скромних и опште приступачних материјала као што су песак, дрво, камење и новинска хартија. Неки од уметника повезаних са *арте поверо* били су Анселмо, Фабро, Паолини и Пистолето. (Сл. 149,150,151,152)

⁵⁰ Батлер Кристофер, „Постмодернизам - сасвим кратак увод“, Службени гласник, Београд, 2012, стр.78-80
107

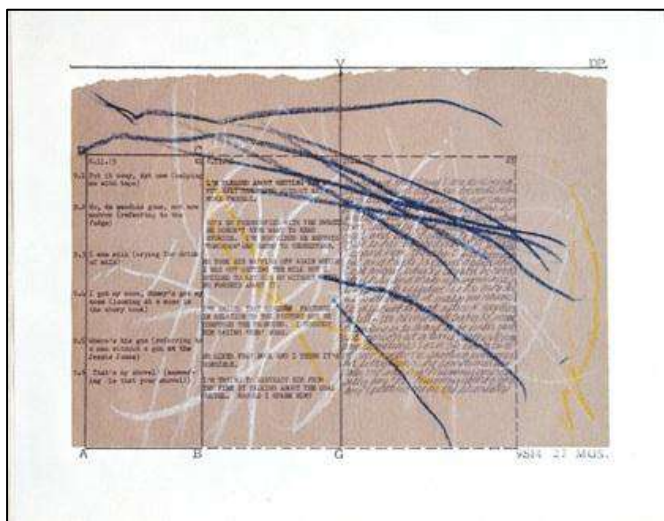
Балдесари Цон -амерички уметник који је обилато користио медијске слике фотографија, видеа и филма, затим Левин Шери америчка постмодернистичка уметница која се почетком 1980-их истакла својим апропријационим делима – акварелним и графичким копијама штампаних репродукција фотографија и слика модерних мајстора – као нпр. Мондријана, Маљевича, Вокера Еванса, Едварда Вестона, итд. Користећи оригинале које је присвајала као „серијске производе“. Левинова је пркосила установљеним идејама о оригиналности, скрећући пажњу на релације међу моћи, пола и креативности, потрошачке психологије и вредности робе, друштвених извора и примене уметности. 1985. године је престала да се бави директном апропријацијом и почела да слика апстрактна дела. (Сл. 153,154)

Затим Синди Шерман америчка постмодернистичка уметница која користи црно-беле фотографије. Њена дела, обично у серијама, чији је она искључиви субјект, нису аутопортрети: бројни стереотипни „ликови“ које она опонаша, „игра“ и фотографише су приказани на начин који често обилује наративном двосмисленошћу. Почетком 1990-их почиње нову серију, где се прерушава у неки било мушки или женски лик са чувених портрета старих мајстора, као нпр. у Без наслова где изиграва Каравађовог Бахуса. Она каже да је њен циљ „обезличење“: кроз ово поништавање „себе“, она се бави питањем идентитета у сликама која би у неким другим контекстима могла остати непостављена. (Сл. 155)

Такође, не смемо изоставити Софи Кал (Sophie Calle) француску уметницу чија се дела састоје од спарених фотографија и текстова који документују ситуације из стварног живота. Воајерска активност Калове подразумева помно детективско посматрање у потрази за историјама људи који су посматрани свесни или несвесни те чињенице, као и у њеном доживљавању тих историја. У Спавачима (1979) (Сл. 156) је двадесет четворо људи индивидуално позвани да спава у њеном кревету, осам дана узастопце, а она их је за то време непрестано посматрала и фотографисала. 1980. године уметница је, прерушена потајно пратила једног човека (кога је једном приликом упознала) од Париза до Венеције: из тог искуства помаља се наратија једностраног односа будући да он остаје несвестан чињенице да је под присмотром. У Слепима (1986) (Сл. 157) она фотографише већи број људи који су слепи од рођења, тражећи од њих да опишу своје идеје о лепоти. У *Аутобиографским причама* (1988) „радознало око“ уметнице окреће се на њу саму. (Сл. 158)

Дејвид Сал (David Salle), амерички постмодернистички сликар, фотограф, сценски дизајнер и вајар, припадник генерације Шнабела и Фишла – амерички неофигуративни сликар који је стекао велику међународну репутацију крајем 1970-их година. Приказивао је живот америчких

предграђа у крупно-размерним нарацијама доколице, воајеризма и сексуалности, често набијеним прикривеним насиљем, као у нпр. у *Неваљалко* (1981) и *Мали копачи* (1982). Сал је био Балдесаријев ученик, колажни и асамблажни уметник неповезаних представа, стилова и техника из врховне уметности прошлости или модернизма, као и популарне и потрошачке културе, које он међусобно супротставља и слаже једне преко других. Крајем 1970-их година почео је да ствара контроверзна слојевита дела која, по својој карактеристичној комбинацији безличне анонимности и шокантне изражајности, вуку корене из умртвљујућих одлика ТВ-а, али су такође и у тесној вези са Полкеом, и преко њега са Пикабијем, нарочито по употреби преклапајућих цртежа постављених изнад рециклираних представа као нпр. у диптисима *Животињски брат и Б.А.М.Ф.В.* (1983) или у *Рудару* из 1985.године. (Сл. 159,160) Салове слике сугеришу приповест и значење које потом осујећују. Његове често порнографске репрезентације нагих жена постављених „четвороношке“, преузете су из тврдих порно часописа, учиниле су га метом неких феминисткиња. 1992. године Сал је створио серију наизглед апстрактних дела по називом „Дух“, која су заправо заснована на фотографијама пројектованим на фотосензитивно платно и повезане са сликама из Ворхоловог циклуса *Сенке*. (Сл. 161,162) Његова серија „Монтажни објекат“ (1993) састоји се из великих платана са преклапајућим представама, које подсећају на Розенквистове слике из 1963. године, „изнад којих су насликане моје сопствене слике“. (Сл. 163,164)



Сл.147 Мери Кели
„Пост партум документ“
1979.



Сл.148 Луиз Ђиконе - Мадона
„Побуњено срце“ (Албум)
2015.



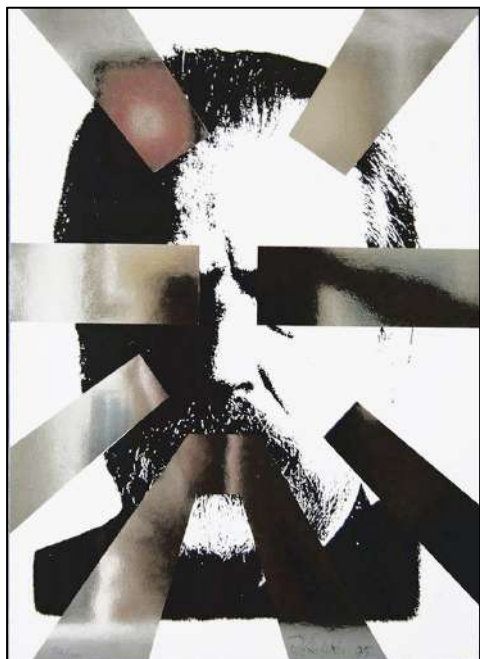
Сл.149 Ђовани Анселмо
„Структура која једе“
1968.



Сл.150 Лучијано Фабро
„Круг и правоугаоник“
2004.



Сл.151 Ђулио Паолини
„Двострука истинитост“
1995.



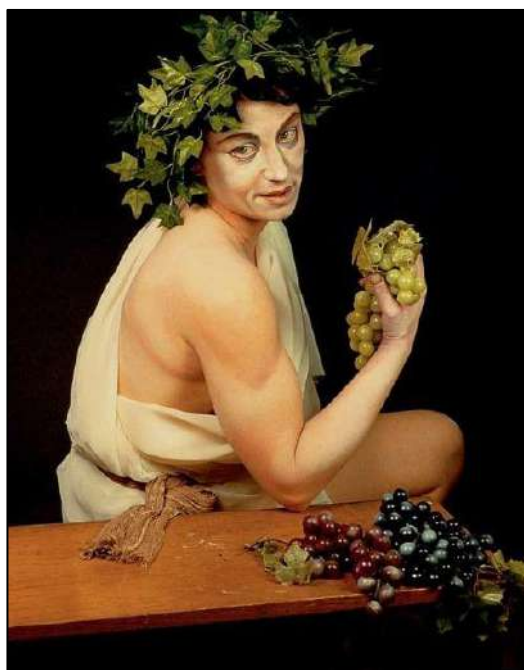
Сл.152 Микеланђело Пистолето
„Аутопортрет“
1995.



Сл.153 Џон Балдесари
„Стоунхенџ (са две особе) жута“
2005.



Сл.154 Шери Левин
„Председнички профил:1“
1993.



Сл.155 Синди Шерман
„Без назива #224“
1990.



Сл.156 Софи Кал
„Спавачи“
1979.



Сл.157
„Слепи“
1986.



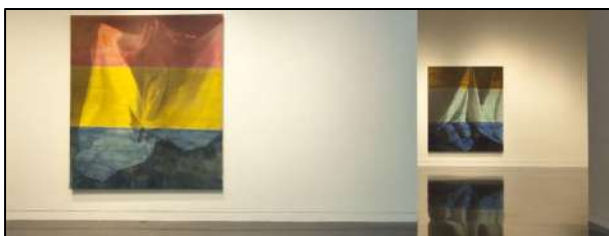
Сл.158
„Аутобиографске приче“
1988.



Сл.159 Дејвид Сал
„Животињски брат“
1983.



Сл.160
„Б.А.М.Ф.В“
1983.



Сл.161 Дејвид Сал
„Слике духови“
1992.



Сл.162 Енди Ворхол
„Сенке“
1979.



Сл.163 Дејвид Сал
„Изградња слике“
1993.



Сл.164 Џејмс Розенквист
„Моја сопствена слика“
1963.

5.1. Почетак медијске манипулације

Визуелни језик у систему савремене комуникације уграђен је готово у све сегменте: моде, саобраћајне комуникације, фотографском и филмском медију, представљању урбаног простора, туристичком трансферу, дневно-политичком портретисању и информисању са конференција за медије, страначким изборним борбама за власт, извештајима у стилу "горућих" вести - „Breaking News“.

Орсон Велс, милион преплашених људи и чудна веза Хитлера и Марсоваца: Како смо почели да верујемо у ванземаљце?

Дана 30. октобра 1938. године у 20 часова на радио програму америчке радио станице ЦБС-а била је новела Х.Г. Велса “Рат светова”. Мада је у оригиналном делу радња смештена у викторијанску Енглеску, Хауард Кох је у радио адаптацији целу причу преместио у савремену Америку, у питоми Њу Џерси.

“Лоши момци” у овој причи су Марсовци: стигли су у монструозним ратним машинама из којих топлотним зрацима и отровним гасом полако али темељито уништавају не само на хиљаде људи, него и сав живи свет на Земљи. Напетост и паника расту док се непријатељ приближава Њујорку. Сви су изгледи да ће крај за људску расу бити трагичан, али су у расплету приче Марсовци ипак побеђени и уништени, и то не заслугом људи него бактерија и вируса, за које нису имали развијен имунолошки систем одбране. Прича је за то доба била оригинална као мало шта дотад виђено, али то није било довољно немирном духу 23-годишњег Орсона Велса. Он се потрудио да емисија не личи на причу, него је представио у облику радио вести.

Ефекат је превазишао сва очекивања. По целој земљи људи су у паници истрчавали на улице и падали у очајање уплашени за свој живот и за судбину света. У студији “Инвазија са Марса: психологија панике”, коју је на Принстонском универзитету водио Хедли Кентрил (Hadley Cantril), утврђено је да је од шест милиона људи, колико је пратило ову радио-драму, сваки шести је био убеђен да слуша пренос стварног догађаја. (Сл. 165)

То значи да је резултат ове шале био на смрт преплашених милион људи! Неки од њих излазили су са оружјем у рукама и пуцали у уличну расвету и у водоторњеве. Полиција је регистровала чак и покушаје самоубистава, јер било је и несрећника који би радије умрли од

своје руке него од оружја злих Марсоваца. Поменута психолошка студија показала је да је корен овог догађаја био знатно сложенији него што се тада претпостављало.

По неким закључцима, могло би се рећи да је страх од Марсоваца добрим делом био страх од немачких нациста, јер су само неколико месеци пре емитовања приче Хитлер и Чембрлен на састанку у Минхену за длаку избегли рат чији се почетак очекивао још у Марту. Ситуацију је заострила и службена нота којом је, недуго пре емитовања ове вести, амерички председник Рузвелт послао упозорење Хитлеру да се одрекне територијалних претензија према својим суседима.

Тако су неки Американци, који су чули само део радио-драме, помислили да чују информацију о немачком нападу на њихову земљу. Ево изјаве једног грађанина: “Био сам сигуран да су Немци дошли да нас отрују гасом. Кад је спикер рекао да су то Марсовци, помислио сам да он заправо и не зна да је њих послао Хитлер.” Америка је у то време била у страху од рата, али не од нападача са Марса него од много ближег непријатеља: Трећег рајха. Непуну деценију касније, када је нацизам побеђен, политичка карта света почела је да се мења а с њом и приче и филмови о ванземаљцима. Све мање је било Марсоваца наоружаних изворима смртоносних зрака и отровног гаса, а све више су долазили као посредници који ће помоћи људима да окончају своје сукобе и да лепше живе. Ипак, “замена теза” из првог фиктивног напада ванземаљаца остаће модел по коме ћемо често моћи да објаснимо разлоге наших страхова и откријемо неиспуњене жеље.

После ове студије и психолози са многих других светских универзитета вршили су велики број анализа ове масовне хистерије.

Ево кратких резимеа и закључака најпознатијих студија:

- Оквир знања и искуство сваке особе има снажан утицај на то како ће спољна запажања бити интерпретирана и прихваћена као реалност.
- Опажање је врло непоуздано и склоно грешкама.
- Овај ефекат је већ био познат као резултат стресних, двозначних и недефинисаних догађаја.
- Људски мозак ни по чему не функционише као видео-камера и не може да меморише сваки податак који су чула регистровала. Људи интерпретирају информације не онако како су виђене, него онако како их је њихов мозак обрадио. Сећања на догађаје нису статична и непроменљива, него се повремено обнављају и реконструишу.

Закључак ове последње студије поткрепљен је примером сведочења госпође Џејн Дин (Jane Dean), које је цитирао Кентрил у првој студији. Она је рекла да је најреалистичнији део радиодраме био онај у коме се говорило о “млазевима пламена који су се проламали кроз целу земљу”. Истина је, заправо, да се у целој драми не помиње никакав пламен а још мање млазеви.

Прошле су деценије од овог догађаја. Јесмо ли извукли неку поуку? И, што је још важније, може ли све то поново да се догоди? На ово питање лакше ћемо одговорити ако се пре тога запитамо да ли је сличних паничних реакција било и у прошлости. Тада није постојао радио којим би било могуће изазвати муњевиту реакцију као 1938. године, али треба се сетити масовног страха током Средњег века, изазиваног веровањем у људе који се претварају у разне животиње, нарочито у вукове (такозвани вукодлаци).

Такође, у 17. и 18. веку постојао је масовни страх од вештица и ђавола, што је имало за последицу лов на вештице и инквизицију. Ову панику десетине хиљада недужних људи платило је умирањем у најтежим мукама.

Да, таква паника може да се понови и данас, можда и у већим размерама. Тема овога пута не мора да буде опасност из свемира – на свету толико људи верује у натприродне појаве да су могућности заправо још шире. Тешко је прогнозировать какве све облике ова паника у 21. веку може да поприми. Али уз тако раширено веровање у онострано, “гориво” за ову панику итекако постоји и чека само да још један геније, као што је био Орсон Велс, запали фитиљ.

1957. Би-би-си (BBC) насамарио је нацију. Лажни документарни филм о усевима шпагета у Швајцарској. Луксузни програм Панорама, који је приповиједао угледни телевизијски водитељ Ричард Димблеби, представио је породицу из Тицина у Швајцарској која врши годишњу жетву шпагета. Показао је женама како да пажљиво скидају праменове шпагета са дрвета и полажу их на сунце да се осуше. Али неки гледаоци нису успели да виде смешну страну емитовања и критиковали су ББЦ због емитовања теме о ономе што би требало да буде озбиљан фактички програм. Други су, међутим, били толико заинтригирани да су желели сазнати где могу купити свој властити грм шпагета.

Шпагети нису јела која се једу у Великој Британији и многи их сматрају егзотичном делицијом. Господин Димблеби објаснио је како је сваке године крај марта веома узнемирено време за комбајне за шпагете широм Европе, јер јак мраз може угрозити укус шпагета. Такође је објаснио како сваки прамен шпагета увек расте на исту дужину захваљујући годинама

напорног рада генерација узгајивача. Верује се да је ово један од првих случајева кад се медиј телевизије користио за постављање традиционалних првоаприлских шала. (Сл. 166)

Рећи једну ствар исто је тако значајно као и учинити је; речена ствар садржи извесну врсту моћи, упућује на акцију. Показати једну ствар није мање ефикасно него је рећи. Али да би друштво прихватило реч или слику, нужно је да се оне укључе у ток осталих активности.



Сл.165 „Рат светова“
исечак из новина
1938.



Сл.166 Филм о берби шпагета у Тицину
емитовано на каналу Би-Би-Си
1957.

5.2. Постмодерна магија

Постмодерна магија је сама по себи магија, јер по њој, уметник, од самог почетка стоји насупрот свету. Са тог становишта он приступа посматрању и репродукцији стварности. Његова делатност се састоји у описивању и приказивању ствари и процеса који свакоме стоје на располагању, ко се радује томе да их потражи и има храбрости да их изговори. Његов развитак ограничава се на то да се његов поглед може изоштрити, а његова спретност усавршити. Спољашња близина, у коју он настоји довести ствари, не може уклонити унутрашњу дистанцију, којом се осећа одвојен од света.

И најмања чаролија Чини чуда: невољу и несрећу ублажава. Привиду спокојства даје некакву, било какву, извесност. Кад је већ тако, Зашто се уопште питати чему је тајна неодољиве жудње за виртуелним сликама? Да ли је реч о једном супериорном технолошком феномену сликовне, визуелне уобразиље са екрана, или је реч о нечему другом. Има разлога и за једно и друго тумачење. Развој технологије је учинио своје. Потреба за виртуелним сликама, сеже у далеку прошлост. У прошлости, виртуелне слике су се, класичним средствима изражавања, стварале кроз уметност. Простор привида представља најразвијенији облик илузионизма и разноврсног сугестивног дејства изведеног помоћу традиционалних метода сликарства⁵¹. Сликари минулих епоха су знали да је важно направити слику као магију која би била „празник за очи“, допадљива и неодољива. Ђорђо Вазари, знаменити биограф великих ренесанских уметника прави је пример за манипулацију завођењем: ренесанским сликарима су се неодољиво дивили, њихов генијални сликарски дар је дар Божји... Препуно је савета и препорука сликарству за неодмерено, раскошно, завођење око: да би слика била прихваћена очи морају бити обмануте. Два античка сликара, по легенди, такмичили су се у опсенарској вештини: позната је Плинијева анегдота о томе како је Парасије надмашио Зеуксида који је грожђе насликао тако уверљиво да су птице долазиле да га кљуцају, док је Зеуксид заварао Парасија насликавши завесу коју је он покушао да дигне. Још у класичној антици позната су настојања да се прекорачиснолика збиља сликарства... слике немају гласа па се уметност морала задовољавати извођењем чуда (Е.Х. Гомбрих). Потреба за завођењем очију није ништа мања ни код модерних уметника. Мислећи на Де Кирикоа. Сликари магичног реализма чак ни онда када су препуштени фројдовским сликама из снова тежили су да досегну илузију нестварног сновидовног, су били су заинтересовани за превођење свакидашњег искуства у нешто што је необично ...

⁵¹ Грау Оливер, „Виртуелна уметност“, СЛЮ, Београд, 2011.

Очи су нам дате за гледање, да ли и за виђење? У овој народној пословици као да се изједначавају појмови виђења и гледања.

По Аристотелу, такође сусреће се и препознаје античка потреба за виртуелним идеализмом, потребом да се оствари неоствариво; идеал је “*свеобухватна врлина*” и надвисује све друге врлине. Аристотелова дефиниција етичке врлине је: “*Врлина је одабирачка наклоност воље, која се држи средине подесне за сопствену природу, а одређене размишљањем и то онако као би је одредио разуман човек. А средина је држање између двеју мана, једне која је претераност и друге која је недостатак. Другим речима, врлина је средина између две супротне особине воље од којих једна превршује средњу и праву меру, а друга је не достиже.*” Аристотел описује човека који има изграђену душевну величину или понос: “*Душевна величина (амбиција) управљена је, као што и само име каже, ка великим циљевима. (...) При том је споредно да ли имамо у виду само особину или човека који је поседује. Амбициозним човеком (односно човеком који поседује душевну величину) може се сматрати онај ко се осећа способним за велике ствари и ко то стварно и јесте. (...) Јер амбиција (односно душевна величина) се састоји у великим циљевима, као што је и лепота у висини тела, јер мали људи могу бити фини и складно грађени али никако лепи.)*

Међутим, постмодерна, у први план не поставља аристотеловску „душевну величину као идеал“ него селфи без идеала, без одређене идеје како би лик, портрет, мотив, призор, снимка како би требало да изгледа, Важна је изнад свега интерактивна комуникација. Интерактивним, брзим међусобним разменама ликова, портрета и информација на великим удаљеностима и глобалним тачкама онога који шаље и онога који прима поруку битна је само комуникациона умреженост. Посредством друштвених мрежа, електронских медија естетски принципи су постали сувишни. Технике механичке репродукције које су се развијале почетком 20. века отвориле су могућност да масовношћу угрозе уметничке принципе аутентичности и оригиналности. На почетку 21. века имамо другачију ситуацију. Развој дигиталне технологије и њена примена у уметности је оно што обележава уметност краја 20. и почетка 21. века, у свим њеним аспектима производње, дистрибуције/размене и перцепције/рецепције/потрошње. Међутим, по питању аутентичности, онако како је она традиционално постављена и доминирала светом уметности 18, 19. и донекле 20. века, дигитална технологија и уметност заснована на њој су заправо – равнодушне. Уводећи у уметност могућност бескрајног умножавања где су све копије међусобно идентичне чиме се

губи замисао оригинала, омогућавајући широку дистрибуцију и лак приступ уметничким делима и имплементирајући технолошке процедуре у сам уметнички процес и производњу, дигитална уметност не подрива нити субвертира, већ: прелази преко аутентичности. Може се рећи овако: да би дигитална уметност – као „уметност репродуковања“ била могућа, постојала, она мора напустити замисао аутентичности. Као две парадигматичне тачке тог широког појма дигиталне уметности, размотрићу укратко праксе пост продукције у савременој уметности и Сајбер перформанс (Cyber-performance), као уметничку праксу и форму засновану и „сачињену“ једино од пост продукције. Технике механичке репродукције које су се развијале почетком 20. века отвориле су могућност да масовношћу угрозе уметничке принципе аутентичности и оригиналности. На почетку 21. века имамо другачију ситуацију где је она традиционално постављена и доминирала светом уметности 18, 19. и донекле 20. века, дигитална технологија и уметност заснована на њој су заправо – равнодушне.

Мартина Жоли каже да је и сам Аристотел признао да *спектакл и песма могу да заведу... оне не учествују у убеђивању али притом користе рационалност доказа... без снаге убедљивости и без доказа, завођење воде душе приморавајући их да слушају упркос својој дијалектици и реторици, и у том смислу је разорно. Разорно, јер обезбеђује пристанак на емотивном а не више само на рационалном плану.* поставља питање: *да ли постоји реторика завођења?* Стога се и изводи закључак да виртуелна слика, одвајањем корисника од света реалности, не мора, али може да буде да буде заводничка. Може бити, као што је Аристотел сматрао, манипулаторска, разорна...

Селфи. Продукт нагона и норми. Позирање људи свакодневице у најласкавијем облику глуме одн. придодате улоге уметника као хероја. Сваки селфи представља тежњу да се новонастали идентитет прикаже одн. буде запажен (и прихваћен) од стране других. Постмодерна, као и што му само име каже, покушава да заустави бујицу историјског времена и изгради један пост-историјски простор, „спремиште времена“, у којем ће све дискурзивне праксе, стилови и стратегије из прошлости наћи свој остатак, свој гест подражавања и укључити се у бесконачну игру знаковних прекодирања. Дакле, постоје три основна облика хроноцида: утопијска опседнутост будућношћу („срећа будућних поколења“), носталгична опседнутост прошлошћу (“Велика Традиција“) и постмодерна опчињеност садашњошћу („нестанак времена у синхроничној игри означитеља“). Три основна модуса времена: будућност, прошлост и садашњост – претварају се у три начина време убиства, чим се један од

њих апсолутизује на рачун друга два начина.⁵²

⁵² Епштејн Михаил, „Блуд рада“, STYLOS, Нови Сад, 2001, стр.17

5.3. Урбана апокалипса и равнодушност

Све док ми, људи, свашта гледамо, а још горе то и видимо – тек дана, са глобалном сугестијом и ауто­сугестијом, преко медија, када свакодневно „свашта и свакога“ гледамо и примамо као истинито-себе нећемо видети. Али то „себе“ није проста индивидуа, већ развијани и препознати божански принцип у нама, оног што се у психологији зове Јаство или Сопство. Тек кад смо на путу (доживотном путу, јер је човек биће-на-путу) радосног откривења себе, препознаћемо шта и кога треба гледати, да би било и виђено. Тако ће се наш однос према Богу и људима променити. Према томе, лепо и добро своде се на исто, ако се пође од тога да је лепота испољавање савршенства људске делатности, што подразумева постизање савршенства, и ако се оно подудара с добрим. Свестан да се такво подударање не јавља увек, ни непосредно, Ксенофонт у “Оикономику” пише: “Сматрајући да су појмови лепог и доброг повезани међу собом, потражио сам пре свега лепе људе и покушао да утврдим да ли добро иде заједно са лепим. Нажалост, не беше тако, јер сам увиђао да неки телесно лепи људи имају сасвим бедне душе. Стога сам закључио да би боље било не обраћати пажњу на спољну лепоту, него ићи право ка онима које сматрамо душевно савршеним.”

Али, и Ксенофонтovo „добро и лепо“ имају и своју другу негативну конотацију у оној тврдњи којом указује да „неки телесно лепи људи имају сасвим бедне душе, као и догађаји у свету модерног циклуса трагичности. Паралеле векова потврђују да се добро, идеал лепоте калокагатија, и порив ружноће, потмулих особина у човеку непрестано преплићу. Ворхолово доба модерног света (контемплација смрти), или Диреров „Витез, Смрт и Ђаво“ (1513): сличности су препознате. (Сл. 167,168) Уместо средњовековне апокалипсе дошло је до урбане апокалипсе. Готово и да нема разлике између Дирера и Ворхола. За Дирера је необузdana машта, како пише Арнасон, била „дивље необрезано дрво“. Попут Дирерових потресних, језивих приказања на гравирама, највећег гравера свог доба: „Четири јахача Апокалипсе“ (1497-98). Ејзештајн, Пусен, Пикасо „Герника“, Франциско Гоја, (циклус „Капричоси“) Мунков „Крик“, знамените слике Страхa, ове сабласне иконе вековља модерног конзумента визуелних слика чини неосетљивим, потпуно индиферентним на туђе патње. (Сл. 169,170,171,172,173,174) Ворхолова изложба у Паризу носила је назив „Смрт у Америци“, изложио је електричне столице и бирмингемске псе, аутомобилске удесе и неколико самоубистава. Интервју са Ворхолом даје уметников одговор, као и Диреров, на егзистенцијална питања смрти и патње, страха и наде: Верује у „слике смрти“, у њих (...) Отишли само да гледамо филм “Др Но“ у Четрдесет другој улици. То је фантастичан филм,

баш хладан. Изишли смо из биоскопа и неко је бацио ручну бомбу тачно испред нас, у ону велику гомилу. Било је крви, видео сам крв на људима и свуда унаоколо. Осетио сам као да ја цео крварим. Прочитао сам у новинама да има више људи који бацају бомбе и рањавају људе – то је само део тог општег процеса. Ворхолистичке сцене попут Дирерових „Три јахача апокалипсе“ на асфалту. У светској метрополи, мегалополису, уместо усређитељског „Дизниленда“ и холивудског сјаја раскошног, удобног живота, у средишту удеса и кошмарне реалности: Да ли сте видели, пита Ворхол, „Инквјер“ („Enquirer“) чланак под насловом „Судар који је полицајце натерао да плачу“ . преполовљена глава, руке и шаке које тамо напросто леже. То је морбидно, али сигурно је да се то стално дешава... Његова серија радова названа „Смрт“ (Сл. 175) резултат је реалних савремених катастрофа, попут слике коју је видео, великог авионског удеса, с насловном страницом у новинама „129 мртвих“. Урадио сам, каже Ворхол“ такође серију слика “Мерлин Монро“. Схватио сам да све што радим мора бити у некој вези са смрћу. Био Божић, Дан рада, било који празник - сваки пут кад укључим радио, кажу нешто као „четири милиона људи ће умрети“. То ме је покренуло на рад. Али када неку језиву слику гледате стално изнова, она уистину нема више никакво дејство.⁵³ Готово противуречно, невероватно звучи Ворхолова изјава, његово реаговање на урбани хорор, на смрт и страдања на које цивилизовано друштво, седећи у соби, у удобној фотељи, пред телевизијским екранима, гледајући овакве сцене постаје потпуно равнодушно. Имуно на туђу трагедију „језиве слике“ које гледам стално, изнова, не производе никакво дејство – каже Ворхол.

⁵³ Ликовне свеске, бр. 5-6, Енди Ворхол (интервју)
124



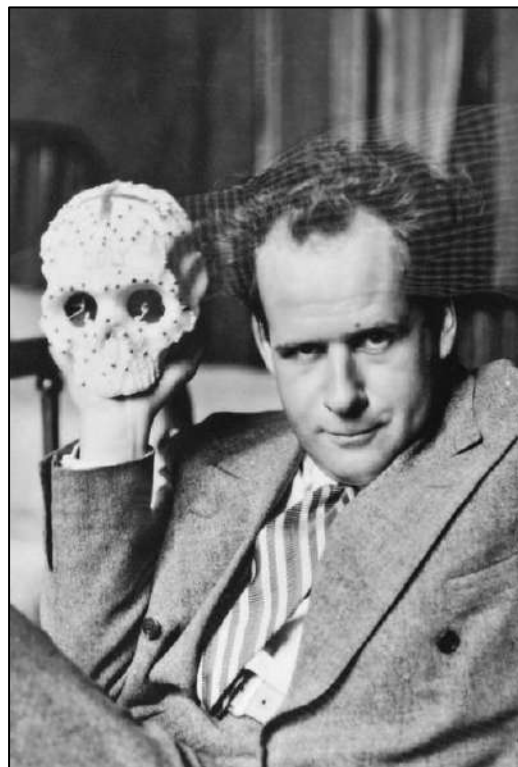
Сл.167 Енди Ворхол
Из серије „Лобања“
1976.



Сл.168 Албрехт Дирер
„Витез, смрт и ђаво“
1513.



Сл.169 Албрехт Дирер
„Четири јахача апокалипсе“
1498.



Сл.170 Август Лименез
„Сергеј Ајзенштајн са лобањом“
1931.



Сл.171 Николас Пусен
„Уништење храма у Јерусалиму“
1635.



Сл.172 Пабло Пикасо
„Герника“
1937.



Сл.173 Франциско Гоја
бр.43 из серије „Капричоса“
1797.



Сл.174 Едвард Мунк
„Крик“
1893.



Сл.175 Енди Ворхол
из серије фотографија „Смрт“
1987.

5.4. Лице и наличје геополитике

Уметници су почињали да истражују дигиталне технологије у складу с напредовањем технологије и њеном присутношћу у практичној употреби људи пре свега као открића новог начина комуникације. Уметнике занима како развој медија мења однос човека према његовој околини без обзира на садржај порука које је тај медиј преносио то јест како гласи његова дефиниција „медијум је Порука. Истражују се и испитују утицаји на чула, посебно помак од аудитивне ка масовној култури, који се појавио с појавом писма и још снажније с појавом штампе. Дошло се до закључка да електронским медијима, а посебно с телевизијом, присуствујемо повратку говорне парадигме и појави „глобалног села“, како је гласила ова чувена формулација писца Маршала Маклауна. Односно, света повезаног електронским комуникацијама.⁵⁴ Данашњем времену трансформација, дефиниција и категоризација идентитета је поновно изграђена и преобликована структура друштвене (људске) свести чији су постулати чисто нормативни. Радикалне промене данашњице, "грађевине идентитета" саздане од чврстих блокова прошлог века, бивају замењене новим "употребним" материјалима, брзе изградње. Монтажним деловима брзе изградње и још више захтевнијим подухватима, изграђују се "потребни" идентитети, стварају се родне односно полне разлике, расе, узорци и узорци будућих модела... Ствара се нови свет, креиран за потребе наглих промена, брзог мењања али исто тако и за потребе брзог рушења. У контексту геополитичких глобалних кретања утицаја и промена Доминик Мојси, француски утицајни познавалац геополитичких дешавања поставља бројна питања доводећи у везу одрживост геополитике у контексту емоција. Мојси увиђа сложеност геополитике емоција која представља но, провокативан поглед на глобализацију и нуди бројне одговоре на ово важно питања. Његова промишљања, у свеобухватној анализи су питања да ли ове емоције представљају само основне културне тенденције карактеристичне за регије и народе? Како ће ова емоционална осећања утицати на геополитику Запада. Да ли ће у ери глобализације емоције су постале незаобилазне у разумевању сложености света у коме живимо. Медији им увећавају значај, а оне уједно и одражавају глобализацију и реагују на њу, утичући тако и на геополитику. Глобализација можда чини свет „равним“, али га свакако чини и страственијим него икада (...) глобализација није статичан већ динамичан, текући процес који подразумева неумољиву интеграцију тржишта, нација – држава и технологија у досад невиђеној мери, и који омогућује да појединци, корпорације и земље, даље, брже, дубље и јевтиније него икада раније допру до

⁵⁴ Гир Чарли, "Дигитална култура", СЛЮ, Београд, 2011, стр.97
127

читаваог света. Исти процес изазива и снажну повратну реакцију оних према којима се тај нови систем односи сурово или их једноставно изоставља.⁵⁵ Мојси у својој анализи противника „растуће унификације на глобалном плану“ налази да многи људи, посебно критичари, сматрају да је глобализација исто што и „американизација“. Ми смо сведоци великог утицаја културне американизације света(...) тако растућа унификација светских привреда и култура у ствари представља унификацију под америчким условима. Последица тога је да данашњи антиглобалистички протестни покрети, чијем јачању доприноси продубљивање актуелне финансијске и економске кризе, у својој борби за једнакост, поштену трговину и одрживи развој спајају антиамеричка осећања и антикапиталистичке критике. То доводи до асиметричне мулти поларности: кључни актери на светској сцени нису само међусобно неједнаки по моћи утицају, већ се драстично разликују у виђењу света. Међутим, у околностима промењених глобалних односа моћи, емоције на међународној сцени, када Запад више не може да се ослања на своје вредности економску надмоћ мењају се и емоције. Стога, основни разлог зашто је данашњи свет глобализације идеално тло за процват или чак бујање емоција јесте то што глобализација изазива несигурност и покреће питање идентитета (...) у свету без граница који се стално мења, то питање има велики значај. Идентитет је уско повезан с поверењем, а поверење, или недостатак њега изражава се емоцијама- посебно кроз страх, наду и понижење.⁵⁶

У интерактивном односу понављања историје – време – простор, показало се да та интерактивност функционише и на постмодерном мултимедијалном глобалном медијском простору, заправо да функционише на оном поодавно заборављеном паничном утеривању панике посредством медија и Орсона Велса. Но ипак, “замена теза” из првог фиктивног напада ванземаљаца остаће модел по коме ћемо често моћи да објаснимо разлоге наших страхова и откријемо неиспуњене жеље. После ове студије и психолози са многих других светских универзитета вршили су велики број анализа ове масовне хистерије.

Ево кратких резимеа и закључака најпознатијих студија:– Оквир знања и искуство сваке особе има снажан утицај на то како ће спољна запажања бити интерпретирана и прихваћена као реалност. Опажање је врло непоуздано и склоно грешкама. Овај ефекат је већ био познат као резултат стресних, двозначних и недефинисаних догађаја. Људски мозак ни по чему не функционише као видео – камера и не може да меморише сваки податак који су чула регистровала. Људи интерпретирају информације не онако како су виђене, него онако како их

⁵⁵ Мојси Доминик, „Геополитика емоција“, СЛЮ, Београд, 2012, стр.23-24

⁵⁶ исто, стр.25

је њихов мозак обрадио. Сећања на догађаје нису статична и непроменљива, него се повремено обнављају и реконструишу. Закључак ове последње студије поткрепљен је примером сведочења госпође Џејн Дин (Jane Dean), које је цитирао Кентрил у првој студији. Она је рекла да је најреалистичнији део радио – драме био онај у коме се говорило о “млазевима пламена који су се проламали кроз целу земљу”. Истина је, заправо, да се у целој драми не помиње никакав пламен а још мање млазеви.

Интеракција времена, простора и утицаја технологије и филозофске мисли у многоне трансформише. Платон, кроз интерактивну историјску вертикалу, разликује телесну и душевну лепоту као спољашњу и унутрашњу лепоту допире и до нашег времена као информација прошлости и као упозорење модерном опседнутошћу новим технологијама. Платон идеалу лепоте и корисности даје социјалну димензију. Лепо је све оно што је у вези са врлином душе или тела. Врлине душе откривају се, по његовом мишљењу, кроз човекове поступке док се врлине тела огледају у складној и савршеној грађи.⁵⁷ Развијањем, усавршавањем, човек и телесне и духовне врлине може да доведе до савршенства, а човек који то постигне, разумљиво је, досеже идеал. Досегнути идеал стављен је у службу полиса, што значи да овај селфи идеал није постигао ради самог идеала, само ради остваривања оног исконског, примарног циља приближавања боговима, него и ради узвишених циљева у служењу држави на најбољи могући начин. Код Платона он је остварив само за онај друштвени слој који руководи државом. Што се тиче нижег слоја и за њега је нужно развијање основних врлина (мудрост, храброст или одважност, умереност и праведност), али у домену својих активности, својих занимања, без претензија мешања у туђе послове и преласка у више сталеже. Само тако сваки грађанин може најбоље да служи држави. Врлинама могу да поучавају само филозофи јер, како каже Платон у “Држави”, само они имају истинско знање о томе шта је добро за човека. Платон прихвата Сократово учење да врлина јесте знање и, као и Сократ, изједначава лепо и добро. Став да је добро лепо тј. да је лепо добро, он износи у “Гозби” и објашњава га кроз Ерос јер је, како он сматра, љубав лепа и добра. “Ако је, дакле, Еросу потребно лепо, а и добро је лепо, онда му је значи потребно и добро”, каже Сократ у “Гозби”. Лепота се, за Платона, манифестује помоћу Ероса као

⁵⁷ У складу са тадашњом грчком традицијом и Платон даје предност и већи значај духовној лепоти и сазнању у односу на физичку телесну лепоту. Он то недвосмислено и каже у “Гозби” кроз савет који Диогима, странкиња из Мантинеје, даје. Она каже Сократу да треба да тежи суштинској лепоти, лепоти самој која је једна и непроменљива без обзира у каквом се виду јавља и у ком се телу налази. Њу изједначава са добротом. До спознаје такве лепоте може се доћи само богаћењем духа, сазнавањем и “неисцрпним стремљењем ка филозофији”. На другој страни физичко усавршавање он цени као неизбежни сегмент у постизању идеала калократије. У “Држави” он каже да је гимнастика неопходна у васпитавању омладине, али исто тако треба да је практикују и старији мушкарци.

покретачког и творачког принципа како телесних тако и духовних способности. При том је бесмртност циљ коју љубав има приликом стварања.

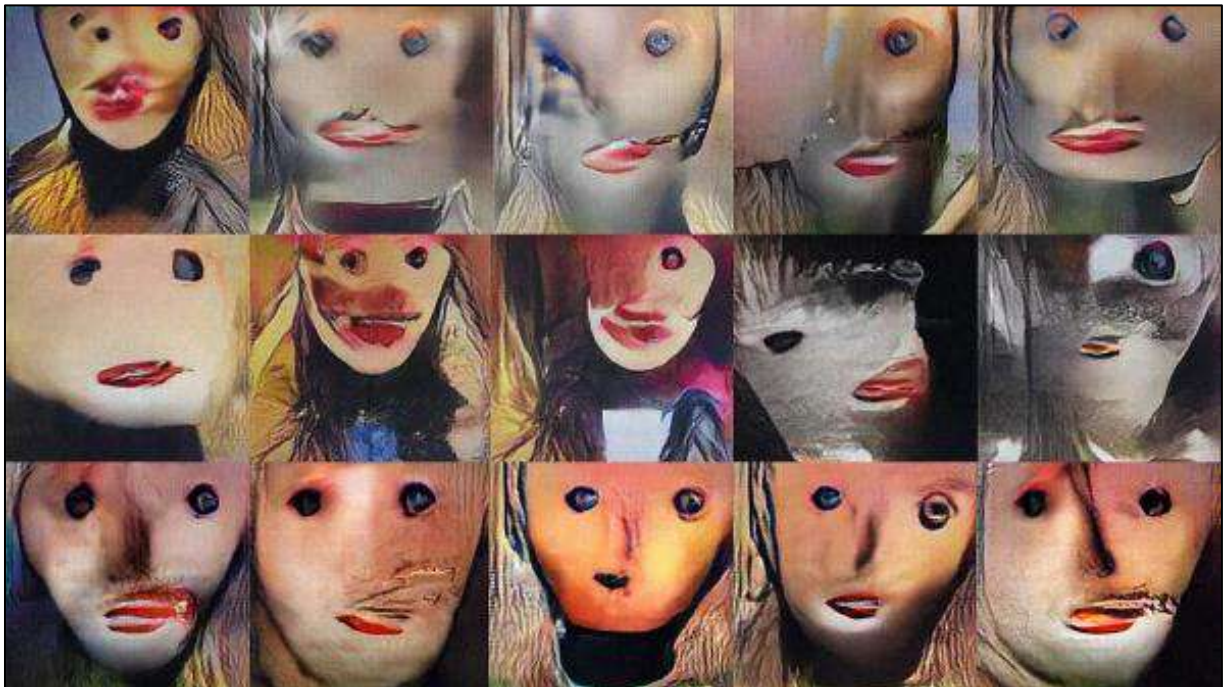
Дакле, у односу на прошлост, постмодерна успоставља интерактивни однос у модификованом медијском естетичком смислу. Појављују се упоредо с новим технологијама и теоретичари и „нови“ уметници, попут писца Маклауна, уметника који су припадали новим тенденцијама. Тенденцијама нових медија. Указали су на велике могућности које дигиталне технологије могу да понуде уметничкој пракси. Тридесетих и четрдесетих година прошлог века то је већ направио уметник Џон Кејџ, који је међу првима у своје композиције укључивао грамофоне и радио-апарате, а још пре њега футуристички сликар и композитор Луиђи Русоло. Крајем педесетих и почетком шездесетих година уметници који су се бавили перформансом, и инсталацијама, а посебно припадници Флуксуса Волф Востел и Нам Џун Пајк (Сл. 176,177), почели су да укључују технологију у своја дела. Востел је први пут употребио видео мониторе у својим делима крајем педесетих и наставио да их користи шездесетих година. Постмодерни је потребна сензационална вест упакована у моћ и снагу ефеката, деловања на глобалном нивоу размене информација. Постмодерни портрет лица је посве другачији у односу на претходне ликове. Сусрећемо се и с „јанусовским“ двоструким лицем глобализације која се неминовно преноси и рефлектује на културу и уметност с нагласком на потиснуте емоције прошлости, пренебрегнуте идеале и непрепознатљив идентитет народа. Уместо глобалне унификације покреће се питање препознатљивог идентитета. Новонастали идентитет је "стерилан", чист, без мана, не може се окаљати, недодирљив је, не може се оповргнути, он је реалан и што је најбитније божански. Иако саздан од крхких, порозних материјала временски ограничених он исијава вечном светлошћу. Наизглед неуништив, у тренутку се мења и постаје поново "истина". Привид свету који га је и сачинио. (Сл. 178)



Сл.176 Волф Востел
„Хепенинг се распада“
1967.



Сл.177 Лим Јонг Кјун
„Портрет Нам Џун Пајка“
1981.



Сл.178 Марио Кингман
портрети добијени алгоритмом
„неуралне мреже“

5.5. Мас-медији и конзумеризам

Могуће је повући паралелу између механизма институција дисциплиновања који су обликовали индустријску револуцију у Западној Европи и механизма извођења које обликује путање савременог постиндустријског (или радије информатичког), постколонијалног света. Интернет и дигиталне технологије довели су до разарања линеарне парадигме "владавине књиге" у домену истраживања, учења и производње знања. Тим пољем су, према Мекензију, овладали мултимедијална и компјутерска хипертекстуална метатехнологија - технологија која је омогућила умрежавање и колажно спајање пракси дискурса из различитих географских и историјских, друштвених, економских и политичких институција. Њихове традиције, форме, али и процеси спајања и умрежавања, процесом електронског архивирања постају сирови материјал за нову производњу. Међутим, жеља произведена од стране перформативне моћи и знања није формирана на репресији, нити на дистинктивним дисциплинарним механизмима. На место репресивне долази "ексцесивна" жеља. Диверзитет није једноставно интегрисан јер је и сама интеграција постала диверсификована, као што ни девијација није једноставно нормализована, јер се норме трансформишу и оперишу путем сопствених трансгресија и девијација. То нам говори да механизми "перформативне моћи" нису крути и утврђени, они се указују као номадски и флексибилни и остварују се у умреженим дигиталним просторима, много више него у затвореном физичком простору, а њихова темпоралност је полиритмична и нелинеарна. Нови перформативни субјекат је у сталном покрету и напетости између различитих изазова и захтева да изведе - или сноси последице.⁵⁸

Разматрајући медијску културу као инспирацију треба имати на уму опасност од сужавања репертоара тема услед разорне тривијалности цитираних слика. Како Леман запажа у постмодерној уметности истиче се карактеристика да се све више посредује путем шема, унапред медијски произведених ставова и образаца приказивања који се углавном још само узајамно цитирају и играју. Сlike урађене по принципима драматургије спектакла готово тренутно застаревају, услед убрзавања референцијалних медијских диспозитива.

Бил Вајола на пример, дефинише свој рад као покушај да се постигне гледање целим телом, позивајући се на староазијске мистичне традиције и на опозивање одвојености ока. У видео инсталацији "Спавачи" (Сл. 179) Вајола се служи удвостручењем препреке између *посматраног* и *онога који посматра*.

⁵⁸ Стојнић Анета, "Теорија извођења у дигиталној уметности", Орион Арт, Београд, 2015, стр.27-28

Инсталација се састоји од седам отворених металних буради, а на дну сваког је постављен по један монитор на ком видимо лица уснулих људи. Бурад је до пола напуњена водом, а замрачени простор осветљен само исијавањем монитора. У овој инсталацији екранске слике (главе уснулих људи) су само полазишна тачка за искуство посматрача. Иако снимљене, оне нису фиксно дело, већ се у тренутку гледања моменат естетике ужаса организује под одређеним, артифицијелно организованим условима. Посматрање постаје потрага за знаковима живота и у гледаоцу буди потребу да посматране слике пробуди у живот.⁵⁹

Слично као што према Лакану поглед настаје између ока и објекта посматрања, можемо рећи да присутност настаје негде између гледаоца и извођача, односно да његова присутност није пука датост већ је на изврстан начин ми као гледаоци производимо... Клајн објашњава овај концепт као живљење константне представе, константне манифестације. Стање у ком је могуће бити свуда истовремено и с радошћу бити у поседу живота у његовом сировом стању неке врсте сублиматорне жеље, материје којом је преплављено и импрегнирано све и свуда.

Уско повезан са појмом свеприсутности у извођачким уметностима се јавља и појам интерактивности као односа стимулуса који нуди уметник и конститутивне реакције публике на тај стимулус током извођења рада. Иако у бартовском смислу смрти аутора можемо рећи да је свако уметничко дело интерактивно по себи јер је упућено не само естетској реакцији гледаоца или слушаоца већ и рецептивном довршењу дела од стране читаоца (гледаоца, слушаоца, реципијента), нека дела су специфично заснована на суделовању публике. Како се дела извођачких уметности реализују (постоје, материјализују) у тренутку извођења које подразумева конкретан и искључив сусрет извођача и публике можемо рећи да је интерактивност њихов конститутивни елемент. Интерактивност ће постати кључни појам за хепенинг као симптом који провоцира учеснике као и специфичне, неочекиване, неконтролисане облике понашања и животне ситуације. Као интерактивни мултимедијални, интермедијални и микс медија уметнички рад, хепенинг се развијао у Флуксусу и Неодади, те је најавио боди арт и уметност перформанса. У ситуацији хепенинга животна активност уметника и публике се колажира, а њихово свакодневно понашање, погледи и вредности уносе у уметнички догађај/дело попут проширеног редимејд-а.⁶⁰

Дигитални перформанс је уметнички рад којим се на нивоу извођења повезују жива и дигитална технологија, односно људско понашање и дигитална технологија. Сајбер перформанс је специфични облик дигиталног перформанса у ком је наглашена компонента

⁵⁹ исто, стр. 37-39

⁶⁰ исто, стр.43-46

интерактивности и увек подразумева однос улаза и излаза између органског и технолошког система. Односи се на праксе повезане са два аспекта препознавања:

- a. применом сајбер-технологије
- b. извођењем у сајбер простору

Сајбер-технологија подразумева интерфејс између дигиталног и биолошког који је увек интерактиван. Префикс *сајбер* упућује на кибернетику као трансдисциплинарни приступ изучавању комплексних, регулационих система заснованих на повратним спрегама (*feedback*). Када говоримо о дигиталном перформансу у први план стављамо употребу конкретних дигиталних технолошких компоненти. Са друге стране, појам сајбер перформанса укључује и размишљање о метафоричним или алегоријским инстанцама префикса *сајбер*. Префикс сајбер - било да се односи на простор, културу, перформанс, тело, моду итд. - користи се на два начина:

- a. као метафора или алегорија
- b. као технолошка реализација

Сајбер као *метафора или алегорија* описујесложене фикционалне односе живог и компјутерског система. Може се односити на фикционализацију кибернетичких организама у филмовима, тв серијама и литератури жанра научне фантастике, као и различите појаве и манифестације у популарној култури и уметности инспирисане сајбер-технологијом.

Сајбер као *технолошка организација* подразумева постојање конкретне комплексне структуре у којој се остварује хардверски и софтверски однос између живог организма и дигиталног система.

Учесници, публика и сајбер-демонстранти физички могу бити и јесу лоцирани у различитим географским и временским зонама, широм света. У ситуацији сајберформанса физички *несајбер-простор* у ком се сваки појединачни актер налази постаје маргинализован и подређен реалности сајбер-простора. Сајбер-простор постаје нови јавни простор у ком је могуће реално деловати из релативне приватности своје спаваће собе. Заједнички простор који сви актери деле, у ком се сусрећу, остварују међусобну размену и могућност деловања јесте сајбер-простор. присуство је постало теле-присуство којим се уводи разлика између суприсутности и туприсутности. Суприсутност постаје надређени концепт који се односи на временску димензију присутности као симултаности - истовременог присуства у (дељеном)

сајбер и *несајбер-простору*. Ту присутност као концепт живог присуства у *несајбер-простору* ипак задржава једну (за сада још увек) велику предност - није могуће искључити се из ње.⁶¹

Термином масовни медији означавамо различите медијске технологије којима се носиоци друштвене моћи (тоталитарна политичка апаратура, државни апарати, корпорацијски систем, индустрија културе и забаве) обраћају широкој публици путем технологије комуникације. Остварују се у различитим технологијама од штампе, аудио или аудиовизуелних снимака, преко електронских медија, до савремених дигиталних медија и мрежа медијске комуникације. Од фотографије преко филма и телевизије до Интернета и мобилних комуникација, технолошки и индустријски прогрес континуирано утиче на људску перцепцију, формира је и трансформише.

Развој технологија довео је до стварања нових дисциплина попут фотографије и филма које продукују дела намењена неограниченом репродуковању. Са друге стране, могућност репродукције која се износи на тржиште масовно и свакодневно суштински је изменила перцепцију и статус уметничког дела, па и саме уметности. У савременој мултимедијалној цивилизацији слика је у својим различитим итерацијама постала изузетно моћан медиј који је заузео доминантну информативну позицију.. Различити медији су се стопили у нове мултифункционалне асамблаже. То значи да свој свакодневни приступ сајбер-простору *изводимо* уз помоћ екрана који је истовремено компјутерски, телевизијски, телекомуникацијски, радијски и музички, уређај за аудиовизуелно снимање и интерфејс за приступање дигиталним архивама, итд.

Историјски гледано, појава филма направила је револуционарни помак са којом је отпочет процес еманципације гледања од тела, крајем 19. века. Поглед чија је фасцинација филм, а потом и видео, преусмерен је на технолошке апарате. Над реалношћу до тада неприкосновеног *чулног опажаја* почиње да превладава реалност *инструменталног опажања*. Најпре код оптичких, а потом и код електронских и дигиталних технологија у први план излази веза тела са машином.

Сто година после појаве филма, крај двадесетог века обележава појава Интернета. Почетак новог миленијума доноси извесност да ће постепеном компјутеризацијом култура бити у потпуности трансформисана. Евоцирајући стари марксистички модел базе и надоградње, Манович уочава да ако је педесетих година економска база модерног друштва почела да се помера у правцу услуга и информационе економије, да би до седамдесетих прерасла у

⁶¹ исто, стр.53-56
135

такозвано "постиндустријско друштво" и затим у "друштво мреже", са деведесетим годинама је коначно и надградња осетила пуни ефекат ове промене.⁶²

Ако је постмодернизам био први предзнак промене која ће се догодити, убрзана трансформација деведесетих година доноси претварање културе у е-културу, компјутера у универзални канал културе, а медија у нове медије.⁶³

Данас, слика посредована путем електронских медија, пре свега дигиталних мрежа, лако допире до најширих маса и обухвата читав свет, те самим тим заступа моћ глобалног неолибералног капитала. преображај индустријског у информатичко друштво упоредо са конституисањем културне индустрије током епохе високе модерне и постмодерне довео је до развоја масовне медијске културе као матрикса савременог друштва. Са преласком из индустријске културе у медијско-информатичку технокултуру економија технологије је конституисала принципе који ће утицати на све политичке, идеолошке и свакодневне праксе, преобликујући аудиовизуелне перцепције и однос између когниције и потрошње.

Медијска култура не само да доприноси продуковању и фабриковању свакодневног живота и доминира нашим слободним временом, већ учествује у обликовању друштвеног понашања и политичких ставова људи обезбеђујући им материјал за извођење сопствених идентитета. То значи да медијска култура обезбеђује *материјал* на основу ког многи људи формирају сопствени осећај класне или етничке припадности, расе, националности, сексуалности, и односа "наши" насупрот "њихових". Путем масовних медија формира се јавно мњење, успоставља владајући систем вредности, дефинишу критеријуми позитивног и негативног, доброг и лошег, моралног и неморалног. Можемо рећи да се у оквиру медијске културе демонстрира и успоставља систем моћи: ко је надређени, а ко потчињени, ко сме да користи силу и насиље, а коме то није дозвољено.

Медијска култура је важна економска грана, при чему медијски спектакл доминира као резултат и циљ владајућег облика производње. пишући о друштву спектакла Ги Дебор указује на чињеницу да се стапање на економском и политичком плану већ одиграло, те би у условима потпуног консензуса јединственом организацијом светског тржишта које је истовремено прерушено и подржано спектаклом, читав свет могао да делује као јединствени блок. Управо спектакл, путем нових медијских технологија, постаје начин на који роба успева да колонијализује читав друштвени живот земаља, које ни економски ни политички још увек

⁶² исто, стр.58-59

⁶³ Манович Лев, "Метамедији", Центар за савремену уметност, Београд, 2001

нису довољно развијене. У индустријски мање развијеним земљама свет тржишта који је представљен медијима испољава се империјалистичком доминацијом наметнутом из постиндустријских региона. Сагледан у целини, спектакл је својеврсна афирмација унапред начињених избора односно не-избора, како у области производње тако и у области потрошње везане за ту производњу. Спектакл заузима монопол над највећим делом времена које људи проводе ван самог процеса производње. Као развијени економски сектор који производи све већу количину слика-робе сам спектакл постаје један од главних производа нашег друштва. У друштву спектакла живот се представља као огромна акумулација призора.⁶⁴

Мановичева генеалогичка линија екрана се креће од *класичног* преко *динамичног* до *екрана реалног времена*.

Класични екран је равна правоугаона површина намењена фронталном гледању, која почива у нормалном простору и делује као прозор у други свет у односу на простор нашег тела. Овакав екран познат нам је још из времена ренесансног сликарства. У 20. веку под утицајем лакановске психоанализе јавља се замисао екрана у сликарству која полази од становишта да површина слике није директни мимезис већ да пиктурална материја у видном пољу производи семантичке ефекте. Притом је сваки фигуративни приказ бесконачно полисемичан. На тај начин слика је увек постављена као семантичка превара, а не као потврда реалности. У метафоричном семиолошком смислу, површина слике се може описати као екран који омогућава бескрајна успостављања читања ресемантизацијом погледа.

Динамични екран настаје пре неких сто година, са појавом покретних слика. Уводећи временску димензију (покретна слика се мења са протоком времена) екран филма телевизије и видеа имплицира одређени режим гледања који знатно агресивније од класичног екрана изискује потпуну идентификацију са сликом. Стремећи ка потпуној илузији и визуелној пуноћи, слика динамичног екрана претендује да привуче фокус пажње гледаоца на репрезентацију у толикој мери да физички простор изван екрана пада у други план.

Било да је у питању филмско платно или дисплеј мобилног телефона, екранска слика је простор који је јасно одвојен од физичког простора посматрача. Притом, екранска слика различитим техникама симулације ангажује перцепцију посматрача тако да он постаје један систем са њом егзистирајући истовремено у физичком простору и простору репрезентације.⁶⁵

⁶⁴ Дебор Ги, "Друштво спектакла", Анархија/блок 45, Београд, 2006, стр. 6

⁶⁵ Стојнић Анета, "Теорија извођења у дигиталној уметности", Орион Арт, Београд, 2015, стр.21-64

Извођење у дигиталном простору се отвара као критичко поље савремености у уметности која преиспитује однос човека и машине у постхуманистичком добу, као у случајевима:

- a) техноперформанса који проблематизује однос тела и технологије новим ре/презентацијама тела
- b) сајбер-артивизма
- c) директних политичких акција које немају везе са уметношћу, али се *изводе* у сајбер-простору (нпр. хактивизам)

У дигиталној уметности интерактивност значи могућност тренутног даљинског деловања у комплексном дигиталном систему. Интерактивност иде даље од односа "акција-одговор" између човека и машине. У отвореном информатичком наративу контрола над садржајем, контекстом и временом преусмерена је на гледаоца захваљујући варијабилности логичких структура, формалних манифестација и могућих исходишта. Параметри у односу на које публика реагује могу бити:

- a) задати од стране уметника
- b) задати од стране дигиталног система
- c) задати од стране саме публике

Важно је разумети да дигиталну уметност, без обзира на различите материјалне појавности никада не можемо сматрати а priori визуелном, музичком и сл. То је због тога што се дигитални медиј увек састоји из два основна дела:

видљиве манифестације - коју перципирамо као уметничко дело, а која може и не мора бити подударна са интерфејсом;

невидљиве позадине - састављене хуманог извођача, све дигиталне уметности су увек и нужно извођачке. У питању је извођење у ком је главни перформер дигитални систем који не захтева али допушта људско ко-извођење.⁶⁶

У лакановској психоанализи, метафора екрана дефинише фантазам као екран који одваја субјекат од праве и симболички неодредиве реалности. Екран се указује као сама *форма неспоразума*, немогућности споразумевања и немогућности виђења реалног. Однос слике и онога што она приказује и изражава, никада није директан и дослован већ је посредован текстом културе или фантазмом као одвајањем субјекта од реалности. То значи да екранска слика не приказује реалност или појединачне аспекте света директно већ путем текста на који

⁶⁶ исто, стр. 69-70
138

реферира. Лаканов концепт *погледа* и посебно *стадијума огледала* имао је велики утицај на развој теорије екрана. *Поглед* је механизам путем ког слика намеће своја значења постижући тако конститутивне ефекте. Теорија екрана идентификује механизам погледа са лакановским само-препознавањем у стадијуму огледала. Стадијум огледала је стање у ком је субјект трајно ухваћен и заробљен од стране сопствене слике. То значи да поглед припада слици пре него субјекту. Субјект који гледа има утисак да објект који перципира узвраћа поглед, те стога успоставља слику себе у односу на слику објекта. Теорија екрана третира екранске слике као означитеље који кодирају значења али и као огледала у којима гледаоци (не)препознајући себе прихватају субјективност. Као једна од њених највећих предности истиче се способност за разоткривање управо оних идеолошких порука *уписаних* у слике, чија је намера да имају директан формативни утицај на гледаоце. Овај аспект теорије значајно је допринео развоју политика слике, чија се критика спрам масовних медија односила на њихово својство да функционишу као "бели екран" за субјективност гледаоца. То значи да екранска слика функционише као преносник идеолошких значења и као место погледа - место на ком гледаоци имају доживљај да су и сами под присмотром, да су посматрани.

Индустрија је веома брзо препознала потенцијал нове Интернет технологије, баш као што су и владајуће структуре препознале простор за успостављање и извођење позиције моћи. Америчка влада је издала декрет којим се дозвољава комерцијална употреба Интернета 1992. године. Од тада почиње комерцијализација Интернета, са којом ће се слика глобалне трговине рапидно променити. Глобално повезивање је омогућило стварање непрегледних нових тржишта, нових производа, али и нових услова производње и нових могућности за експлоатацију. У том смислу, Интернет нам се може учинити као метафора и реализација глобализације тј. империјализације - као отеловљење "Империја" и крајња реализација друштва спектакла.⁶⁷

"Оно што је у питању, треба бити прецизан, није брисање или превазилажење, већ радије дисеминација која доводи до крајњих граница прерушавања које је одувек пратило сваки лични идентитет."⁶⁸

1) од кодова и шифрованих језика који нису читљиви кориснику, а који се преводе и производе видљиву манифестацију у односу на коју реципијенти успоставља значења

⁶⁷ исто, стр.80-83

⁶⁸ Agamben Giorgio, "The open. Man and animal", Stanford University Press, Stanford, 2003, стр.15

То значи да је у дигиталној уметности увек на снази извођење које се дешава у реалном времену унутар дигиталног система.

Аватар је графички, визуелни приказ, или репрезентација реалне (физичке) особе у сајбер-простору, на пример, лик који нас заступа у виртуелном свету. Аватари могу бити анимиране фигуре људи, животиња, митских ликова, робота, различитих симбола и предмета, као и фотографије или снимци живих перформера, те бројне комбинације ових могућности. (Сл.180,181) Аватар потиче из Хиндуизма и односи се на отеловљење божанског бића на земљи, које може попримити било коју форму.⁶⁹

Признавањем статуса извођача аватарима, темељно се проблематизује читав хуманистички пројекат субјекта. Са друге стране, ако се аватарима оспори статус извођача, то значи да не постоји расцеп субјеката и индивидуе. Један од централних проблема који се овде отварају тиче се питања парадигме: "једна особа, једно тело". Приликом уласка у сајбер-простор долази до кршења те парадигме, а према Славоју Жижеку постоје четири варијације овог "прекршаја":

1) Више особа у једном телу - одговара патологији поремећаја мултипле личности. Не постоји јасна хијерархија између мноштва особа, односно не постоји једна особа која гарантује јединство субјекта. Овај случај можемо да применимо на тело аватара које може "удомити" већи број особа. Дакле, више особа из *несајбер-простора* се уједињују у једном телу у сајбер-простору.

2) Више особа изван једног тела - на пример играчи умрежених видео игара са више учесника у сајбер свету, сматрају да тело које постоји изван сајбер-света, односно у *несајбер-простору* припада "правој особи" која се налази иза различитих персона у сајбер-свету.

3) Више тела у једној особи - ову верзију Жижек назива патолошком јер многа тела тренутно ступају у интеракцију са једном колективном особом, и стога крше аксиом "једна особа у једном телу". Ово на пример одговара фантазијама о колективном уму у једном телу.

4) Више тела испред једне особе - је начин на који се односимо према институцијама, на пример, када кажемо: држава (компанија, школа) захтева то и то - мада знамо да институција није живи ентитет који поседује сопствену вољу већ је симболичка фикција.⁷⁰

⁶⁹ Стојнић Анета, "Теорија извођења у дигиталној уметности", Орион Арт, Београд, 2015, стр.109

⁷⁰ Жижек Славој, "Cyberspace or the Unbearable Closure of Being", Verso, London, 1997, стр.140

Подела субјекта није подела између два различита садржаја као између *једног* и *другог* Селфа. То је подела између нечега и ничега, између идентификације и празнине. Субјекат може бити, и јесте подељен, чак и када поседује само један *унифицирани* Селф. Децентрираност субјекта, с тога, можемо схватити као осцилацију између симболичке и имагинарне идентификације: амбивалентност између *реалног* Селфа и спољашњих *маски* које субјекат користи у сајбер-свету, а које могу бити истинитије од онога што се перципира као *право лице* иза маске. Децентрирани субјект манифестује се у фигури агента односно заступника у сајбер-свету. Аватар, као компјутерски програм који је дизајниран тако да *кроз њега* делујемо у сајбер-простору, одговара лакановском концепту Ега пре него субјекта: аватар није "други субјект" већ сам Его субјекта. Како је према Лакану Его увек *алтер* у односу на субјекат ком припада, можемо рећи да је аватар алтер Его у сајбер-простору. Поставља се питање да ли аватар може бити извођач ако нема статус самосталног субјекта, већ представља алтер его децентрираног субјекта? Жижек истиче да управо у томе лежи радикална амбивалентност заступника у сајбер-свету, односно аватара. Они могу да побољшају наше животе ослобађајући нас непотребних оптерећења, али по цену децентрираности.⁷¹ То значи да нису само аватари наши посредници, него смо и ми њихови.

Израз "естетика комуникације", коришћен током осамдесетих година, односио се на уметничке појаве које су се у својој продукцији и дифузији користиле новим техничким достигнућима (фотографијом, дигиталним сликама, телематским мрежама, итд.) Фред Форест овим изразом посебно је желео да подсети на ширење поља чулног опажања и на чињенице проистекле из егзактних наука и технолошких иновација.⁷²

Развој техника комуникације и њихово повезивање са информатиком допринели су настанку нове врсте естетског искуства. Могуће је да тај простор неће бити само нова област знања, већ и нова врста праксе. *Друштво комуникације*, у којем се све поравнава у савремености и истовремености, тежи *деисторизацији* искуства. Нестанак колективних обележја и губитак кредибилитета идеологија националног спаса одговарају повлачењу ка подручју приватног у којем субјективно искуство није предмет размене. Естетско искуство, између осталог, нема ничег заједничког са свођењем проживљеног искуства на емоције или субјективна осећања, као ни са естетизацијом друштвеног живота. Оно што нам изгледа као чињеница која једноставно проистиче из особеног погледа на друштвене појаве, можда заправо представља клицу посебне врсте односа између појединца и друштва. Тако у

⁷¹ Исто, стр.141

⁷² Форест Фред, "Manifeste pour une esthetique de la communication", 45, Bruxelles, 1985

осмишљавању постмодерности једно од становишта може да почива на естетском искуству као поводу аутентичног искуства.

Ма о каквом становишту да је реч, феномен комуникације припада реду односа које човек успоставља са другим човеком и са светом око себе, са полазишта својих психичких представа и свог проживљеног искуства.⁷³

Кант укусу придаје својство истинског "здравог разума". Подсетимо се и тога да под "здравим разумом" треба подразумевати способност заједничку свим људима, као и моћ својствену целој људској врсти, и то у смислу социјално организоване заједнице. За Канта, "моћ естетског суда могла би да носи и име здравог разума свих људи". Укус је моћ суђења *a priori*, без посредовања појма; он представља "повезивање и преношење осећања везаних за одређену дату представу" Из тих разлога укус је искуство које не припада подручју приватног, већ подручју социјалног. Кантовска концепција естетског понашања несумњиво представља комуникациону утопију: оно је представљено као заједничко искуство које проистиче из "универзалне комуникабилности осећања".⁷⁴

Свођење концепта укуса на процену лепоте. Гадамер показује и како је Кант ограничио концепт укуса, тако што је преузео идеју од Балтазара Грасијана (Balthasar Gracian). Код Грасијана опажајни укус проистиче из процене и промишљања духовних ствари, он представља полазну тачку идеалног друштвеног образовања. Као идеал "друштва културе", укус представља "стечену способност успостављања дистанце у односу на себе самог и на своје индивидуалне склоности". Тако видимо како укус, већ у својој почетној перспективи, не представља само приватну ствар, већ и друштвени феномен првог реда. Управо друштвена димензија укуса манифестује се у домену обичаја. Гадамерова критика Канта усмерена је у два правца. С једне стране, он сматра да је Кант "очистио етику од свих аспеката који проистичу из естетике или осећања", а с друге стране, он мисли да је Кант ограничио појам укуса на суд о лепоти и о узвишеном.

Ако бисмо желели да естетско искуство посматрамо као искуство које се не односи само на уметност, данас је од суштинског значаја покушај да се размотри *осећај за интерперсонални однос*. Тај осећај у исти мах уводи поглед на самога себе, као и осећај одговорности у односу на другога, који је у основи свеукупних друштвених односа.

⁷³ Кон Жан, "Естетика комуникације", Слио, Београд, 2001, стр.10-13

⁷⁴ исто, стр.14-15

Немачки израз *Erlebnis* (проживљено искуство), у многим европским језицима усвојен без превођења, појављује се у литератури негде око 1870. и то у радовима Дилтаја (*Wilhelm Dilthey*) који у филозофско промишљање уводи интелигибилност историје. У покушају да у хуманистичке науке уведе методологију различиту од оне у природним наукама, Дилтај се окреће појединцу и његовој психологији. Разумети знаке које човек даје о свом сопственом постојању, значи схватити човека самог. поводом улоге коју је Дилтај имао у разумевању чињеница културе, Рикер (*Paul Ricoeur*) пише: "Управо због тога што живот ствара различите форме и што се испољава у постојаним облицима, спознаја о другој и јесте могућа"⁷⁵

Дифрен говори: ... природа естетског искуства одређена је пре свега естетским опажањем. То опажање основа је естетског предмета, оно му пружа право на постојање и оно му се подвргава.

Етичка и политичка димензија: дифузија дела посредством масовне културе води ка губитку привилегија и ка демократизацији уметности.⁷⁶

Реалност перцепције развија се у представи света: Свет није оно што ја мислим, већ оно што ја видим."⁷⁷ То искуство о свету, то бивствовање у свету, најпре је немо искуство које нам је дато као сазнање телом. Немом искуству "својствено је да нас доведе до израза у правом смислу речи" - Хусерлов је образац који Мерло-Понти цитира и тумачи у свом предговору "Феноменологији перцепције". Тај пројекат који треба да доведе до истине значења може да буде остварен само кроз посредовање израза, дакле, кроз језик. Он захтева ново сазнање телом. Стога, Мерло-Понти обрће карактер ексклузивности, који је Хусерл доделио језичком изразу, и сматра да само тело представља место експресивности. У погледу света који се опажа, тело је општи инструмент схватања. Оно није само један експресивни простор међу многим другима, оно је у основи свих других: оно је покретач израза.⁷⁸ Мерло-Понти "следи пут открића повратком на феномен тела".⁷⁹

Естетско понашање присутно је и у примитивним културама. То што основна мотивација у стварању предмета или у успостављању одређеног понашања није естетског карактера, не значи да је он потпуно одсутан. Како показује Мишел Лерис (*Michel Lericq*), поводом афричких ритуалних предмета, естетска димензија услов је успешности постизања крајњег циља.

⁷⁵ Ricoeur Paul, "Du texte a l action", Esprit Seuli, Paris, 1986, стр.84

⁷⁶ Кон Жан, "Естетика комуникације", Слио, Београд, 2001, стр.29

⁷⁷ Merleau Ponty, "Phenomenologie de la perception", Gallimard, Paris, 1945, стр.12

⁷⁸ исто, стр.171

⁷⁹ Lefort Claude, "Le corps, la chair", L arc, Paris, 1971, стр.8

Ритуални предмети треба да се свиде боговима и прецима. Да би уопште могли да буду делотворни "они треба да буду лепо у највећој могућој мери"⁸⁰ (Сл. 182,183,184). Међутим, поред привлачности форме, присутне у предметима и друштвеним односима, поставља се и питање изградње културе у функцији опажајног поимања света. Једно од достигнућа културне антропологије двадесетог века проистиче из значаја који је приписан материјалности знакова или, још прецизније, чулном процесу који је имао повлаштено место у одређеној култури.

Зашто помињати изражајне форме примитивних друштава? По чему нам то оне омогућавају да разјаснимо и савремене форме? Треба да наведемо да под примитивним треба подразумевати, како објашњава Диркем, она испољавања која се сусрећу у друштвима чија организација по својој природности и једноставности није превазиђена ниједним другим вишим обликом организације. Дакле, таква испољавања могуће је објаснити а да се не користи ниједан други елемент проистекао из претходних форми. У тим формама, саставни елементи много су једноставнији, а односи међу њима много очигледнији. Психолошка дистанца између узрока и последице, између привидног и стварног узрока сведена је на минимум. Та "примитивна" димензија има неке подударности са првобитном димензијом, али не као прапочетак, већ као најједноставније стање у којем је могуће распознати увек присутне узроке од којих управо и зависе суштинске форме.

Ниче у "Рођењу трагедије" позориште посматра као испуњење везано за саму бит човеку: "Кроз песме и игре човек показује да је члан више заједнице"⁸¹ Развој уметности, која свој процват доживљава кроз чудо представљања и воље у грчкој трагедији, спој је сна и заноса. свет сна је свет привида и светлости: он се испољава кроз умереност и мудрост аполоновског духа. Снага заноса, утеловљена у Дионисовој моћи, снага је која избија из субјективности појединаца да би га довела до тога да заборави себе и да обнови везе човека са човеком.

Човек слуха, човек вида. Једна од Маклуанових заслуга састоји се у томе што је он учинио очигледним прелаз од света слуха ка свету вида, до којег је дошло са изумом фонетског алфабета.⁸² Ова измена у схватању света не односи се само на сензорни апарат, она указује и на однос између можданих функција - функције десне хемисфере мозга, која организује општу перцепцију, и функције леве хемисфере, која контролише линеарну мисао. Маклуан повезује, с једне стране, магијску мисао и, с друге стране, аудитивну перцепцију, и то тако што сматра да и мисао и перцепција проистичу из синтетичке, симболичке и емотивне перцепције којом

⁸⁰ M. Leiris - J. Delange, "Afrique noire, la creatino plastique", Gallimard, Paris, 1967

⁸¹ Nietzsche, "La naissance de la tragedie", Gallimard, Paris, 1949, стр.26

⁸² M. McLuhan, "La galaxie Gutenberg 1", Gallimard, Paris, 1977

управља десна хемисфера мозга. Свет звука пун је личних и директних значења за онога који слуша. _изум писма, а после и штампе, учиниће да говорна реч изгуби своју моћ и свој чудесни утицај.

Медиологија као размишљање о посредовању. Представљање *медиологије* коју предлаже Режи Дебре (Regis Debray) да би указао на "материјално оснажење симболичких форми", намеће се овде само по себи.⁸³ У ствари, он своју мисао жели да представи као "душу предака" и да из те перспективе, "под углом благе светлости византијске иконе", посматра слику, фотографију, филм, телевизију.⁸⁴ *Медиологија* обогаћује и проширује размишљања о појавама ширења и пропагирања веровања, када се оне конкретизују у опажајним траговима.

Деборено испитивање поседује антрополошке, естетичке и политичке тежње. У ствари, Дебре проучава појаву трансмисије, својствену колективном животу, са полазишта друштвеног и техничког окружења у којем се она и одвија. Антрополошко питање. Оно се објашњава кроз савремено првенство техничке подршке, или, много прецизније, кроз концепт медијасфере чија аутономија омогућава да се опажајно, уз помоћ посредништва материјалне подлоге, доведе до разумљивог и преносивог. Следствено томе, рекло би се да је реч и о естетском приступу. Тим путем Дебре долази до предлога, под неприметним утицајем Огиста Конта, "закона о три стања" која следе једно за другим: логосфера (жива реч), графосфера (писмо) и видеосфера (слика).⁸⁵

Обреди, "правила понашања која прописују како човек треба да се односи према светињама", по дефиницији коју је почетком века дао Емил Диркем, не ограничавају се ни на религиозни живот нити на примитивна друштва.⁸⁶ Одређено понашање може се сматрати ритуалом када се оно појављује као уређен редослед гестова и речи или када се понавља у увек истој утврђеној структури. По томе се ритуал разликује од уобичајеног деловања. Обред, као утврђени облик понашања или начин владања, садржи један изражајни елемент. Етнографија је обредима пришла са више различитих полазишта: са полазишта њихове типологије, утицаја на понашање, функције, итд. Општи приступ показао је да обреди функционишу као формуле комуникације које омогућавају интегрисање појединца у заједницу.

После Тајлора, Џејмс Фрејзер (James Frazer) у књизи "Златна грана" разликује два принципа привлачне магије. Први се може означити као принцип подударности у простору и времену,

⁸³ J. Goody, "La raison graphique, la domestication de la pensee sauvage", Paris, 1979

⁸⁴ R. Debray, "Manifestes mediologiques", Gallimard, Paris, 1994, стр.17

⁸⁵ R. Debray, "Cours de mediologie generale", Gallimard, Paris, 1991, стр.12

⁸⁶ E. Durkheim, "Les formes elementaires de la vie religieuse", PUF, Paris, 1990

односно принцип контигвитета: "Оно што се односи на један предмет, односи се и на све оно што са тим предметом има однос близине или ма какве узајамности".⁸⁷ На тај начин, оно што се односи на део, односи се и на целину; оно што се одражава на појединца, преноси се и на његове суседе.

Други принцип може да буде означен као принцип сродности: "Истоветно ствара истоветно". Примери обреда сродности бројни су: на пример, да би се изазвала киша, свештеник сипа воду на свето камење, а очекивани ефекат треба да буде постигнут кроз принцип сродности.⁸⁸

Све значајније место информационих техника и интерактивне могућности електронских медија намећу неопходност да се размисли о новим формама сензибилног искуства. Шта очекивати од естетских процеса у тренутку када они не само што се распростиру и преносе помоћу телекомуникационих техника, већ када саме технике учествују и у њиховом стварању, са перспективом стварања посебних односа којима је циљ да делују на перцепцију, имагинацију, креативност? Да ли је уопште могуће замислити ситуацију да би информационе и комуникационе технологије могле у садашњем стању да оставе не само услове производње уметничких форми, већ и услове њихове рецепције?

Уметнички предмет не преноси се само каналом који оставља траг у културном и изражајном простору, предмет делимично одређује и време рецепције. Са информационим и комуникационим технологијама, ми смо ушли у фазу модификације нашег схватања времена и простора. У простору естетичког односа између предмета и примаоца изграђује се *простор-време* садашњости које повезује сећање на прошлост са очекивањима будућности.

Телевизија, мултимедији, и сви други облици из њих проистекао, несумњиво могу да дају места и изражајном деловању. Телевизија и интерактивне игре стварају велики простор за приповест; по свој прилици управо тим посредним путем естетички процеси и могу да делују како би аудиовизуелне медије унели експресивну димензију. Утолико пре што експресивни поступци уобличавања у приповест - писмену, усмену, сликовну - нису равнодушни према смислу који она добија кроз процес рецепције.⁸⁹

Нема сумње, ако не баш ова садашња, изричито универзална по технолошким и медијским помагалима, глобализација је феномен који се испољава кроз историју западног друштва на

⁸⁷ исто, стр.175

⁸⁸ Кон Жан, "Естетика комуникације", Слио, Београд, 2001, стр.42-48

⁸⁹ исто, стр.113-115

разним пољима, од закона и економије, преко политике до религије и културе. На савременом плану, уметнички систем укључује појам глобализације у свој производни ланац различитих надлежности заснованих на подели рада. Међународни проток подстиче превласт уметничких модела који попримају економску и културну вредност због своје способности да се прожму и асимилију. Уметничка глобализација у првој половини XX века у Европи, одвија се кроз историјске авангарде. У другој половини века, историјске авангарде се брже смењују шире и троше на међународном плану: центар се из Париза сели у Њујорк. Попо-арт најочигледнији и најупечатљивији пример за то, постао је модел уметничког и друштвеног понашања чак и изван Америке, једине земље која је, захваљујући својој развијеној масовној култури, потрошачком предмету могла да припише класичну форму. Одатле, из Северне Америке, полази стратегија глобализације која се тиче музеја савремене уметност, а ови, да би могли поднети трошкове одржавања и планирати своје пројекте на различитим странама света, одавно држе до националне синергије. Крајности „глобалног” одговара друга крајност, „локално“ које се ослања на традиционални национални идентитет. Трећи став, коначно уравнотежен, заснован на „локалном“, на дијалектички начин вреднује уметнике који проблему идентитета примењују заступајући интернационални језик. Тако излагачка политика у исто време информише и формира нови менталитет публике да би афирмисала коегзистенцију различитости, распознавања у мултикултурној средини и транснационалној стварности (кружење изложби, бијенала, квдријенала, изложби које потврђују и „форматирају“ нови колективни укус „планетарних“ глобалних вредности). Због коришћења интернета уметнички систем поспешује неке кружне токове, а потискује друге, као што су галерије, колекционарство и специјализовани часописи који су гарантовали одређени плурализам и разлике у истраживањима (...) уметност, у таквом колективно-информативном систему није та која придаје вредност производу, већ њен садржатељ који се све више и брже шири и поништава дело као изузетан догађај у корист сусрета публике са стварношћу „онаквом каква јесте“.⁹⁰ Многи уметници су са превасходно флексибилног језика као што је уметност, прешли на друге који су типично означени као изрази масовног друштва, почевши од искуства Ги Дебора и Ендија Ворхола надаље. Други делују и на граници уметности и моде, гламуру, тражећи нови формални систем који би могао да превазиђе оно што је уобичајено, подводећи га под животни стил.⁹¹

⁹⁰ Акиле Бонито Олива, Ђулио Карло Арбан, “Модерна уметност 1770-1970-2000”, књига 3, CLIO, Београд, 2006, стр. 60-62

⁹¹ исто, стр.63

Осећај да медији замењују реалност сликама јавља се у разним видовима, све до либералног неповерења у корпоративна ограничења слободе говора. проблем је што овај напад на истинољубив реализам - још од када су се модернисти окренули против реализма 19. века - до данас толико одужило, да је за многе неповерење према фикцији довело до нарушавања поверења у истину, као што смо видели у контроверзи која прати писање историје. Џејмсону, допала се идеја о постојању опште "кризне репрезентације". Његова идеја је да су знаци у постмодернизму изгубили функцију реферисања на свет, а то је "довело до јачања моћи капитала у домену знакова, културе и репрезентације, као и до губитка аутономије коју је модернизам тако високо вредновао". Преостала нам је мисао Фредерика Џејмсона: ... та чиста и насумична игра означитеља коју називамо постмодернизмом, која више не производи монументална дела модернистичког типа већ непрекидно реорганизује фрагменте постојећих текстова, грађу старијег културног и друштвеног стваралаштва у виду узвишеног бриколажа: метакњиге које прождиру друге књиге, метатекстови који спајају делиће других текстова.

Многи постмодернисти сматрају да живимо у *друштву слике*, које је превасходно заинтересовано за производњу и конзумацију пуких "симулакрума". Информација је данас нешто што можемо да купимо. (А она је, можда, и главни артикал који купујемо у технолошком друштву којим доминира знање.) Стално покушавамо да савладамо неки нови софтвер. Скептично очајање над реалношћу политике и институција нашег свакодневног друштвеног живота - ТВ и новина - појачава скептично очајање над прогресивном или помирљивом функцијом уметности као мировног посредника.

Ми смо, просто, заточени у свету знакова којим доминирају медији, који је злочиначко дело капитализма намењено синтези наших жеља, које, заправо, само реферишу једна на другу унутар зачараног низа идеја. Оне су симулакруми који замењују реалне ствари и њихове стварне односе (познате само левичарима, који су кадри да прозру такве илузије) у процесу који Бодријар назива "хиперреализација". Тако да ми, било како било, никада не добијамо оно што заиста желимо. Можемо пак рећи да добијамо оно за шта платимо, какву год то рекламу имало - хамбургер је хамбургер у милијарду истих примерака или неки парфем ...⁹²

Стога би постмодернисти у свом виђењу друштвених промена које најснажније утичу на савремено друштво истакли пре свега питање невероватне компресије времена и простора путем нових медија. (Телевизија и интернет нам сада омогућавају директно укључење у све

⁹² исто, стр.127-130

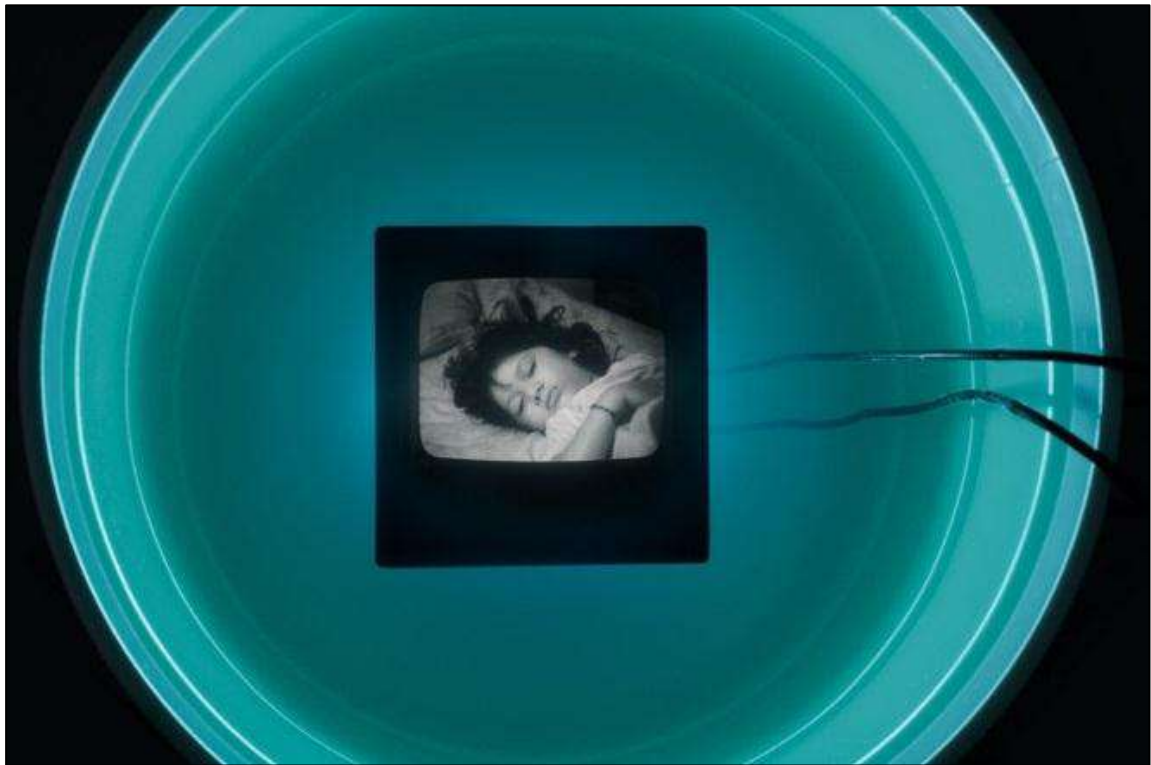
догађаје и приступ информацијама које долазе из готово свих делова света.) Данас интернет представља типично постмодернистички феномен - у овом тренутку он није хијерархијски уређена структура, већ прилично дезорганизован колаж. То је у складу са пребацивањем фокуса са производње добара на стварање информационих услуга. (Овде је реч о томе да се свакодневно обрће велики новац не продајом и куповином ствари већ баратањем информацијама, које на тржишту новца обављају трговци пред ТВ екранима, који им пружају компјутеризован приступ количини информација какав никада раније није био доступан.) За неке то представља скандалозно наметање колебљивих вести, слика или мишљења ("твораца тржишта") над реалношћу, али и то је типично за "постмодерно стање". Већина нас ради у преамбициозном друштву претрпаном информацијама (док она већина нас која не ради у таквим условима често гладује, неписмена је, налази се на дну друштвене лествице или је ментално оболела). Свега има превише. Наша чула свакога дана бомбардује огромна количина слика из часописа са реклама, телевизије, градског пејзажа и тако даље. (То је, такође, била једна од ствари на коју су се жалили и модернисти.) Већ саме промене укуса потрошача доводе до боље продаје артикала тако да мода преузима примат у односу на културу, а мишљење које формирају медији од кључног је значаја за економске процесе.⁹³ (Сл. 185)

Постмодернистичка критика добро је функционисала као морално искупљење, али није испунила своје обећање да ће понудити јединствен увид у суштину нашег стања или тачан и потпун опис друштва. Стога је важно посматрати идеје и достигнућа постмодернизма као део шире слике, кроз интеракцију са осталим системима уверења.

Постмодернизам, дакле, није своја трајна достигнућа остварио у области филозофије или политике, па чак ни етике, већ у области културе и уметности. политика периода постмодерне ће се вероватно побринути сама за себе, када се промене околности под којима је стекла популарност, али оно што ће остати, уколико остане иоле осећаја за историју и традицију, јесте доживљај постмодернизма као културолошког феномена који нам је, током последњих 30 година колико траје, оставио корпус значајних дела.⁹⁴

⁹³ исто, стр.134-135

⁹⁴ исто, стр.140-141



Сл.179 Бил Вајола
видео инсталација „Спавачи“
2018.



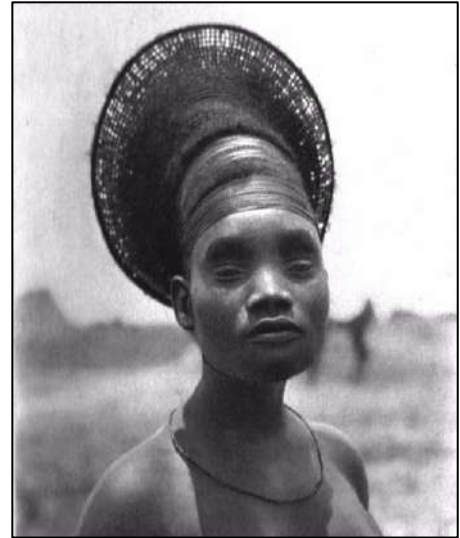
Сл.180 Примери аватара на сајту
Behance аниме ликови



Сл.181 Насумично генерисани уз помоћ
софтвера StyleGAN



Сл.182 Афричке племенске маске



Сл.183 жена из племена Магбету



Сл.184
припадница Сајбер-панк културе



Сл.185 Денис Авнер
трансформација у мачку уз помоћ естетске хирургије
1985.

5.6. Урбани портрети

Што је један производ духа приступачнији ширим круговима, утолико је он више изложен конфузном и нејасном схватању; све док једна мисао, дело остаје затворено у уском кругу зналаца, све дотле може чисто и неискривљено вршити своје намеравано дејство; но чим ступи пред масу предаје се свакој судбини коју људи желе да му одреде. Уметничка дела свако посматра као своје власништво, и уместо да се подвргне захтевима које она постављају његовом разумевању према духу свог аутора, он често мисли да им је потпуно удовољио ако та дела у било ком смислу за себе искористи, налазећи за то у њима било који повод, било који предуслов.

Постмодерно схватање људског идентитета као суштински конструисаног попут фикције, може се наћи и у визуелним уметностима, као што можемо видети у серији фотографија Синди Шерман *Неименовани приказ из филма* (1977-1980) и сличним радовима који су уследили. (Сл. 186,187,188)

На свакој од ових фотографија Шерманова имитира филмске глумце, облачећи различите костиме за различите прилике, које су или типичне за филм или представљају филмске стереотипе. Током овог процеса, она се прилагођава филмском дискурсу како би на фотографији приказала различите људе, међутим сви они представљају (често сатиричне или пародичне) верзије женствености какве се виђају у дискурсу мас-медија. Наравно, то је само још један облик глуме, али те фотографије немају за основу ниједан конкретан филм, већ радије схематски постављају питања о томе на који начин Шерманова може или не може да задржи свој суштински идентитет у свим овим различитим улогама. На тај начин оне доводе у питање појам "праве" Синди Шерман. Уосталом, које нас фотографије могу убедити да је оно што гледамо стварно? Нека отворена, искрена или емоционална фотографија, или неки акт? Међутим, свака фотографија би била тек резултат још једне конвенције, још једног дискурса.

За Ролана Барта, идеално дело постмодернизма препознаје ове стратегије и разиграна ограничења људског идентитета управо зато што та игра и подела имају пожељне моралне консеквенце. Оно се ослобађа управо оног кантовског јединства особе које стварају социјални поредак и морална ортодоксија.⁹⁵

⁹⁵ Батлер Кристофер, „Постмодернизам - сасвим кратак увод“, Службени гласник, Београд, 2012, стр.67
152

Можда постмодернисти не пружају нарочито уверљив приказ природе сопства, на начин на који то чини морална филозофија која се бави одговорношћу, али зато веома успешно прилагођавају фукоовске аргументе како би показали начине на које се дискурси моћи примењују ради *маргинализације потчињених група* у свим друштвима. Јер такви дискурси моћи не само што доприносе децентрализацији и деконструкцији сопства него се и користе да маргинализују оне људе који у њима не учествују. Мноштво је тих ексцентричних маргинализованих фигура у постмодернистичкој прози... Салем каже: "Нехруова смрт... и за њу сам био крив. Чак и његово лице је "карта целе Индије".⁹⁶

Нападајући идеју центра или доминантне идеологије, постмодернистичка мисао је олакшала промоцију политике разлике. У постмодерном стању, уређена класна политика, коју преферирају социјалисти, попустила је пред расплинутијом и плуралистичком *политиком идентитета*, која често укључује самосвесно истицање маргинализованог идентитета у односу на доминантни дискурс.⁹⁷

У односу на постмодернистичко, сопство се сасвим другачије схвата у либерално-хуманистичкој мисли, оно би требало да је способно да буде аутономно, рационално и усредсређено, на неки начин, ослобођено било каквих специфичних културних, етничких или родних карактеристика. Постмодернистичка анализа се одвојила од таквих оптимистичких универзалних кантовских претпоставки и сагледала сопство као сачињено од језичких система, који најочигледније доминирају пролетаријатом, женама, црнцима и колонизованим народима, али у мањој или већој мери све нас држе у шапи. Он представља велики изазов за званичну постпросветитељску англоамеричку филозофију и указује на непомирљиве разлике идентитета међу појединцима. Као што је Роберт Хјуз отворено полемички истакао у свом делу "Култура притужбе", то је створило културу у којој су многи подстакнути да себе виде као жртве.

Постмодернисти заступају став да је разум просветитељства, који тврди да је свима пружио моралне идеале о слободи, једнакости и братству, био, у ствари, облик репресивне фукоовске контроле, а да је Разум, сам по себи, поготово када је у спрези са науком и технологијом, у основи тоталитаран.

⁹⁶ Рушди Салман, "Деца поноћи", БИГЗ, Београд, 1987, стр.298

⁹⁷ Батлер Кристофер, „Постмодернизам - сасвим кратак увод“, Службени гласник, Београд, 2012, стр.71

Тај напад постмодерниста на рационалност унеколико је разумљив, јер изражава Веберовску сумњу у рационализам технократије, потрошачких друштва и "капиталистичке модернизације" у којима циљ оправдава средство. Али постмодернистички скептицизам био је усмерен и на сама средства рационалне комуникације. Јирген Хабермас, један од најречитијих левичарских критичара, није био једини који је истакао да је заиста опасно кренути постмодернистичким путем и напустити идеал комуникацијског или консензуалног рационализма, који према њему представља најбоље средство у борби против политичке злоупотребе моћи. Он је сматрао да би за циљ требало да имамо "идеалну говорну ситуацију", средство комуникације које је, колико год је то могуће, неискварено Фукоовским ефектима моћи, као и консензус и друштвену солидарност према којима су постмодернисти толико неповерљиви.

Према многим, постмодернистички став нас онеспособљава - постмодернисти су само епистемолошки плуралисти без чврстог општег става, тако да, колико год били радикални у улози критичара, њима недостаје нека утврђена екстерна тачка гледишта, што значи да су они, када је реч о актуелној политици, заправо пасивно конзервативни.⁹⁸

Очигледно је, међутим, да човек није свемогуће биће, и много тога што чини његов живот јавља се управо као задато, предодређено и неминовно. То није једино сама чињеница да је сам рођен, круг ситуација које нису у мојој власти; ту су и моје сопствено тело, глас, карактер, способности, укуси, склоности... Што се дубље загледамо у себе докучујући „само своје“, тим више налазимо да је то наше „већ рођено“. Сами себе смо такође добили на поклон од незнано кога, па, ако се може говорити о субјективности човека, онда је то, у својој основи, субјективност у дативу а не у номинативу: не ја, него мени. Свака „датост“ се тако и назива зато што ми је дата као поклон. У том смислу, човекова судбина јесте сам човек, онакав какав је „суђен“ самом себи. Судбину можемо одредити као даље развијање те човекове „суштине“, која није у његовој власти: најпре му се јавља у форми „урођених црта“ а затим – „безузрочних дешавања“. Чувена Бифонова одредба: „Стил је човек“ могла би се применити и на судбину, уз исправку да је судбина– човек, каквог сам себе не познаје.

Мисао да човеков карактер и јесте његова судбина, истовремено је и древна и савремена. Прво је налазимо код Хераклита: „човеков етос је и његова зла коб“. У интерпретацији Менандра (комедија Арбитражни суд) то звучи овако: „Карактер – наш је бог./ И он је крив

⁹⁸ исто, стр.73-75
154

зато што један срећу има/ А други је нема.“ Иста мисао чини један од главних мотива у приповедању Х.Л. Борхеса. У причи „Божији знакови“, јунак, који се нашао у затвору, тражи, у предметима из своје јадне околине, Божије знакове, црте судбине, и одједном открива: „Можда је магична формула исписана на мом сопственом лицу, и ја сам - циљ мојих трагања.“

Можда нешто суптилнији рад, у вези с музејско-галеријским комплексом, представљају поједина дела Ханса Хакеа. Он се, између осталог, специјализовао за документовање економских богатстава уметничких дела. Једно од његових остварења састоји се од репродукције Сераовог дела "Позерке" и 14 хронолошки поређаних паноа, на којима је, где год је то било могуће, био одштампан мали портрет сваког власника слике, као и његова кратка биографија. (Сл. 189)

Од посматрача се, зато, очекивало да гледа - или, тачније речено, мисли - преко зидова галеријског простора, како би сагледао друштвене прилике које окружују уметничко дело, као што су студенти књижевности били подстицани да размишљају изван затворених естетских приступа практичне или "нове" критике, као и да размотре друштвени контекст у коме је књижевно дело настало. Ево класичног и ортодоксног мишљења на ову тему:

Фотографски радови Барбаре Кругер су на један очигледнији начин теоријски комплекснији. она је узимала фотографије из часописа, увећавала их, секла, спајала, а потом комбиновала са текстом на начин који је одражавао њено искуство које је стекла као дизајнер часописа. Те фото-монтаже би затим фотографисала и, најчешће, уоквирила црвеним рамом (налик на Родшенкове радове). То су пародичне рекламе, намењене да изазову критику "односа између комерцијалног дизајна и начина на који култура дизајнира животе људи", како је Кругерова објаснила *Њујорк Тајмсу*. Оне нам помажу да схватимо начин функционисања слика у друштву, у феминистичкој критици репрезентације, јер су то слике жена какве су представљене у медијима којима доминирају мушкарци, а који обликују начин на који жене виде саме себе. Намера радова попут овог је да разоткрије стереотипе који одражавају постојећи однос моћи између жена и мушкараца. На тај начин, они доводе у питање активни "мушки поглед" и оснажују до тада пасивни женски поглед. То је симболично приказано на раду Кругерове "Без наслова" 1981, која представља класичну женску бисту посматрану са стране, са слоганом: "Твој ме поглед погађа у профил". (Сл. 190)

Овај слоган садржи намеру двосмислености. Чији поглед? Неког мушкарца? Зашто "погађа"? Против чега - мушкости, класике, канонизованог погледа на жене каквим га представља скулптура? И тако даље. Текстови на другим сликама такође помажу деконструкцију, у грубом смислу "указивања на контрадикторне" претпоставке потрошача. На пример "Твоје тело је бојно поље". (Сл. 191)

Међутим већ је речено да фотографије Кругерове упадају у сопствене контрадикције (с појединих феминистичких позиција), јер су подједнако заводљиве као и рекламе које пародирају. Оптуживали су их да никако не успевају да буду политички ефектне у довољној мери. Представљају ли оне критику потрошачког спектакла или су и саме његов део? Овде постоји добри стари модернистички успех на нивоу форме, те је Кругерова била нападнута и због "графичке лепоте" њеног дела, а да и не помињемо излагање у комерцијалној галерији.⁹⁹

Шта су изрази допадања? Да ли је то једино оно што кажемо или узвици које употребимо или изрази лица које направимо? Можда је најважнија ствар у естетици са естетиком оно што би се могло назвати естетским реакцијама, нпр. незадовољство, одвратност, нелагодност. Израз незадовољства није исти као израз нелагодности.¹⁰⁰

Да ли је најважнији утисак који производи слика визуелни утисак или није? Није, јер можеш визуелно да измениш слику, а да ипак не промениш утисак. Ово звучи као да хоће да се каже да то није утисак очију: ефекат, али не чисто визуелни ефекат. Али то је визуелни утисак. Једино што су ова обележја визуелног утиска битна, а друга нису. Претпоставимо да (неко каже): асоцијације су битне - мало је измени и она више неће имати исте асоцијације. Али можеш ли да одвојиш асоцијацију од слике, а да опет имаш исту ствар? Не можеш да кажеш: ова слика је једнако добра као и она: у мени производи исте асоцијације.

⁹⁹ Батлер Кристофер, „Постмодернизам - сасвим кратак увод“, Службени гласник, Београд, 2012, стр.115-118

¹⁰⁰ Витгенштајн Лудвиг, "Предавања и разговори о естетици, психологији и религиозном веровању", СЛЮ, Београд, 2008, стр.20-21



Сл.186 Синди Шерман
„Неименовани призор из филма #53“
1980.



Сл.186
„Призор из филма #56“



Сл.186
„Призор из филма #56“



Сл.187 Ханс Хаке
„Позерке“
2011.



Сл.190 Барбара Кругер
„Без наслова“



Сл.191 „Твоје тело је бојно поље“
1981.



Сл. 221 Даглас Хубер
„Променљиво дело број 44“
1971

5.6.1. Након аутентичности – постпродукција и сајбер перформанс

Заснивање лепих уметности и увођење њихових различитих типова потиче из времена које се темељито разликовало од нашег, и од људи чија је моћ над стварима и приликама била незнатна у поређењу са моћи којом данас располажемо. Међутим, изненађујући пораст прилагодљивости и прецизности наших средстава, ставља нам у изглед да ће у блиској будућности доћи до најтемељитијих промена у древној индустрији лепог (Пол Валери).

Видимо, у односу на антички идеал битну историјску метафизичку разлику: Плотин, у духу хеленске традиције, даје предност духовној лепоти, што се у постмодерном схватању преиначава у мас-медијски прототип опседнутости идолатрије извештаченог лепо Ваља погледати њихов утицај који је толико оснажен, свеприсутан у ординацијама естетске хирургије и силиконских корекција лица и тела. Померене су границе природно лепог ка хируршким корекцијама и надоградњама. Она плотиновска је примарна, исконска и само уз њено присуство тело може бити лепо. Лепа тела су само одрази, трагови и сенке и човек треба да тежи ономе чији су они одраз. Они људи који се везују за лепа тела доживљавају пад душе у тамне дубине које Плотин пореди са Хадом. У случају када душа улази у јединство са телом, чинећи једну заједницу, она се прља тварју. Зато је, Плотин сматрао, неопходним морално уздизање, при чему је непосредни циљ наликовање богу, а крајњи циљ јединство са Једним. Први ступањ уздизања јесте процес очишћења којим се човек, управо од модерног схватања, ослобађа власти тела и чула и он се одиграва на подстицај Ероса. Њиме се уздиже до упражњавања политичких врлина. На другом ступњу душа се уздиже изнад чулног опажања, усредсређује своје уздизање на умно и то бавећи се филозофијом и науком. То је води изнад логичког мишљења ка сједињавању са умом, које је за Плотина прво лепо. Сви ти ступњеви, међутим, воде ка крајњем циљу, сједињавању са богом или Једним, које надилази лепоту.

С једне стране, аутентичност је задуго била недодирљива догма, иманентна претпоставка уметности, нешто с чим се она природно повезује. Барем би такво могло бити опште сећање на новију западну уметност, из једне садашње-ка-будућој перспективи. Аутентичност је била нулта разина уметничког рада и дела. Чак и отпори и субверзије аутентичности током 20. века, разматрају аутентичност као оно од чега се полази. Тек најновије генерације уметника, теоретичара и уметничке публике високотехнолошког доба – у коју спада и ауторка овог текста – немају такву полазну позицију, будући да сва наша сећања на уметност почињу сећањима на уметност чија је аура аутентичности и оригиналности већ разорена, те не представља ни полазну нити било какву другу основу уметности. С друге стране, историјски

извори и њихове теоријске интерпретације говоре да принцип аутентичности, односно оригиналности није вечна и трансцендентна већ новија, чак географски и историјски релативно прецизно датирана појава у уметности. Ако историју уметности у западној цивилизацији пратимо од њених (пра)почетака у античкој Грчкој, уочићемо да је то у ствари нов, модеран и очигледно релативно краткотрајно доминирајући принцип. Уместо принципа аутентичности уметничког дела у модерни постмодерна уводи контекст мултипликације уметничког дела, односно неограниченог броја репродуковања оригинала.

Тело и духовно лепо с аспекта развоја уметности 20. века се раздвајају. Ако следимо линију: Бењамин (уметност у доба механичке репродукције) – Дишан (редимејд) – Ворхол (поп арт) – Бурио (пост продукција) – дигитална уметност, као један хипотетички развој уметности 20. века по овом питању, почетком 21. века једино можемо констатовати да је уметност већ и поставила питање аутентичности и запала у кризу аутентичности и превазишла је, поништавајући или одричући се самог принципа аутентичности. Међутим, у дужој перспективи, то је управо питање овог јединог света уметности који се нас тиче – који знамо или на њега имамо сећања или историјске податке из непосредне прошлости. С једне стране, аутентичност је дуго била иманентна претпоставка уметности, нешто с чим се она природно повезује. Барем би такво могло бити опште сећање на новију западну уметност, из једне садашње-ка-будућој перспективи. Аутентичност је била нулта разина уметничког рада и дела. Чак и отпори и субверзије аутентичности током 20. века, разматрају аутентичност као оно од чега се полази. Тек најновије генерације уметника, теоретичара и уметничке публике високотехнолошког доба – у коју спада и ауторка овог текста – немају такву полазну позицију, будући да сва наша сећања на уметност почињу сећањима на уметност чија је аура аутентичности и оригиналности већ разорена, те не представља ни полазну нити било какву другу основу уметности. С друге стране, историјски извори и њихове теоријске интерпретације говоре да принцип аутентичности, односно оригиналности није вечна и трансцендентна већ новија, чак географски и историјски релативно прецизно датирана појава у уметности. Ако историју уметности у западној цивилизацији пратимо од њених (пра)почетака у античкој Грчкој, уочићемо да је то у ствари нов, модеран и очигледно релативно краткотрајно доминирајући принцип.

Репродуктивност (заиста, у овом смислу, као парадигматски однос не-близине са пореклом) је, стога, суштински статус производа технике, док је оригиналност (или аутентичност) суштински статус уметничког рада. Из овога следи да су непоновљивост, веродостојност, јединственост итд. уметничког рада само вероватна последица, тј. карактеристике које

произилазе из принципа оригиналности заснованог на перманентној близини (уметничког) производа са његовим извором и пореклом (у уметнику).

Принцип аутентичности, једном уведен, задуго – мада парадоксално, у контексту каснијих услова производње – раздваја уметност од осталих облика појезиса, као што су индустријска производња, техника, дигитална технологија, дизајн, масмедији итд, али и провоцира бројна његова оспоравања.

Када говоримо о уметности 20. века као естетском појезису заснованом на принципу аутентичности, можемо почети од примедбе Мишка Шуваковића:... проблем са тумачењем ‘појезиса’ наступа када се дође у садашњи тренутак – кад уметност није митски виђена као продуктивност спонтаног обликовања којим се нешто као из природе поставља тада и ту у свет, већ као продукција (производња), као продукција (употреба, именовање, аранжман) или као пост продукција или извођење уметности у масмедијском систему посредством излагања, промовисања, размене, репродуковања итд.

Још средином 20. века, у оквиру и даље важеће поделе појезиса, хибридне уметничке форме као што су реди-мејд и поп арт почињу критички да испитују репродуктивност у уметничком стварању и оригиналност у техничкој производњи. Оне теже јединству појезиса, сада већ парадоксално подељеног на „про-дукцију“ и „продукцију“, а њихов учинак је огољавање саме поделе инхерентне људској појетичкој активности у савременом добу. Према Шуваковићу, у уметности се тај „помак од продукције ка продукцији се одиграва на рачун укидања аутентичности или изворности људског рада заснованог на мануелној вештини.“ До укидања, међутим, није дошло тако брзо, иако би се из ове тачке гледишта могло рећи да га је наговестила још фотографија и други системи механичке репродукције, који су првих деценија 20. века, по Бењамину, запретили уништењем ауре аутентичности и оригиналности (традиционалног) уметничког дела. До укидања аутентичности није дошло ни са реди-мејдом и поп артом, управо јер техника и услови продукције уметности, у доба индустријске производње којом доминирају тејлоризам и фордизам, нису у довољној мери обезбеђивали услове за то, као што су их обезбедили или чак изнудили последњих деценија 20. и на почетку 21. века. Али, оно што су редимејд и поп арт извели јесте отварање кризе аутентичности уметничког дела у тада актуелном контексту индустријске и технолошке производње, као гест, чин, акт уметника. Та криза је – у недостатку довољно заступљених „адекватних“ производних услова – изведена као пракса, као свесна и вољна интервенција уметника, усмерена на престојавање постојећег стања уметности.

Ето, дакле, спора: модерна естетика је естетика узвишеног, али као таква остаје носталгична, допушта да се оно невидљиво цитира само као апсолутни садржај, међутим форма и даље нуди читаоцу или посматрачу, захваљујући својој препознатљивој постојаности, материју за утеху и задовољство. Међутим, ови осећаји не обликују прави узвишени осећај који је битна комбинација задовољства и патње: задовољства јер ум надилази свако представљање, патње јер имагинација или емоција нису сразмерне појму. Постмодерна би била оно што у модерни алудира на невидљиво у самом представљању; оно што се опире утехе добрих облика, консензусу укуса који допушта да се заједнички доживи чежња за немогућим; оно које се распитује о новим представама али не како би у њима уживао, већ да се тиме боље изоштри осећај како постоји оно невидљиво. Уметник, писац постмодерне, у положају је филозофа; текст који пише, дело које ствара, нису вођени већ успостављеним правилима, па се о њима не може судити на основу једног одређеног суда, односно тако да се на тај текст, на то дело примене познате категорије. Та правила и те категорије управо су оно што дело или текст тражи. Уметник и писац, дакле, раде без правила, како би успоставили правила онога што ће настати. Управо из тог произилази чињеница да дело и текст имају карактер доживљаја, отуда, такође, да долазе прекасно за своје ауторе или, а што се своди на исто, да рад на њима почиње увек прерано. Постмодерно је могуће схватити на парадоксу футура (пост) прошлог (модо).¹⁰¹

Разликују се три типа дефинисању уметности (1) естетичке дефиниције уметности, (2) авангардистичке интерпретације уметничког дела и уметности и (3) поставангардна моделовања и симулација појмова уметности.

Међутим, естетика као метајезичка филозофска теорија - која је имала претензије да „форматира постмодерне“ естетичке правце и вредносне односе и доноси коначне судове, постмодерна релативизује, детерминишући уметност системом производње, дистрибуције, потрошачким капацитетима. И подређеним медијским утицајима. и да им „вредносни и значењски легитимитет“.

Видећемо да се портретска структура и уметност портретисања преклапа са захтевима времена. али другачије од класичног сликаревог портрета на платну, бисте или попрсја вајарског, у технолошки дигиталном добу селфија, потенцијалима уметника и његове способности да властитом уметничком делу моћ проходности као савременог означитеља.

¹⁰¹ Jan-Francois Lyotard, Art press, Beograd, 1995.

Селфији су препознатљиви онолико колико је селфи медијска личност (портрет Енди Ворхола, полароид). (Сл. 192)

"Не постоји нека спољашња, "антиуметност", колико постоји уметност која интернализује и приказује проблематику свог сопственог социо-културног статуса". Краутер додаје да дела Одри Флек, Чака Клоуза и Двејна Хенсона (Сл. 195,196,197) садрже сличну димензију, а да су привидно слична дела фото-реализма Цона Солта и Ричарда Естеса, просто "виртуозне изведбе" и "композиције запањујуће естетике". Он, вероватно, жели да каже да потоња дела пружају ужитак у традиционалном смислу (што, на срећу, својом изузетном формалном виртуозношћу и чине).

Краутер тврди да је њихово инсистирање на таквим својствима уметности, нажалост, омогућило да "Морлијева дела и дела других иноватора (буду поново) присвојена од стране легитимизирајућег дискурса", који обухвата наведене вредности. Он се противи њиховој "гиздавој веродостојности", њиховој "неодољивој тржишној привлачности", па тиме и њиховом обраћању "традиционалним предрасудама". Тако да, личећи на фотографије, Естесова дела "потпирују потребу за помодним новотаријама и неочекиваношћу које је створио модернизам". Ценити "естетику" и "виртуозност" постало је политички назадно, у смислу да нам допушта да станемо у одбрану прилично модернистичког естетског ужитка у формалној композицији, што Краутер, очигледно, не подржава.¹⁰²

Корбизије припада ономе реду људи који су, током векова, хтели друге да учине срећним, ма и по цену њихове слободе... Коначно, према сопственим речима аутора, номадство ће бити у корену угушено а срећа технички обавезна... Он чини све естетске и људске вредности зависним од извесне рационалности.

Људско искуство престаје да буде целовито јер је суочено са силама које се не владају по истим законима као људско тело и људски мозак. У питању је свет у коме је машина једина реалност, у коме сила делује по физичким законима независним од оних који управљају активностима нашег духа.

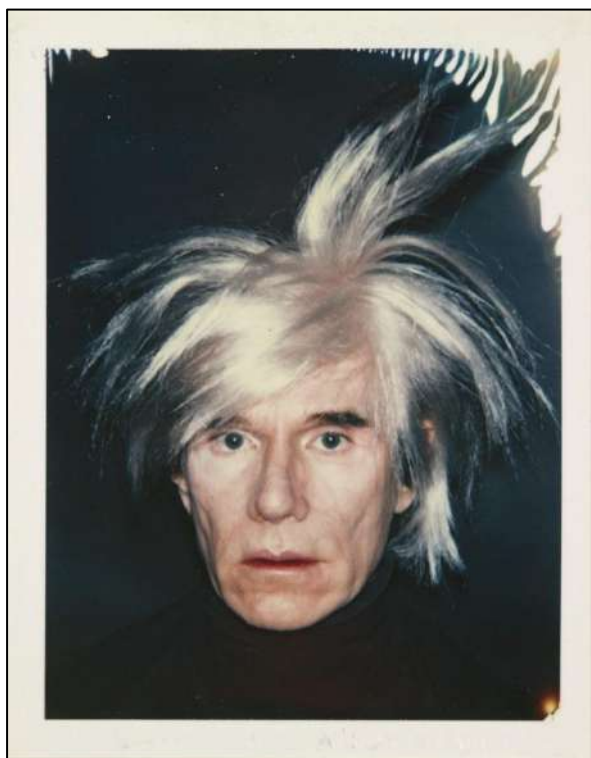
Још једном можемо установити спорост открића и експлозивни карактер прилагођавања. Само откриће није довољно да се једна техника уклопи у цивилизацију. Друштво не употребљава начела, него практична решења. Људи су ти што доносе средња решења која условљавају друштвене преображаје. Успостављање односа друштва и науке подразумева

¹⁰² исто, стр.96

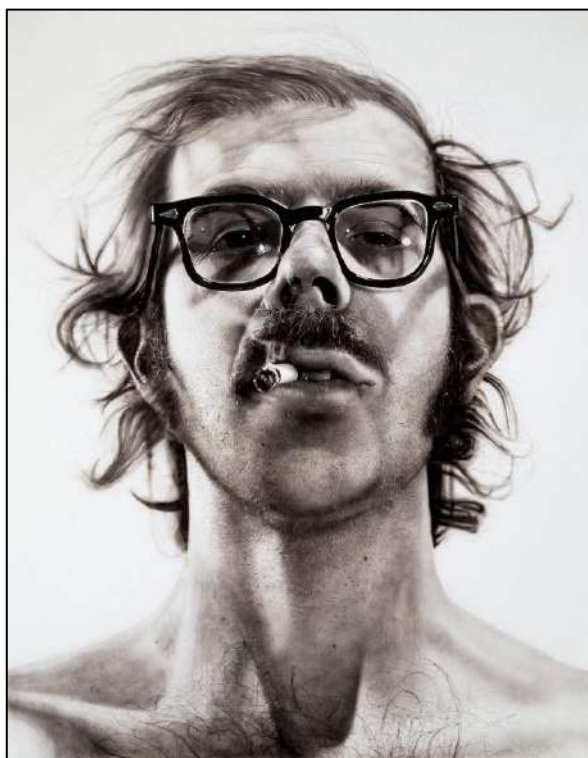
посреднике а то су техничари. Да ли су критичари Ти који бивају наши посредници или нам они више и нису потребни данас а ни у будућности, обзиром да све више уметника говори о провокацији емоција код конзумента уметности?

Преображај уметности као и развој техника постављају проблеме раскида. Како сваки раскид у поретку било каквих појава изазива поремећаје у друштвеним навикама, кидање с традицијом у области естетике одмах се поставља у облику одржања старих вредности или напретка.

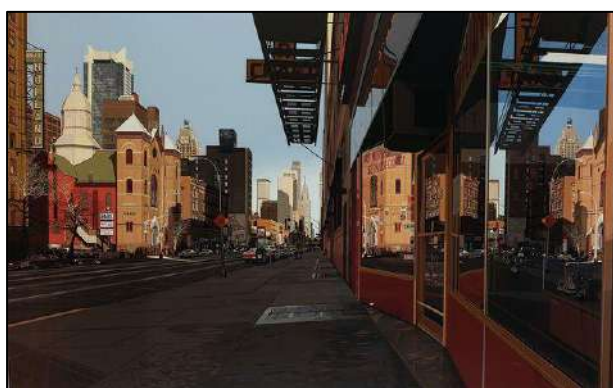
Историчари друштвених или механичких преображаја данашњег света покренули су последњих година три проблема: проблем друштвених последица техничког напретка; проблем преображаја једне природне средине у вештачку средину; проблем дехуманизације савременог света, који претпоставља тобожњи тријумф ружноће.



Сл.192 Енди Ворхол
„Аутопортрет“
1986.



Сл.195 Чак Клоуз
„Велики аутопортрет“
1967.



Сл.196 Ричард Естес
„Хотел Холандија“
1984.



Сл. 197 Џон Солт
„Бели Шеви – црвена камп приколица“
1975.



Сл. 225 Енди Ворхол
„Златна Мерлин“
1962.



Сл. 226 Леонардо да Винчи
“Мона Лиза“
1503.



Сл. 227 Марсел Дишан
“L.H.O.O.Q.“
1919.

5.7. Постмодерна – дигитални портрет

Од иконе до интернета статичне и покретне слике, звуци, облици, простори и текстови могу да се обрађују на рачунару јер је то до сада само један низ рачунарских података. Једном речју, медији постају нови медији. Овај сусрет мења идентитет медија, али и рачунара. То више није само рачунарска машина, контролни механизам или средство комуникација, рачунар постаје обрађивач медија. Некада је рачунар био у стању да чита низ бројева, да понуди на излазу статистичке податке или путању топовског зрна. Сада може да чита вредност пиксела, да замагли слику, подеси њен контраст или провери да ли она садржи обресе неке ствари. Полазећи од ових једноставнијих радњи, он може да изврши и далеко амбициозније подухвате - да претражује базе сликовних података тражећи слике које су сличне по својој композицији или садржају некој одабраној слици, да детектује промене кадра на филму или да синтетизује сам филмски кадар, потпун, са глумцима и декором. У историјској затвореној петљи рачунар се вратио свом пореклу. То више није само аналитичка машина способна једино да меље бројеве, он је постао Жакаров разбој - медијски синтетизатор и манипулатор.¹⁰³

Дело визуелног уметника или уметнице било је оптужено за репетитивност (или "поновно уписивање" или "цитирање", баш као и дело писца или списатељице. Оно неминовно представља интертекстуални сплет цитата и адаптација из прошлости, реферишући у већој мери на друга дела него на спољашњу стварност. И тако су раније цењени, високо индивидуални и типично авангардни принципи креативности и оригиналности постали мета напада. Велики део постмодерне визуелне уметности очигледно је лако поновити, то је хињено плитка уметност површине што се лако може видети уколико, као што Џејмсон то чини, упоредимо *Цителе са дијамантском прашином* Ендија Ворхола са сељачким чизмама Ван Гога, које (према Хајдегеру) дају дубок увид у свет којем припадају. Многи сматрају да дело постмодерне уметности може бити само хибрид, мешавина стилова које дугује својим претходницима.

Разлог сликања сито-штампом, коришћењем „свиленог сита“, како каже Ворхол, није била намера да се уметност окрене на главу: Разлог мог сликања на овај начин је тај што хоћу да будем машина; и ја осећам да све што урадим, а урадим то попут машине, јесте управо оно што сам желео да урадим (...) процес стварања уметничког декла био је сличан раду машине,

¹⁰³ Манович Лев, "Језик нових медија", СЛЮ, Београд, 2015, стр.61-68

али у ставу према њој било је осећања. Масовну културу постмодерне карактеришу: (1) развој медијске технологије која није само посредник роба и информација, већ и „произвођач“ нове вештачке реалности (симулакрума света), (2) преображај радикалних алтернативних покрета, на пример, рок и панк културе, у индустрији забаве и спектакла, (3) прожимање масовне културе и високе уметности (транс авангарда, графити, нео-гео, неоконцептуализам, језичка поезија). Прожимање масовне културе и високе уметности одвија се кроз: (а) преображај уметничких експеримената у спектакл (б) употребу комуникационих канала, медија и облика изражавања и приказивања масовне културе у неоконцептуалној уметности и језичкој поезији. Неоконцептуална уметност за разлику од сиромашне и концептуалне уметности популарној и потрошачкој култури не приступа субверзивно, већ користи њене про-продуктивне механизме, финансијску моћ и контексте комуникације да би је приказала, односно, за разлику од поп-арта, она потрошачку културу не глорификуј, већ задржава хладну спецификаторску логику испразног дословног приказивања приказаног, потрошеног и дешифрованог. Иронија и пародија неоконцептуализма нису субверзија значења вредности, већ реторика и жаргон позе коју уметник узима и театрализујући своју егзистенцију по узору на свет спектакла. Природни дар, таленат, није више неопходан, преко механизма мас-медија. „Звезде“ неумољивог уметничког тржишта се производе као потрошна роба, али и бришу, нестају са сцене.

6. ДИГИТАЛНА – ВИРТУЕЛНА УМЕТНОСТ И ПОРТРЕТ

Будући да су дигиталне технологије постале изузетно битне за наш живот, корисно је знати шта реч „дигитално“ у ствари значи. Тај израз се користи у техници да би се означили подаци изражени као дискретне вредности. Говорити о дигиталном значи користити га као метонимију за читаву мрежу виртуелних привида, тренутних комуникација, свеprisутних медија, и глобалних могућности укључења, који чине добар део нашег савременог искуства. Дигитално, значи говорити о широкој лепези примена и медијских облика које омогућује дигитална технологија, говорити између осталог, и о виртуелној стварности, дигиталним специјалним ефектима, дигиталном филму, дигиталној телевизији, електронској музици, видео играма, мултимедијима, Интернету, светској мрежи, дигиталној телефонији WAP-у, као и разним културним и уметничким одговорима на свеprisутност дигиталне технологије, као што су, на пример, сајберпанк романи и филмови, техно и пост-поп музика, „нова типографија“, вебАрт и тако даље. Могло би се тврдити да је композитор Џон Кејџ уметник који је извршио највећи утицај на нашу уметничку културу. Својим уметничким истраживањима из педесетих и шездесетих година прошлог века, као и утицајем на друге уметнике и групе, он је усмерио пажњу на скуп питања која ће се касније наћи у средишту развоја дигиталних медија и медијске уметности. Посебно треба истаћи да је Кејџ отворио простор за развој идеја о интерактивности и мултимедијима, који ће неће имати одјека само у свету уметности, већ и касније снажно утицати на размишљањима о рачунару као о медијуму. Он је утицао и на наредну генерацију композитора, Филипа Гласа, Терија Рајлија, Стива Рајха и Ламонтеа Јанга који су своја надахнућа црпили из „минималистичке“ или, како је још називана, АБЦ уметности, покрета који је произашао из начела која су успоставили уметници, као на пример, Казимир Маљевић, у чијем је делу визуелни израз сведен на његове суштинске састојке. У том приступу су Доналд Цад, Карл Андре, Роберт Раушенберг (Мајка божја) и други нашли средство да изразе своје незадовољство апстрактним експресионизмом. Минимализам им је нудио средство изражавања у коме није било ничег личног и субјективног и у коме се уметничко дело позивало само на себе самога. Раушенберг је на слици „Мајка божја“ насликао бели круг преко бројних градских мапа, као горак коментар од нуклеарног уништења.

Средином осамдесетих година уметници који су се бавили интерактивношћу, као на пример, Џефри Шо, Лин Хершман, Грејем Вајнбрен и Мајрон Кругер (Сл. 198,199) углавном

су радили сами, док се истовремено виртуелна уметност најпре развила у неколико истраживачких центара које су били опремљени неопходном, веома скупом технологијом. Тридесет година пошто је Ч.П. Сноу увео идеју двеју култура, почеле су да нестају јасно исцртане границе између технологије и уметности.. Деведесетих година прошлог века, створене су инсталације које не само да су много убедљивије поставиле учесника у слику већ су преко низа сложених међудејстава укључиле посматрача у саму израду дела. Радећи у одлично опремљеним институтима, међународну славу стичу уметници као, на пример, Моника Флајшман, Волфганг Штраус, Криста Зомерер, Лоран Мињано, Шарлот Дејвис и други. (Сл. 200)

У међународним разменама МИРАЛаб на Женевском универзитету, по руководством Нађе Мањена-Талман држи водећу позицију у области 3Д анимације. То се посебно односи на примене као што су симулација покрета природних тела у реалном времену, изрази лица и изузетно сложене анимације материјала и предмета.¹⁰⁴ Њихова су истраживања тренутно усмерена на развој виртуелних окружења настањених аватарима, којима се може приступити из даљине преко висококвалитетних мрежа.

Рој Ескот, један од најистакнутијих пионира интерактивне уметности основао је центар за истраживања у области интерактивних уметности¹⁰⁵ (CAiiA) на Универзитету Велса у Њупорту где је установио заједнички међународни истраживачки пројекат CAiiA-STAR, који омогућује медијским уметницима да одбране докторат. То су уметници који у институтима високих технологија обично раде на развоју нових интерфејса, интерактивних модела и визуелних стратегија које имају одлучујућу улогу у пројекту висококвалитетних интернета будућности.

У виртуелној-дигиталној уметности морам да споменем и Шарлоту Дејвис и њену Осмозу. Осмоза је технички напредна и ликовно упечатљива симулација низа разгранатих природних текстуалних простора: минерално /биљна, недодирљива сфера. Ништа не подсећа на дрхтаве, многоугаоне слике крупног зрна из времена почетка виртуелне уметности. У простору података светлוצаве, помало неоштре, светлосне тачке трепере у мраку. Осмоза је свеобухватно интерактивно окружење које користи монитор на глави (МНГ), тродимензионалну компјутерску графику и интерактивни зрак, тако да је у доживљај

¹⁰⁴ види извор: http://www.miralab.ch/index.php/rushmore_event/utopians-where-virtual-humans-come-true/

¹⁰⁵ Рој Ескот је излагао на Венецијанском бијеналу, изложби Електра у Паризу, Миланском тријеналу итд.

истовремено укључено више чула. На другом нивоу, инсталација пружа посетиоцима прилику да прате сопствени ток слика посредством симулакрума природе. Уз помоћ поларизованих наочара, посетиоци на великом пројекционом екрану посматрају сопствене видике тродимензионалног света слика које су у сталној промени. Сlike ствара искључиво учесник чија се покретна силуета може назрети на млечном стакленом окну. Усамљеност учесника је намерна, јер се тако подвлачи лични доживљај виртуелног простора. У ствари то је најличнији облик слике, слика коју види само посматрач, који се покреће и прима сопственим деловањем и покретима. Штавише., ове виртуелне слике видеће само једна особа и то само једанпут пре него што се заувек изгубе – а то је нешто сасвим ново у историји слике.

Да се вратимо мало уназад, и да погледамо шта се дешавало са уметничким делима пре неких сто година. Најоштрији напад извршила је авангарда, која је одбацила оригиналност, идентитет, ауторитет и несврсисходност, односно уметност ради уметности у покушају да превазиђе дихотомију између уметности и живота. Акциона уметност, перформанси и хепенинзи из педесетих и шездесетих година 20. века обележавају тренутак када – најкасније – почиње да се руши схватање уметничког дела као одвојене целине. Краткотрајна међудејства с публиком била су такође покушај да се у дело припусте супротни ставови, различити слојеви мишљења и случајности. Умберто Еко каже у свом есеју „Отворено уметничко дело“ да уметничко дело више није одређене врста шифроване поруке, коју, гледамо из угла производње, посматрач треба да дешифрује помоћу датог избора кључева, него је скуп могућности, односно скупина облика организовања у којој је многима поверен задатак тумача. Алан Карпов је крајем педесетих подарио ново значење речи „хепенинг“; по њему је уметност стално променљиво „дело у настанку“, приповест или наратија која се ствара помоћу учествовању саме публике.

Снага материјалних уметничких дела, прошлих и садашњих, лежи пре свега у њиховој улози просветитељских и живих сведочанстава друштвеног памћења човечанства. Само непроменљива уметничка дела могу дуго да чувају идеје и појмове и да сачувају исказе појединаца или читавих епоха. Отворено уметничко дело, које зависи од међудејства са савременом публиком или њеном напредном варијантом која прати теорију игара – дело је постављено као игра а посматрачи, зависи од „степенa слободе“, као играчи – то значи да слике губе своју способност да постану историјска успомена и сведочанства. Уместо тога постоји постојан технички систем као оквир и пролазне, произвољне, непоновљиве и до краја изменљиве слике.

Нестаје уметничко дело као засебан предмет. Рачунари су можда најбоља складишта за информације свих времена – све док оперативни систем и носач информација не застаре – али нису кадри да запишу или понове чулну присутност материјалног уметничког дела.

За разлику од врлина материјалних уметничких дела, игре и произвољно међудејство нису довољни да од компјутера направе медијум успомена и сећања.

У уметничком смислу, неки уметници се неретко користе буквалним значењем термина "слично" и преносе своје идеје осликавајући одређени портрети тежећи да постигну његову сличност са портретисаном особом. У старом Риму уобичајена пракса употребе посмртне маске је дозволила изразу лица да буде верно репродукован, са прецизношћу рекли бисмо, као што су то касније чинили и поједини западно-европски уметници. На пример, италијански сликар из петнаестог века Белини (Giovanni Bellini) и најпознатији амерички портретиста осамнаестог века С. Жилбер (Gilbert Charles Stuart), користили су маске својих наручиоца портрета, како би могли на веродостојан начин дочарати карактер а самим тим и сличност.

Након изума фотографије (Луј Дагер 1837) у деветнаестом веку, уметници као што су Дега (Edgar Germain Hilaire Degas) у Француској, али и српски уметници тог доба (Анастас Јовановић доноси из Француске камеру у Београд, сликари Паја Јовановић, Стеван Тодоровић и дуги...) искористили су предност овог изума како би постигли невероватан реализам портретисаног лица. Способност да се верно репродукује препознатљиво и живописно, јесу две вредности којима портретисти теже, иако често због тога, могли бити и јавно проглашени као фотографски имитатори (хиперреализам-такмичење с фотографским предлошком). Сходно томе, вредни су помена двојица уметника чија је сличност је у томе што се баве истом тематиком, заправо истим мотивом - портретом. Слично им је и то што су савременици и обојица се користе модерном технологијом како би дочарали исту ону сличност у портретисању, преузету из петнаестог века. Оно што их разликује јесу само медији које користе у стваралачком раду.

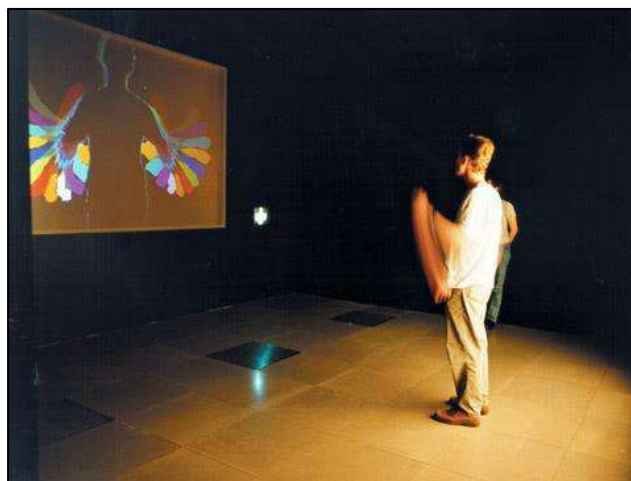
Први уметник Мајкл С. Мур (Michael Sydney Moore) је млађе генерације, његов рад је више хвала технике, прецизности и педантности него ли уметничког надахнућа. И не можемо га кривити због тога, јер као и сваки млади појединац, мало више надарен, талентован, пре свега упоран, има потребе да се јавно искаже и докаже, а то је итекако изводљиво, више него икада, у времену социјалних медија и потрошачког друштва где се немилице "граби" ка врху, ка статусу и жељеном препознавању. Његов начин рада је приближнији претходницима из

деветнаестог века, због тога што и он користи фотографију како би верно приказао портретисану особу али са "малом"разликом: његова фотографија је дигитална и високе резолуције за разлику од аналогне, из прошлог века. Да ли овај податак одлучује о томе ко је "већи" или бољи уметник? Ако је постизање сличности и реалистичније приказивање лика у уметности портрета, оно чему се тежило у петнаестом, деветнаестом веку па све до дана данашњег, одговор је онда више него очигледан. Победник је несумњиво постмодерна. И тако се поново враћамо на природни пут који представља борбу за опстанак. Конкуренција јесте јака али да ли се ми тренутно налазимо у природном окружењу? (Сл. 201)

Други уметник, Чак Клоуз (Charles Thomas "Chuck" Close) сликар је америчког порекла. Његова поетика је идентична као и код његових претходника, с тим што је он ушао "дубље", не у проблематику постизања сличности или, тачности копирања, истоветности у портретисању, већ у коришћењу дигиталних медија. Његови радови - портрети великих димензија, су отелотворење репликатора (replicator). Техничко средство којим се он служи - компјутерски софтвер, му омогућава да створи различите колористичке и предметне шаблоне, које може репродуковати у практично неограниченом броју уникатних радова. На тај начин рад постаје роба, а безидејни уметник инструмент аутономног система будућности. Потреба за уметничком "јединственошћу" у свету живих бића никада неће постати основа за свет у коме "природно" није примарно нити од било каквог значаја. Закључујемо, да у технолошком свету термин "јединствено" бива замењен термином "ново", као што се "истина" преиспитује помоћу "пост-истине".



Сл.198 Лин Хершман
„Конструкцијско поглавље 2“
2015.



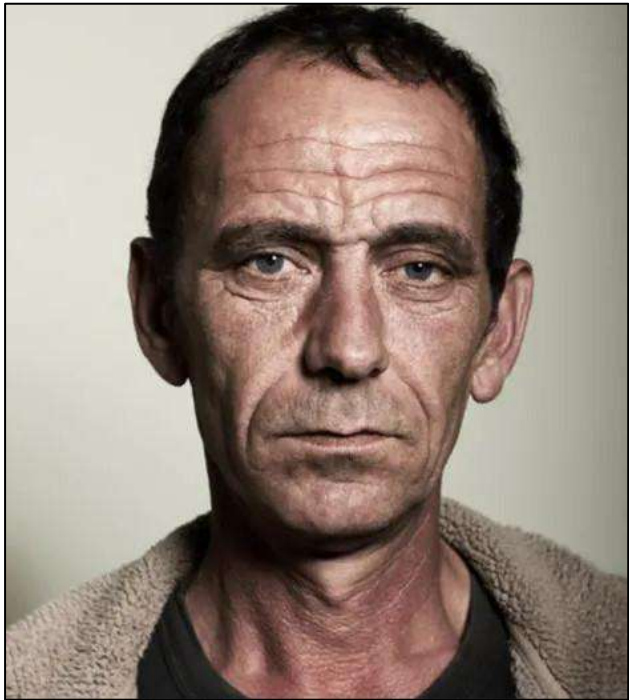
Сл.199 Мајрон Кругер
„Видео-место“
1975.



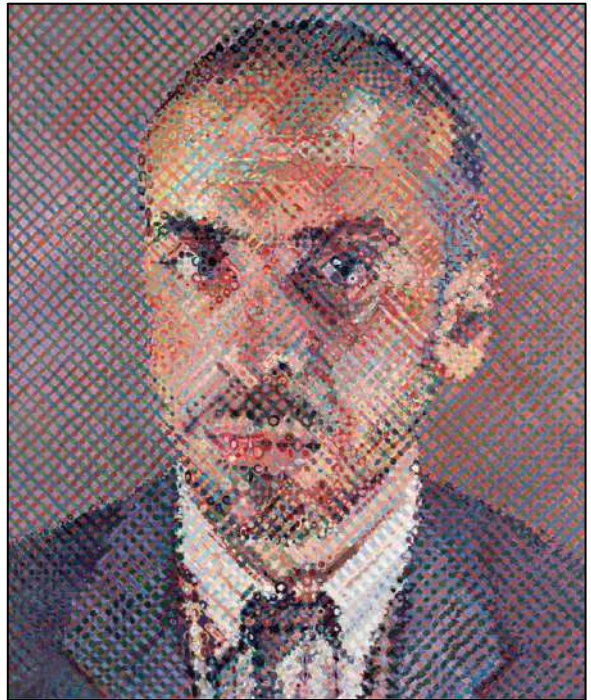
Сл.200 Криста Зомерер и Лоран Мињано
„Неуро огледало“
2017.



Сл.202 Мајкл Мур
„Портрет“ (деталј)
2014.



Сл.201 Мајкл Мур „Портрет“



Сл.202 Чак Клоуз “Франческо 2“ 1988.

6.1. Пиксел – висока резолуција

Етимолошки, израз "портрет" нам сугерише да се ради о нечему што би требало представљати асоцијацију на нешто што је, на пример - слично, или нешто што представља мимезис.¹⁰⁶ Портрет одражава а Уметник је онај који запажа и тражи облик, њиме се открива садашњост и прошлост. Од кад сам човек ствара, и свет постаје „створен“. Загонетању почетка и чудности постојања, придружује се и питање настанка, стварања. Стварање није само покрет који претходи свету и постепени преображај органских створова. Оно није ни само продужени покрет небеске механике. Стварање доноси одмах низ својих парадоксалних питања по којима се распознаје да смо дошли на посебан ниво односа према стварима. Јавља се питање где је било оно што је створено пре свог створења, јавља се ништа, оно апсолутно, и оно које постоји парадоксно у бићу, јавља се „демонска“ аналогија, могућност да нешто буде као нешто друго, а да не буде друго, настаје онтологија другости (М. Дамњановић) и визија другог света.

Чини се да тамо где почиње стварање можемо наћи и тачку стварног почетка и да преко стварања можемо да се појавимо и сами на том видику на којем је свемир учинио свој први корак у постојање. Као да је очигледно да пре оног што је створено, није било ничег. Али то је и за саму имагинацију нешто незамисливо. Логика и имагинација су подједнако узбуђене пред очигледношћу Ничег. Логика каже: из ничега може настати само ништа. Једна врста бића рађа само ту исту врсту бића, човек рађа човека, звезда рађа звезду, папрат рађа нову папрат. Ништа, без тешкоће, рађа своје Ништа. Имагинација каже: постоји један створитељ који унапред разрешава све супротности и противречности у себи. Доказ његове величине је да је све створио из ничег, иако ништа заправо не постоји, јер је Он све, и ништа је у њему. Говор о стварању постаје тако пример узвишености и високог стила. Он се преноси као да га је подарило неко биће из виших региона мотрења и знања. То је она велика и свештена поезија сачувана у високим цивилизацијама, помоћу безимених преносилаца, коментатора, допуњивача. Али та свештена, химнична поезија није једини пример реторике о стварању и настанку свега. Постоји и дискретно фабулирање малих заједница, - легенде о настанку овог или оног, кратке песме које поздрављају долазак стваралаца земаљских циклуса. Најзад постоји и индивидуални говор о постању, који је изгледа био једноставан и приземан, као да је и сам хтео да буде говор у настанку, а не беседа о постању. Такав је вероватно био говор једног дела јонских мислилаца, пресократичара. Сваки од њих је сам мислио првину и првобитност, иако се ослањао на митове који су кружили, на научне претпоставке што су

¹⁰⁶ по западној естетици: процес имитације или нека врста опонашања

долазиле из далека, на веровања која су непомерљиво стајала из времена неупамћених. Иако из новијих доба, његов говор је мање сачуван но дела песничке хеленске и других традиција. Тај говор је био индивидуалан и као драгоцен чуван само у малом кругу ученика, навођен у текстовима противника и непријатеља.¹⁰⁷

Жеља за украшавањем највероватније је стара колико и људска раса. Наравно, природа је извор лепоте а лепота утиче на нешто у нама – нешто што има моћ (или је само по себи моћ) да изазвана осећања репродукује у материјалном облику. Да ли ће овако настала репродукција бити привлачна за око или ухо зависи од нивоа до кога може да се уздигне поменута моћ неког појединца. У елементарном или нешто сложенијем облику, слична моћ највероватније постоји у свим живим створењима али је свакако најизраженија у људском бићу. Пошто је уметност свесно представљање лепоте привлачне за посматраче, сваки човек који поседује моћ да ову лепоту представи јесте уметник. Успешност (или неуспешност) неког уметника једноставно је била мера његове стваралачке моћи. У самој природи нема никаквих ограничења, што значи да у њој увек постоји сасвим довољно лепоте да се задовољи сваки, чак и онај највећи стваралачки геније. Због тога уметнике процењујемо упоређујући их једне са другима и то у области уметности у којој покушавају да искажу своју стваралачку моћ.

¹⁰⁷ Павловић Миодраг, „Природни облик и лик“, Нолит, Београд, 1984, стр.18-19

6.2. Визуелна психологија селфија

У техничком смислу, селфи није ништа друго него постмодерни, високо-естетски производ присвојених машина, промовисан интернет-публици широм света. То представља удвојени свет у коме живимо. Један је реалан, физички моделован, док је други виртуелни, онлајн. Оба имају заједничку интеракцију са технологијом и то заправо представља синергију ова два света, стварајући трећи, онај у коме обитавамо. Где смо сигурни и целовити, универзални - јединствени. То је свет визуелне културе. На тај начин наше присуство је отелотворено истовремено и у виртуелном и у реалном простору. За неке је култура овог дигиталног перформанса превише оријентисана ка опседнутошћу собом и као такву сматрају је крајње неукусном и нарцисоидном. Али суштина је ипак, чини ми се, да се препозна као нешто ново у визуелном поимању друштва. Оно што са сигурношћу можемо увидети је да се новонастале промене брзо дешавају и много учесталије, неретко непредвидљиво. Поготову када је реч о повезаности млађе урбане генерације, које користе "знаке" распознавања и комуникације на једном, не могу рећи вишем, али засигурно различитом, често неразумљивом нивоу старијим генерацијама. Селфи представља један нови ниво, нову форму дигиталне конверзације, базирану на предоминантном визуалном доживљају. С друге стране, представља нови глобални правац комуникације, што је заправо и сама суштина овог феномена. Технолошки почетак селфија се везује за изум предње камере високе резолуције Ајфона 4 (iPhone) 2010 године, да би касније овај тренд пратиле и остале телекомуникационе фирме. Од тог тренутка селфији се могу створити било где, постају мобилно средство људских потреба за приказивањем. Технолошки су све напреднији уређаји којима се долази до циља брже и ефектније. Селфи се може окарактерисати као унутарња "слика" (укључујући и слику сопства) која се добија активним деловањем у реалном (физичком) свету, онога који се фотографише. Визуални стандарди овог чина се тада формирају. Изглед селфија је много бољи (лепши, адекватнији, примеренији) уколико се фотографисана особа услика одозго, гледајући при том у камеру ка горе. Фотографија се обично концентрише на лице, где се често дешава да фотографисана особа направи израз лица идентичан пачијем лику, који се формира ако се усне исувише напуће а образи превише увуку.

Овакве су позе уобичајене код селфија и оне претендују да "изместе" значење портрета из стандардних оквира. Да га поново, изнова, открију, подаре му нове вредности, тако што ће га технолошки осавременили, а глобално му поставити нове евалуационе критеријуме. Изузимајући назив, селфи је заправо тесно повезан (глобално) са социјалним групама и

њиховом међусобном комуникацијом. Већина ових фотографија је настала у циљној групи - младих жена, углавном тинејџера, чија је намера (у већем броју случаја), да буду виђене (признате али и препознате од стране својих пријатеља.- овде узимам аналогију племенско социолошких односа нпр. одбачени - прихваћени од друштва).

У анализи веб-странице Град Селфија (SelfieCity)¹⁰⁸, Лев Манович је показао да на глобалном светском нивоу, жене имају већег удела у креирању селфија него ли мушкарци, каткад количина направљених селфија иде до огромних размера, као што је случај у Москви, где жене имају удела у 82% укупно направљених селфија (SelfieCity). Посигурно је, дакле, евидентно да селфи има, не само формално-технолошку реалност, него, између осталог, и далеку емоционалну позадину („вољена особа, породична блискост, статус портретисане особе, културолошку припадност и друго). Ти селфији се затим "деле" путем социјалних мрежа у кругове које сачињавају, опет, већином женска популација, без обзира на сексуалну оријентацију. Као што су дугорочна предвиђања модне индустрије једном нагласила, (хомосексуално оријентисане) жене се облаче подједнако често и атрактивно и када су у друштву других жена, дакле исто као што би то радиле и да се у њиховом друштву очекују мушкарци. Да ли ово можемо рећи и када су у питању њихови селфији? Мишљења су подељена, неки чак тврде како се уживање у женској атрактивности путем селфија односи искључиво на мушкарце, и како је селфи постао главни субјект "приказивања" циљној публици. Бен Агер (Ben Agger) професор социологије, у једном интервјуу тврди да се селфи може сврстати у једну игру завођења, где се жена "презентује" потенцијалним изабраницима. Али и једна друга страна селфија је такође присутна и ништа мање актуелна. Реч је о #uglyselfies као и приказивање односно стварање неконвенционалних селфија.

Свакако да је вековима уназад истраживање уметника имало граничне додире с науком. Однос перспективе, симетрија и пропорције лица и тела, техника сликања, тачност пројекције. Геометријски поступак којим се простор пројектује на једну раван, а оставља визуелни утисак тродимензионалног простора сличан је начину н на који, много векова касније, сочиво фотографске камере данас пројектује слику у перспективи на филму. Главно обележје је тачка пресекав, у коју као да се сливају све мреже паралелних линија. Ако су те линије усмерене на раван слике, њихова тачка пресека биће на хоризонту. Према томе, лепо и добро свде се на исто, ако се пође од тога да је лепота испољавање савршенства људске делатности, што подразумева постизање савршенства, и ако се оно подудара с добрим.

¹⁰⁸ види извор: <http://selfiecity.net/>
179

Свестан да се такво подударане не јавља увек, ни непосредно, Ксенофонт у “Оикономику” пише: “Сматрајући да су појмови лепог и доброг повезани међу собом, потражио сам пре свега лепе људе и покушао да утврдим да ли добро иде заједно са лепим. Нажалост, не беше тако, јер сам увиђао да неки телесно лепи људи имају сасвим бедне душе. Стога сам закључио да би боље било не обраћати пажњу на спољну лепоту, него ићи право к онима које сматрамо душевно савршеним.” тачно одговара посматрачевом оку. Ово откриће за уметнике ране ренесансе било је од велике важности. У односу на прошлост то је значило објективност, тачност, прецизност и рационалан приступ визуелном представљању, Математичка, уместо дотадашње емпиријске перспективе дала је значајне резултате, она је сада математичка перспектива која је омогућила стварање тродимензионалног простора у дводимензионалном визуелном пољу.

Међутим, неопходно је поново обратити се прошлости, као технолошко - историјској интеракцији која је претходила мобилном уређају, овој чудесној интерактивној високо технолошкој „машини“ подешеној да хронолошки настави давнашњу визију уметника да створи савршену слику. Подсетимо на Албрехта Дирера. Није ни био стварно заинтересован за метод прављења слика без људске вештине и разума (видети Објашњење перспективе, из уметникове расправе о геометрији). у правом смислу, био је, са данашње тачке посматрања, гледања уназад, један од претеча дигиталне свесности модерне технологије. Он је смислио како да се направи слика чисто механичким путем, да би показао објективну вредност перспективе: два човека цртају лауту каква би она нама изгледала кад би смо је гледали са једне тачке на зиду обележене малом куком, канап који пролази кроз куку замењује светлосни зрак нашег ока. Канап се помера редом по појединим тачкама контуре лауте да би се што тачније, на цртаћој табли, пренео облик, Дирер је свакако знао да је таква слика приказ научног експеримента, а не уметничко дело.¹⁰⁹

По природи медија, селфи може било ко направити и видети (подразумева се да постоји минимум техничких могућности и техничке писмености) али ограничења ипак постоје. Она се налазе у количини селфија, заправо целокупан број њихове продукције је под знаком питања особи која га је управо направила, такође се доводи у питање истинитост селфија кога проматрамо. Обзиром да селфији представљају једино визуелну интеракцију, упитно је и њихова тачност односно истинитост, јер у времену безграничних техничких могућности и манипулација, често нам је потребно више додатних информација како бисмо били "природно" уверени у оно што видимо. У прилог овоме може бити један догађај из 2013.

¹⁰⁹ Н. W, Janson , Историја уметности, ИП Југославија, Београд, 1969 стр.392
180

године, заправо један облик медијске моралне панике изазване селфијима. Рој Петер Кларк (Roy Peter Clark), коментатор CNN-а је јавно објавио: "Можда повезаност са селфијима можемо пронаћи у себичношћу: окренути сами себи, нарцистички, ми као центар нашег универзума, као у огледалу где се сваки наш одраз пројектује."¹¹⁰ У часопису Есквајр (Esquire), новелист Стивен Марч (Stephen Marche) је отишао корак даље, тврдећи: "Селфи је као мастурбација наше сопствене слике, и то сматрам у целости као комплимент. Селфи нам пружа контролу као и ослобађање ужитка." Ове метафоре су, чини ми се претеране. Нарцис је провео свој живот гледајући се у огледало, али он није свој лик приказивао другима.

Допадају ли вам се или не, селфији не могу опстати без "дељења" са другима, што су им постмодерна времена и омогућила. Многе познате личности деле своје приватне селфије са широком публиком и тада може доћи до негодовања или каквих других непријатних емотивних стања. На пример, обнажене фотографије новинара Ђералда Ривере (Geraldo Rivera), које су окарактерисане са гађењем. То нас доводи до закључка да, на једном приватном нивоу, селфи може бити схваћен и прихваћен са позитивним мишљењем (углавном од стране пријатеља), док се, на другом нивоу може потпуно погрешно протумачити и бити изложен критици, негодовању и неприхватању. Дакле, не можемо селфи поредити са мастурбацијом, како је горе навео новелист Стивен Марч. У основи, селфи представља "материјал" који је направљен ради евалуације од стране других. Подложен је критици, како позитивној тако и негативној, и дат је на евалуацију, да ли се ваш рад некоме свиђа или не. Све у свему, то представља и један вид визуалне конверзације.

Ако погледамо статистичке податке, месечни број селфија у 2013. години износи 35 милиона и то само у Великој Британији. Већ до средине 2014-те године, како наводи компанија Гугл, ова бројка иде до невероватних 93 милиона селфија, који се приказују на интернету свакодневно, да би дошли до коначног броја од 30 билиона на годишњем нивоу. У анализама фотографија приказаних у Селфи Ситију, медијски аналитичар Елизабет Лош (Elizabeth Losh) је открила четири техничких сличности који су присутни при сваком узимању селфија. Прво, све фотографије су направљене из непосредне близине. Приликом израде селфија можемо користити даљинске окидаче или подесити тајмер да нас услика, али већином се не користимо тиме, јер фотографија настала из непосредне близине, из руку аутора, управо чини селфи тим што и јесте. Селфи нам показује да су наша тела постала инкорпорирана у дигиталну мрежу и ту видимо један облик интерактивности између њих. Ако бисмо и користили тајмере или даљинске управљаче приликом израде селфија, тиме би увели једну

¹¹⁰ види извор: <https://edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year/index.html>

одређену дистанцу између тела и мреже, нарушили бисмо ту једну спону, суштину интерактивности. И често бисмо добили управо тај предмет, то помагало (selfie stick), видљиво на нашим фотографијама. Такав ефекат је веома редак у сликарству или традиционалној фотографији, али немамо осећај да он може засметати приликом настанка селфија. У оквиру овог сазнања, селфији се често "пролазе" кроз различите филтере који нису настали са намером фотографа већ се нуде као софтверска решења управо од фирми, на пример Инстаграм (Instagram), које заступају и промовишу у највећем броју случаја ове селфије. Елизабета види ово "ауторство" наменски пре-модификованим корпорацијским софтверима као надметање, заправо наметање, преузимање традиционалног ауторства, где се доношење одлука у визуелном смислу, на пример како ће финална фотографија изгледати, доводи у централно питање. Надаље ово доводи до закључка, да машине почињу сагледавати свет у коме живимо уместо нас самих, што за последицу касније може имати зависност од машина. Наш облик стварања перцепције бива битно умањен, нисмо у могућности да сами стварамо суд о томе шта је естетски прихватљиво а шта не, јер смо тај "природни" посао препустили машинама и њиховим непогрешивим софтверима. То свакако није ништа ново поготово у данашњем времену. Чак и у професионалном контексту, фабричка подешавања фотоапарата Лајке одређују у ком правцу ће се развијати фото-новинарство, стварајући оштар фокус предњег плана а позадину благо замагљену. Такође, богат колорит и позадинска дубина тренутне Канонове Г-серије (Canon G series) фотоапарата, представљају визуални стандард за термин "полупрофесионална" фотографија.

Селфи може бити различит на више нивоа. Када се Дишан поигравао са machine vision то је било познато само ужем кругу његових пријатеља. Machine vision садржан у Ајфону (iPhone) је коришћен од стране 500 милиона људи широм света од датума његовог појављивања, Марта 2014. Како наводи фирма Епл (Apple), сваке треће године се произведе милион нових модела телефона.



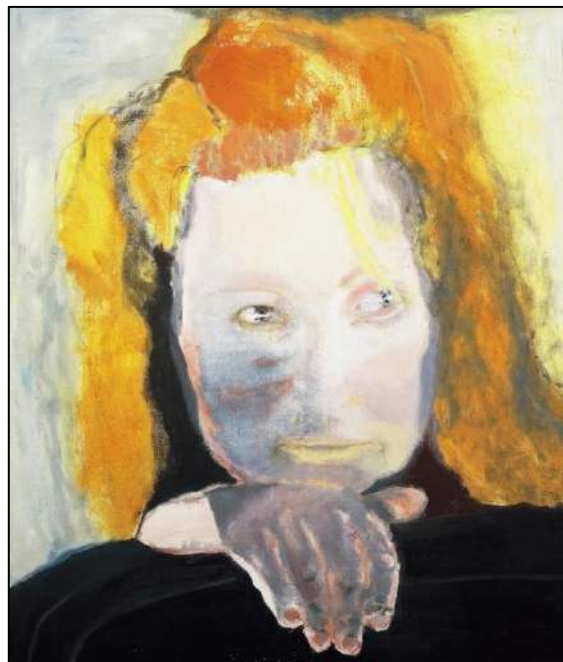
Сл. 204 Портрет приказан у
Снапчет (Snapchat) апликацији



Сл. 205 Пример „класичне“ селфи позе



Сл. 206 Лик Тајманс
„Дијагностички поглед бр.5“
1992.



Сл. 207 Марлен Дима
„Зло је банално“
1984.



Сл. 208 Пјеро дела Франческа
„Батиста Сфорца и Федерико да Монтефелтро“
1472.



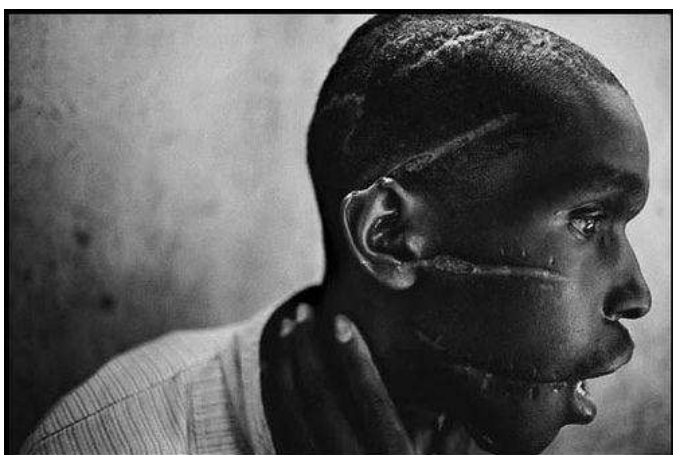
Сл. 209 Енди Ворхол
„Пре и после“
1961.



Сл. 223 уметнички пар Улај, Абрамовић
„AAA-AAA“
1977.



Сл. 228 Марсел Дишан
„Портрет у пет огледала“



Сл. 231 Џејмс Нахтвеј
„Преживети из логора смрти Хутуа“
1994.



Сл. 229 Марсел Дишан и Ева Бабитз играју шах
1963.



Сл. 230 Марина Абрамовић и Улај
„Уметник је присутан“
2010.



Сл. 245 Сцене из филма „Небеско краљевство“ 2005, Ридлија Скота
(редом) уклањање маске на самрти; израз лица Сибиле која први пут види унакажено лице свога брата
Балдвина четвртог, Краља Јерусалима; откритво лице унакажено лепром.



Сл. 232 Жан Тингуели
„Киклоп“
1969.



Сл. 234 Франческо Клементе
„Без назива“
1983.



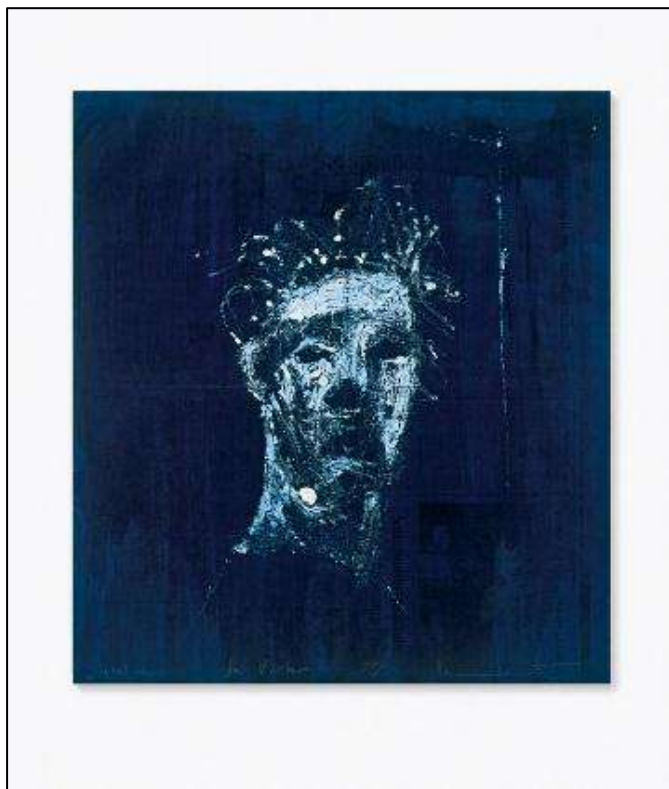
Сл. 233 Одилон Редон
„Киклоп“
1914.



Сл. 235 Џастин Бовер
„Побожност“
2015.



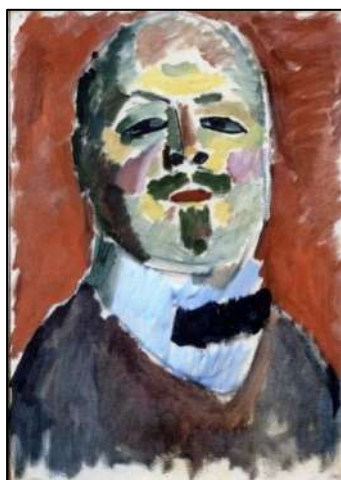
Сл. 236 Ренди Матушевиц
„Без илузија“
2019.



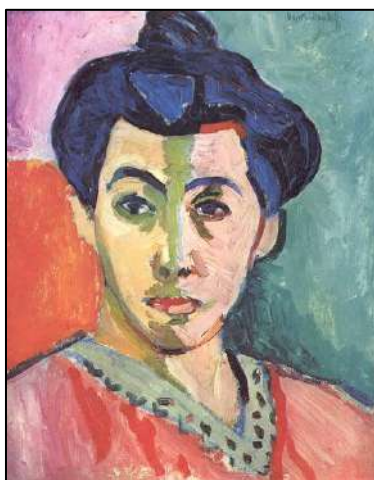
Сл. 237 Дејмијен Херст
„Аутопортрет“
2007.



Сл. 238 Брајан Донели - KAWS
„Трајан 33“
2008.



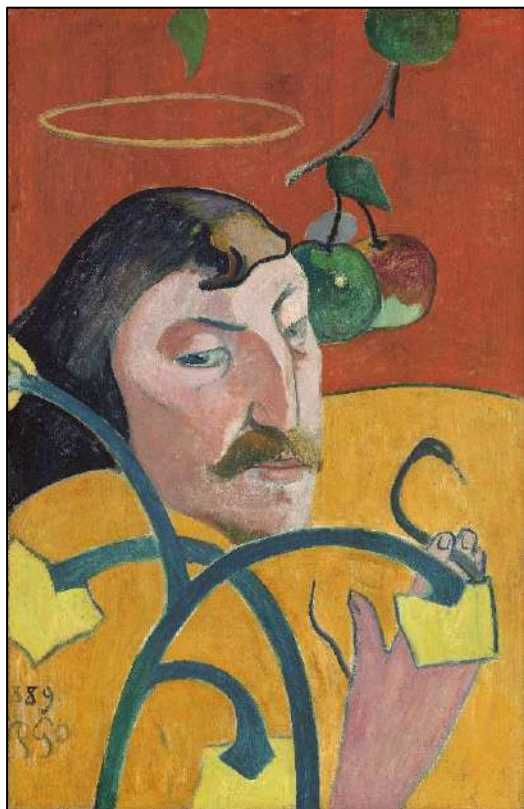
Сл. 239 Алексеј Јавленски
„Аутопортрет“
1905.



Сл. 240 Анри Матис
„Госпођа Матис“



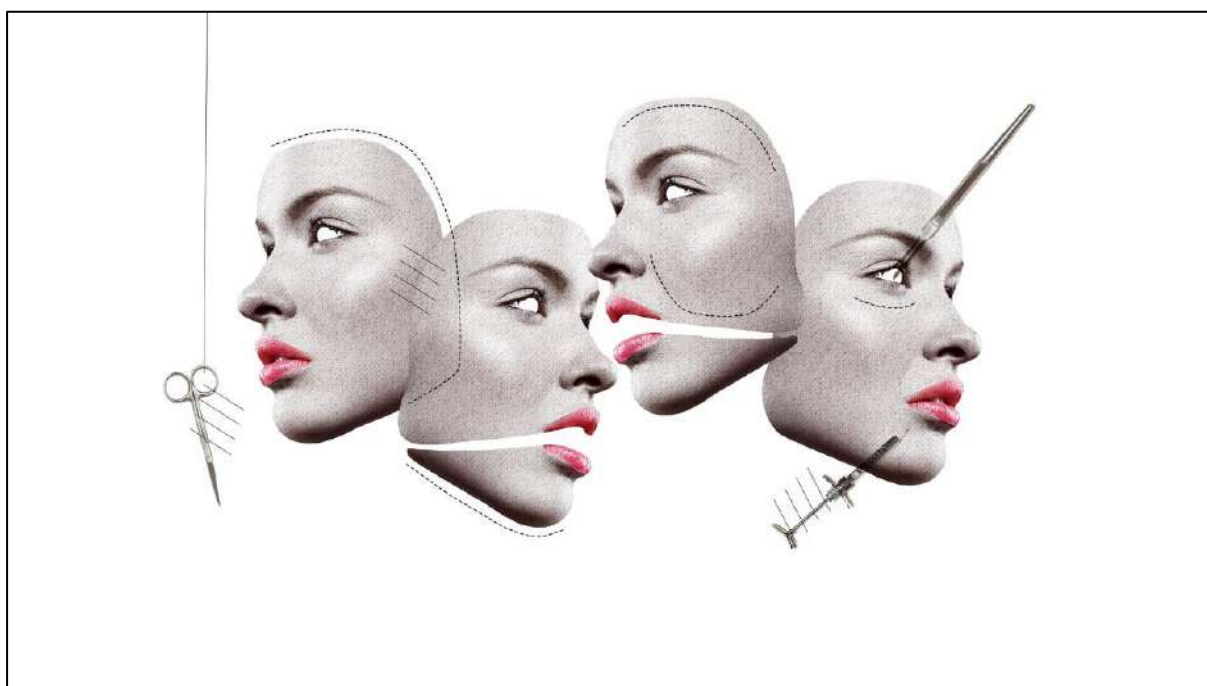
Сл. 241 Франк Ауербах
„Глава Y.U.M.“
1981.



Сл.242 Пол Гоген
„Аутопортрет“
1889.



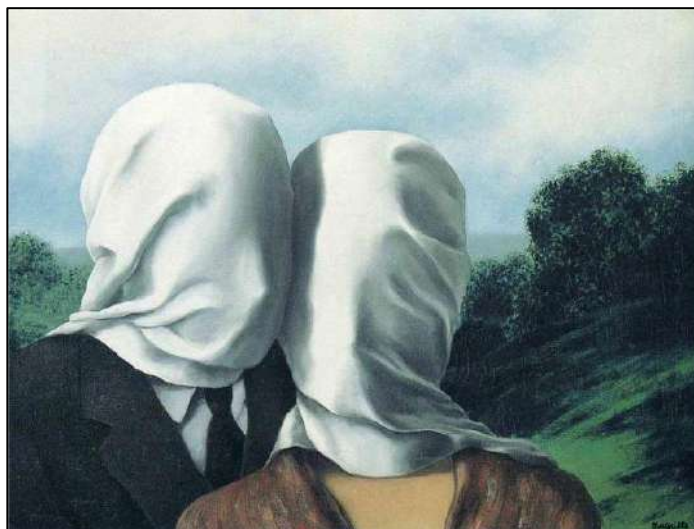
Сл.244 Лучијано Фројд
„Девојка са мачетом“



Сл. 244 Бетси Фарел,
насловна страна магазина BAZAAR
2017.



Сл. 246 Рене Магрит и Жоржет Бреже



Сл. 247 Рене Магрит
„Љубавници“
1928.

7. ЗАКЉУЧАК

Интенцијално у постмодерном портрету

Разлози за препознавање постмодерног портрета у контексту интенционалног су евидентни када се има у виду низ чињеница, пре свега, у односу на портретску перцепцију класичних, али и нових дигиталних технологија и могућности. Требало би доиста замислити једног Рафаела, Тицијана, Леонарда, Рембранта, Микеланђела, Пају Јовановића, Уроша Предића, модернисте – Пикаса. Матиса, Кандинског - са мобилним телефоном, поред дисплеја високе резолуције најновије генерације компјутера, међу штампачима и плотерима,. Шта заправо значи термин „интенцијалног у портрету“: интенција је надамне намера, идеја да се нешто уради, али ако је израда у току онда укључује бројне могућности. Будући да је постмодерна у интенцији времена и простора то подразумева флексибилније препознавање портрета као модерног- постмодерног остварења. Дакле, актуелност је отворена у медијској равни умреженог глобалног друштва. „Шта је, дакле, постмодерна? Које место заузима или не заузима у вртоглавом низу питања упућених правилима слике? Сигурно је део модерне, све што је насликано па било и од „прекјуче“ и од „јуче“, као и „данас“ морамо довести у контекст интенције. Ком простору не верује Сезан? Оном импресионистичком. Који простор оспоравају Пикасо и Брак? Онај Сезанов. С којим претпоставкама прекида Дишан 1912. године? Са онима да сликар мора сликати слику па била она и кубистичка. Док Бурен доводи у питање ону другу претпоставку за коју сматра да је нетакнута изашла из Дишановог дела: место презентације дела прати зачуђујуће убрзање „генерације“ које прескачу једна другу. Дело не може постати модерно ако прво није постмодерно. Тако схваћен постмодернизам није модернизам на свом крају него стању настанка, а то је стање константно“ У стандардима информатичке цивилизације на крају 20. века и почетком 21. века све више глобализован осликовљени свет у виду масовне репродукције, пренесене у представе, симболе и знакове, пренесен је посебно у свет екранске слике. У том смислу лингвистички појам метафора и метафорично, постају опште препознатљиви аналогон визуелној форми и њеном смислу перцептивних значења. У тим поређењима се стварају, такође, све одређенији појмови и атрибути за препознавање постмодерне визуелне метафоре. ...По својој дејствениости у савременој комуникологији, визуелна форма је постављена у веома широком дијапазону информацијских могућности, од ефикасне сажетости у јасноћи значења, до врло проширених значења, управо у ономе што се у визуелном облику може препознати као визуелна метафора. Наравно, као што целина лингвистичке области није у свему метафорична, тако ни област

савремене визуелне спознаје у својим визуелним посредницима није визуелна метафора прошлости него и актуелног бивствовања. У ширим областима продубљених значења, у визуелним представама, које је произвело људско искуство, налази се посебно област уметности. Другу област чине оне форме које статус метафоричности заснивају у не-визуалним областима као што су мит, религијска култура, поезија, музика, литература и друго. Као што наводи Коста Богдановић, визуелни и информатички дискурс се почетком 21. века значајно померио и променио: напре, говори се глобалним визуелним означитељима, метафорама, визуелним представама постмодерног распознавања и комуникације које су суштински измењене у корист нових визуелних медија. Глобализована је визуелна свест на нивоу семантичког означитељства и распознавања. Уметничко дело је креирано и прекомпоновано у медијски производ. Уметничково дело и аутора, идентитет, постмодерна апсорбује и емитује кроз медијски трансфер низа визуелних порука и појмова дефинисаних на дисплеју.

Сва друштва улазе у свој властити пластични простор и из њега излазе онако исто као што се материјално утврђује у различитим географским или научним просторима. Тај став му је омогућио да закључи како се ренесансни простор распао крајем 19. и почетком 20. века пошто га је разорила модерна уметност на свом почетку. Али Франкастел није ишао даље већ је застао са зебњом пред простором савременог сликарства и (друштва), прибојавајући се могућег закључка о његовом потпуном уништењу. Да ли је модерна уметност изградила свој простор у физичком и симболичком смислу и, ако јесте, колико је он усаглашен са водећим идејама наше цивилизације? Одговор на ово питање тражи нову и такву поделу сликарства која ће избећи замку стилских класификација у коју је упала стара историја уметности. Ако све што је стварно у сликарству током његове историје разврстамо према унутрашњим опредељењима која одређују карактер и суштину а не стилски израз уметности, појављује се пар великих система: (а) архаични, (б) антички, (в) средњовековни, (г) ренесансни, и (д) модерни. Они смењују један другог као цивилизацијски циклуси између којих постоји дијалектичка повезаност одређена законима великих ритмова у историји.

8. ЛИТЕРАТУРА

1. Шуваковић Мишко, "Студије случаја: Дискурзивна анализа извођења идентитета у уметничким праксама", Мали Немо, Панчево, 2006.
2. Фром Ерих, "Имати или Бити", Нова књига, Београд, 1998.
3. Рисман Дејвид, "Усамљена гомила", Медитеран, Београд, 2007.
4. Еко Умберто „Историја лепоте“, Плато, Београд, 2004.
5. Бркић Немања, „Технологија сликарства, вајарства и иконографија“, Уметничка Академија, Београд, 1968.
6. Богдановић Коста, „Лице и лик у визуелној култури“, Завод за Уџбенике, Београд, 2010.
7. Рид Херберт, „Речник уметности и уметника“, Светови – Нови Сад, 2000.
8. Коларић Миодраг, „Класицизам код Срба (1790-1848)“, Народни музеј, Београд, 1965.
9. Јовановић Миодраг, „Српско сликарство у доба романтизма (1848-1878)“, Матица српска, Нови Сад, 1976.
10. Трифуновић Лазар, „Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду“, Универзитет уметности, Београд, 1978.
11. Кусовац Никола, „Реализам у српском сликарству XIX века“, Народни музеј, Београд, 1970.
12. Миљковић Љубица, „Друштво српских уметника Лада (1904-1994)“, Народни музеј, Београд, 1995.
13. Група аутора, „Ликовна колонија Сићево (1905-2005)“, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш, 2005.
14. Рајчевић Угљеша, „Удружење ратних сликара и вајара (1912-1918)“, Зборник Народног музеја, XI/2, Београд, 1982.
15. Трифуновић Лазар, „Српско сликарство 1900-1950“, Нолит, Београд, 1973.
16. Хаузер Арнолд, „Социјална историја уметности и књижевности“, Култура, Београд, 1996.
17. Група аутора, Лексикон „Умјетност (ликовне уметности, музика, филм)“, Панорама, Загреб, 1965.
18. Х.В.Јансон, "Историја уметности", Југославија, 1974.
19. Булгаков Сергеј, „Православље“, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
20. Граси Ернесто “Теорија о лепом у антици”, СКЗ, Београд, 1974.
21. Фиск Џон, "Популарна култура", СЛЮ, Београд, 2001.
22. Манович Лев, "Језик нових медија", СЛЮ, Београд, 2015.
23. Хокни Дејвид, Ликовне свеске 5-6, Београд, 1996.
24. Newhall Beaumont, "The History of Photography: From 1839 to the Present", New York, MOMA, 1964.
25. Freynd Gisele, „Фотографија и друштво“, Графички завод Хрватске, 1981.
26. Panofsky Erwin, "Early Netherlandish Painting", New York and London, 1971.
27. Турински Живојин, "Јединство мерила огледи", Ков, Вршац, 1984.
28. Трифуновић Лазар, „Сликарски правци 20. века“, Просвета, Београд, 1981.
29. Франкастел Пјер, "Уметност и техника", Нолит, Београд, 1964.

30. Батлер Кристофер, „Постмодернизам - сасвим кратак увод“, Службени гласник, Београд, 2012.
31. Грау Оливер, „Виртуелна уметност“, СЛИО, Београд, 2011.
32. Епштејн Михаил, „Блуд рада“, STYLOS, Нови Сад, 2001.
33. Гир Чарли, „Дигитална култура“, Клио, Београд, 2011.
34. Мојси Доминик, „Геополитика емоција“, СЛИО, Београд, 2012.
35. Стојнић Анета, "Теорија извођења у дигиталној уметности", Орион Арт, Београд, 2015.
36. Манович Лев, "Метамедији", Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
37. Дебор Ги, "Друштво спектакла", Анархија/блок 45, Београд, 2006.
38. Agamben Giorgio, "The open. Man and animal", Stanford University Press, Stanford, 2003.
39. Жижек Славој, "Cyberspace or the Unbearable Closure of Being", Verso, London, 1997.
40. Форест Фред, "Manifeste pour une esthetique de la communication", 45, Bruxelles, 1985.
41. Кон Жан, "Естетика комуникације", СЛИО, Београд, 2001.
42. Ricoeur Paul, "Du texte a l action", Esprit Seuli, Paris, 1986.
43. Merleau Ponty, "Phenomenologie de la perception", Gallimard, Paris, 1945.
44. Lefort Claude, "Le corps, la chair", L arc, Paris, 1971.
45. M. Leiris - J. Delange, "Afrique noire, la creatino plastique", Gallimard, Paris, 1967.
46. Nietzsche, "La naissance de la tragedie", Gallimard, Paris, 1949.
47. M. McLuhan, "La galaxie Gutenberg 1", Gallimard, Paris, 1977.
48. J. Goody, "La raison graphique, la domestication de la pensee sauvage", Paris, 1979.
49. R. Debray, "Manifestes mediologiques", Gallimard, Paris, 1994.
50. R. Debray, "Cours de mediologie generale", Gallimard, Paris, 1991.
51. E. Durkheim, "Les formes elementaires de la vie religieuse", PUF, Paris, 1990.
52. Акиле Бонито Олива, Ђулио Карло Арган, „Модерна уметност 1770-1970-2000“, књига 3, СЛИО, Београд, 2006.
53. Рушди Салман, "Деца поноћи", БИГЗ, Београд, 1987.
54. Витгенштајн Лудвиг, "Предавања и разговори о естетици, психологији и религиозном веровању", СЛИО, Београд, 2008.
55. Jan-Francois Lyotat, Art press, Veograd, 1995.
56. Павловић Миодраг, „Природни облик и лик“, Нолит, Београд, 1984.
57. Брадли Џон, „Илуминирани рукописи“, Утопија, Београд, 2006.

9. ВЕБОГРАФИЈА

1. Слика 1, извор: <https://i.pinimg.com/564x/0e/58/7a/0e587ab71f39ff27bb2522e4a657e42f.jpg>
2. Слика 2, извор: <https://6abc.com/us--world-makeup-artist-social-media-star/2830965/>
3. Слика 3, извор: <http://www.artnet.com/artists/yoshitomo-nara/too-young-to-die-fJ5MA1PkIUjhd1ZzoOTrQA2>
4. Слика 4, извор: <https://cdn.britannica.com/99/4799-050-F1B26AEA/Tutankhamen-mask-tomb-king-Egyptian-Museum-Cairo.jpg>
5. Слика 5, извор: https://sveoegiptu.files.wordpress.com/2019/02/nefertiti-1859116_960_720.jpg?w=522&h=576&crop=1
6. Слика 6, извор: <https://pbs.twimg.com/media/DB0uJlqXoAANNQ.jpg>
7. Слика 7, извор: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcRH_bhWR_CQfB9sOW_LO1fb1RzmttajvYDiGA&usqp=CAU
8. Слика 8, извор: <https://istorijska-biblioteka.wdfiles.com/local--files/slika:konstantin-veliki-kolos/konstantin-veliki-kolos.jpg>
9. Слика 9, извор: <https://media.getty.edu/museum/images/web/enlarge/00812801.jpg>
10. Слика 10, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/00/Alejandro_Magno%2C_Alexander_The_Great_Bust_Alexander_BM_1857_%28cropped%29.jpg/170px-Alejandro_Magno%2C_Alexander_The_Great_Bust_Alexander_BM_1857_%28cropped%29.jpg
11. Слика 11, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c6/Fayum-34.jpg/220px-Fayum-34.jpg>
12. Слика 12, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/JeanIIdFrance.jpg>
13. Слика 13, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Meckenem.jpg>
14. Слика 14, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/The_Artist%27s_Family%2C_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg
15. Слика 15, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Anne_of_Cleves%2C_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg
16. Слика 16, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e4/Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_%28Louvre%29.jpg/280px-Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_%28Louvre%29.jpg
17. Слика 17, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7a/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister%2C_Dresden%2C_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_265_x_196_cm%29.jpg/300px-RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister%2C_Dresden%2C_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_265_x_196_cm%29.jpg
18. Слика 18, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Tizian_081.jpg
19. Слика 19, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_%28High_resolution_and_detail%29.jpg/1200px-Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_%28High_resolution_and_detail%29.jpg

- 20.Слика 20, извор: <https://uploads3.wikiart.org/images/lucas-cranach-the-elder/portrait-of-a-young-man-in-hat-1521.jpg!Large.jpg>
- 21.Слика 21, извор: <https://i.pinimg.com/236x/dc/66/96/dc6696ec5e911d0cffb1bb4c3399270e--italian-renaissance-renaissance-art.jpg>
- 22.Слика 22, извор: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0895/0864/products/42-44962149_1024x1024.jpeg?v=1451773169
- 23.Слика 23, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/The_Blue_Boy.jpg
- 24.Слика 24, извор:
<https://i.pinimg.com/originals/0e/58/7a/0e587ab71f39ff27bb2522e4a657e42f.jpg>
- 25.Слика 25, извор: [http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/AQRN5E/\\$File/Sir-Henry-Raeburn-Girl-Sketching.jpg](http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/AQRN5E/$File/Sir-Henry-Raeburn-Girl-Sketching.jpg)
- 26.Слика 26, извор: https://4.bp.blogspot.com/-8Z6wS1uHxs8/VFQ1t6iWQDI/AAAAAAAAfPk/hyw-tzvGuS4/s1600/ovis_corinth_self_portrait%2C%2B1907.jpg
- 27.Слика 27, извор:
https://apollo.imgix.net/content/uploads/2019/03/4726_EX_26565.jpg?auto=compress,format&crop=faces,entropy,edges&fit=crop&w=730&h=819
- 28.Слика 28, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/93/2f/0a/932f0ad1a558e941baaf9a11c7817306.jpg>
- 29.Слика 29, извор:
https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/especial_900x670/public/imagen/2017-10/margot_picasso.jpg
- 30.Слика 30, извор: <https://render.fineartamerica.com/images/rendered/medium/greeting-card/images/artworkimages/medium/1/sandro-botticelli-idealized-portrait-of-a-young-woman-1480-1485-sandro-botticelli.jpg?&targetx=0&targety=-26&imagewidth=500&imageheight=753&modelwidth=500&modelheight=700&backgroundcolor=6C4F32&orientation=1>
- 31.Слика 31, извор: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/714rUc0n3aL._AC_SX522_.jpg
- 32.Слика 32, извор: <https://i.pinimg.com/236x/9e/5b/1d/9e5b1d2f9298ac4761671c5663e9a1ad--blog-images-rembrandt.jpg>
- 33.Слика 33, извор: <https://render.fineartamerica.com/images/rendered/medium/flat/beach-towel/images/artworkimages/medium/1/portrait-of-comtesse-dhaussonville-jean-auguste-dominique-ingres.jpg?&targetx=-100&targety=0&imagewidth=677&imageheight=952&modelwidth=476&modelheight=952&backgroundcolor=989DA8&orientation=0&producttype=beachtowel-32-64>
- 34.Слика 34, извор:
<https://i.pinimg.com/originals/15/cb/6c/15cb6c07fbf4a53d65010ed44c31ce57.jpg>
- 35.Слика 35, извор: <https://artimedes.com/wp-content/uploads/2018/07/Napoleon-crosses-the-great-St.-Bernard-Pass-AA0905-400x476.jpg>
- 36.Слика 36, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/2e/14/c8/2e14c8f3d0e6724e0519a6a5e093aa7a.jpg>
- 37.Слика 37, извор: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41pYq62-cWL._SX331_BO1,204,203,200_.jpg
- 38.Слика 38, извор: <https://tmlarts.com/wp-content/uploads/2016/06/the-triumph-of-bacchus.jpg>

- 39.Слика 39, извор:
https://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/L12/L12402/465L12402_6FYBK.jpg.thumb.500.500.png
- 40.Слика 40, извор: <https://i1.wp.com/www.psicoattivo.com/wp-content/uploads/2019/05/franz-xaver-messerschmidt-Espressione-delle-emozioni.jpg?fit=1383%2C1037>
- 41.Слика 41, извор: https://www.elite-paintings.com/w/2/alph/M/Franz_Xaver_Messerschmidt/MESSERSCHMIDT_Franz_Xaver_Character_Head_The_Beaked_Side_View_artist_painting_reproduction_handmade_oil_canvas_or_print_art_deco.jpg
- 42.Слика 42, извор: <https://3.bp.blogspot.com/-x0OJg7HUzqg/VWjJLg3IsNI/AAAAAAAAAZc0/00ytc4IICyM/s1600/Daumier%2B2%2Bdoctors%2Bdeath.jpg>
- 43.Слика 43, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/64/Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_%28Miguel_%C3%81ngel%29.jpg/440px-Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_%28Miguel_%C3%81ngel%29.jpg
- 44.Слика 44, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Murudeshwar_Shiva.jpg
- 45.Слика 45, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Jean_Cousin_the_Elder%2C_Eva_Prima_Pandora.jpg
- 46.Слика 46, извор: https://veryimportantlot.com/cache/lot/134886/304744_1541277207-563x367_width_50.jpg?_=1541277207
- 47.Слика 47, извор:
<https://www.artnet.com/WebServices/images/l100106lldKTFJFgoPECfDrCWvaHBOc7nxE/louis-francois-gerard-van-der-puy1-portrait-of-a-young-lady-decorating-a-statue-with-flowers.jpg>
- 48.Слика 48, извор: <https://k60.kn3.net/taringa/C/B/5/5/3/6/YnnurB/5FE.jpg>
- 49.Слика 49, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Fran%C3%A7ois_G%C3%A9rard_-_Madame_R%C3%A9camier_-_WGA08597.jpg/324px-Fran%C3%A7ois_G%C3%A9rard_-_Madame_R%C3%A9camier_-_WGA08597.jpg
- 50.Слика 50, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/03/Madame_R%C3%A9camier_by_Jacques-Louis_David.jpg/640px-Madame_R%C3%A9camier_by_Jacques-Louis_David.jpg
- 51.Слика 51, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/44/Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg/1200px-Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg
- 52.Слика 52, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/64/Portrait_of_Do%C3%B1a_Isabel_de_Porcel_by_Francisco_Goya.jpg/300px-Portrait_of_Do%C3%B1a_Isabel_de_Porcel_by_Francisco_Goya.jpg
- 53.Слика 53, извор: <https://roma-nonpertutti.com/storage/images/articles/177/medium/portret-papieza-innocentego-x-diego-velazquez-galleria-doria-pamphilj-zdj-wikipedia-Rome-5b7eb52904cd6.jpeg?time=1535023369>

- 54.Слика 54, извор: <https://uploads8.wikiart.org/images/giovanni-battista-tiepolo/girl-with-a-mandolin.jpg>
- 55.Слика 55, извор: <https://i.pinimg.com/originals/04/02/61/04026144f3e0d08d79fae937087a6301.jpg>
- 56.Слика 56, извор: <https://i.pinimg.com/736x/df/a1/93/dfa193f926086e6b9e863bc521da078e.jpg>
- 57.Слика 57, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Ferdinand_Georg_Waldm%C3%BCller_-_Selbstportr%C3%A4t_in_jungen_Jahren_-_2121_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg
- 58.Слика 58, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Redon.cyclops.jpg/220px-Redon.cyclops.jpg>
- 59.Слика 59, извор: https://www.vreme.com/gallery/1157803_James_Ensor_The_Entry_of_Christ_into_Brussels_1888.jpg
- 60.Слика 60, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/%27The_Madman%27_by_Francisco_Goya.jpg
- 61.Слика 61, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e4/Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_%28Louvre%29.jpg/280px-Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_%28Louvre%29.jpg
- 62.Слика 62, извор: <https://www.vangoghstudio.com//Files/6/102000/102147/ProductPhotos/Source/433317156.jpg>
- 63.Слика 63, извор: https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ULzNExGUxj5gHkjZGlmNF7YyY8AU17dYaQDxr0qL_pKR6-nSEp0Sj_9HDLczQOrb4H1Bz2C7JddqtEGTHs18-NO_r4-Gt3VMoE1YCvn5MuX_rMvow4HVJedwIIGVBO2OHHvWO3qTdq9Khe-bDRDpB7O4zdPXn2A9UkZm1Y3ElaH0ag9fv8Al-g
- 64.Слика 64, извор: http://allart.biz/up/photos/album/K/Gustav_Klimt/gustav_klimt_26_margaret_stonborough-wittge.jpg
- 65.Слика 65, извор: <https://i.pinimg.com/originals/75/ce/e5/75cee5e39e5754ad691919c02bf838ea.jpg>
- 66.Слика 66, извор: <https://uploads1.wikiart.org/images/henri-matisse/the-reader-marguerite-matisse-1906.jpg!Large.jpg>
- 67.Слика 67, извор: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/488221/1009264/restricted>
- 68.Слика 68, извор: <https://uploads1.wikiart.org/00163/images/pablo-picasso/large.jpg>
- 69.Слика 69, извор: <https://www.constantinbrancusi.org/Mademoiselle%20Pogany%20Constantin%20Brancusi.jpg>
- 70.Слика 70, извор: https://live.staticflickr.com/2670/4164111890_2b21fe4e7e_b.jpg
- 71.Слика 71, извор: <https://cdn.artimage.org.uk/production/21/4/21417-842.jpg>

- 72.Слика 72, извор:
<https://www.artnet.com/WebServices/images/1l000511ld6FqFFgneECfDrCWvaHBOcNmG/george-segal-the-movie-poster.jpg>
- 73.Слика 73, извор: <https://uploads7.wikiart.org/images/andy-warhol/sixteen-jackies.jpg>
- 74.Слика 74, извор: https://stil.kurir.rs/data/images/2016/07/27/14/93136_performans-umetnik-je-prisutan-marina-abramovic_ls.jpg
- 75.Слика 75, извор: <https://media-dev.portalanalitika.me/media/2017/01/16/587cc7d0-f82c-426f-98bb-7d570a0a0a69-161mihailo3.jpg>
- 76.Слика 76, извор:
https://www.b92.net/news/pics/2016/11/05/163118412581d796312429221605159_760x505.jpg
- 77.Слика 77, извор: https://serbinfo.ch/wp-content/uploads/2016/01/sveti_sava.jpg
- 78.Слика 78, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Stefan_the_First-Crowned%2C_fresco_from_Mile%2C%20A1eva.jpg
- 79.Слика 79, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Milutin_Kraljeva_crkva.jpg
- 80.Слика 80, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Car_Du%2C%20Manastir_Lesnovo%2C_XIV_vek%2C_Makedonija.jpg/437px-Car_Du%2C%20Manastir_Lesnovo%2C_XIV_vek%2C_Makedonija.jpg
- 81.Слика 81, извор: <http://users.stlcc.edu/mfuller/prelip/MonMichaelMARKOVI.jpg>
- 82.Слика 82, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Lazar_Hrebeljanovic.jpg
- 83.Слика 83, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Stefanradoslav.jpg>
- 84.Слика 84, извор: <https://www.rastko.rs/kosovo/pecarsija/istorijat/img/011.jpg>
- 85.Слика 85, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Loza_Nemanjica_Decani_e_5.jpg
- 86.Слика 86, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/sr/e/e8/Srpski_kralj_Stefan_Uros_I_Nemanjic.jpg
- 87.Слика 87, извор: <https://trebinjelive.info/wp-content/uploads/2017/12/sveti-nemanjici.jpg>
- 88.Слика 88, извор: https://www.atlantasrbs.com/glas-by-email/sep09/loza_nemanjica.jpg
- 89.Слика 89, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Arsa_Teodorovi%2C%20Dositej_Obradovi%2C%201818%2C_oil_on_canvas%2C_National_Museum_of_Serbia.jpg
- 90.Слика 90, извор: <https://img.goglassi.com/img/176134761>
- 91.Слика 91, извор:
<https://i.pinimg.com/originals/5d/34/80/5d34803e0069c1a24b8754b33cf9edc4.jpg>
- 92.Слика 92, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Arsenije_Petrovi%2C%20A_bou_with_a_pigeon%2C_1852.jpg
- 93.Слика 93, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/%2C%20ura_Jak%2C%20A1i%2C%20The_Girl_in_Blue%2C_1856%2C_National_Museum_of_Serbia.jpg
94. Слика 94, извор: <https://ocdn.eu/pulscms-transforms/1/2xmk9ILaHR0cDovL29jZG4uZXUvaW1hZ2VzL3B1bHNjbXMvWldVN01EQV8vNjM3MTU0NGViNjEwMmQxZmQ5Mzg1Yjk4NDgzMmFkYTluanBnkZMCzQSwaAIEAAQ>

- 95.Слика 95, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/46/e8/3a/46e83ae191d69f7e5d0f11902b379510.jpg>
- 96.Слика 96, извор: <http://www.avantartmagazin.com/wp-content/themes/snapwire-master/timthumb.php?src=http://www.avantartmagazin.com/wp-content/uploads/2014/10/MarkoMurat-Autoportret-1933.jpg&q=90&w=604&zc=1>
- 97.Слика 97, извор: <http://www.tmg.org.rs/images/v38030901.jpg>
- 98.Слика 98, извор:
http://galerija.metropolitan.ac.rs/var/resizes/AD108%20Istorija%20dizajna/AD201-Istorija-moderne-umetnosti/Nadezda_Petrovic_Portret_sestre_Andje_1908.jpg?m=1464819615
- 99.Слика 99, извор: <https://www.opanak.rs/wp-content/uploads/2018/04/pajajovanovi%C4%87.jpg>
- 100.Слика 100, извор: http://riznicasrpska.net/fotografije/Umetnicke_slike/Uros_Predic_-_Nadurena_devojica,_1879._ulje_na_platnu,_40_%D1%85_32_cm.jpg
- 101.Слика 101, извор:
<https://i.pinimg.com/originals/15/50/09/155009fd9ed077223d208ac453915bd9.gif>
- 102.Слика 102, извор: http://riznicasrpska.net/fotografije/Umetnicke_slike/Beta_Vukanovic_-_Autoportret_oko_1900._36x29cm.jpg
- 103.Слика 103, извор:
http://www.galerijarima.com/pub/download/14120138474677_kolaz__1967__49x40cm.jpg
- 104.Слика 104, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Stojan_%C4%86eli%C4%87.JPG
- 105.Слика 105, извор: <https://img.goglas.com/img/202318293>
- 106.Слика 106, извор:
<http://www.istnews.com/img/tradicija8/J.%20Bijelic,%20Devojka%20sa%20knjigom%201929.jpg>
- 107.Слика 107, извор: <https://www.audiodeskripcija.rs/post/u-dodiru-sa-audio-deskripcija>
- 108.Слика 108, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/sr/0/06/Petar_Om%C4%8Dikus%2C_Portret_Lazara_Trifunovi%C4%87a%2C_1973.jpg
- 109.Слика 109, извор: <https://artdistrict.rs/wp-content/uploads/2016/11/Mi%C4%87a-ROPOVI%C4%86-Autoportet-s-maskom-1947-Copy.jpg>
- 110.Слика 110, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Raffaello_Sanzio_-_Ritratto_di_Leone_X_coi_cardinali_Giulio_de%27_Medici_e_Luigi_de%27_Rossi_-_Google_Art_Project.jpg
- 111.Слика 111, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/44/Medusa_uffizi.jpg/600px-Medusa_uffizi.jpg
- 112.Слика 112, извор: <http://www.italianrenaissance.org/wp-content/uploads/Michelangelo-pieta-detail-2-590x590.jpg>
- 113.Слика 113, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Titian_-_Portrait_of_Charles_V_Seated_-_WGA22964.jpg/300px-Titian_-_Portrait_of_Charles_V_Seated_-_WGA22964.jpg
- 114.Слика 114, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1c/Frans_Hals_013.jpg/800px-Frans_Hals_013.jpg
- 115.Слика 115, извор: <https://london-overlooked.com/wp-content/uploads/2018/02/girl.jpg>

- 116.Слика 116, извор: https://georgianera.files.wordpress.com/2018/11/nelly-obrien-joshua-reynolds-gla_hag_43826.jpg?w=640&h=818
- 117.Слика 117, извор: https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N03/N03343_10.jpg
- 118.Слика 118, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-19%29.jpg/938px-JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-19%29.jpg
- 119.Слика 119, извор: https://sr.wikipedia.org/sre/%D0%82%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%B5_%D0%90%D1%80%D1%87%D0%B8%D0%BC%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE#/media/%D0%94%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0:Giuseppe_Arcimboldo,_Reversible_Head_with_Basket_of_Fruit,_c._1590,_oil_on_panel.jpg
- 120.Слика 120, извор: <https://cdn.kastatic.org/ka-perseus-images/7bf5417f01bbef339ad8481659010d92a03fe925.jpg>
- 121.Слика 121, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Whistlers_Mother_high_res.jpg
- 122.Слика 122, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b3/Fight_for_Her.jpg/387px-Fight_for_Her.jpg
- 123.Слика 123, извор: <https://vimeo.com/261695703>
- 124.Слика 124, извор: <https://www.dailymotion.com/video/x2fc6yj>
- 125.Слика 125, извор: <https://www.piet-mondrian.org/images/paintings/self-portrait.jpg>
- 126.Слика 126, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Wassily_Kandinsky_-_Portr%C3%A4t_Nina_Kandinsky_%281917%29.jpg
- 127.Слика 127, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Malevich_-_Self-Portrait.jpg
- 128.Слика 128, извор: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560>
- 129.Слика 129, извор: <https://useum.org/artwork/Narcissus-Leonardo-da-Vinci>
- 130.Слика 130, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Narcissus-Saravaggio_%281594-96%29_edited.jpg
- 131.Слика 131, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/21/Metamorphosis_of_Narcissus.jpg
- 132.Слика 132, извор: <https://www.artsy.net/artwork/lucian-freud-narcissus-1>
- 133.Слика 133, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/Apollo_Saurocton_Louvre.jpg/220px-Apollo_Saurocton_Louvre.jpg
- 134.Слика 134, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Kouros_anavissos.jpg
- 135.Слика 135, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Neues_Museum_-_Aphrodite_-_Die_gro%C3%9Fe_G%C3%B6ttin_von_Zypern.jpg
- 136.Слика 136, извор:
https://www.livius.org/site/assets/files/65288/boeotia_aphrodite_450_antikensammlung_munich.jpg

- 137.Слика 137, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg
- 138.Слика 138, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/Naked_Maja_-_Francisco_de_Goya.png/800px-Naked_Maja_-_Francisco_de_Goya.png
- 139.Слика 139, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/88/7a/ae/887aae9a97b760fa83e24aef58e76a9b.jpg>
- 140.Слика 140, извор: https://www.flickr.com/photos/salvador_lopez/4214004077
- 141.Слика 141, извор:
https://cdni0.trtworld.com/w960/q75/53113_CHN20190404TERRACOTTAWARRIORSReuters_1554476152884.JPG
- 142.Слика 142, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2d/Virgin_with_Chancellor_Rolin_Luber.jpg/480px-Virgin_with_Chancellor_Rolin_Luber.jpg
- 143.Слика 143, извор: https://www.artbible.info/images/weyden-beaune-voorkant_grt.jpg
- 144.Слика 144, извор: blob:null/22079f8b-f6c0-43b4-9113-7f3a64b86953
- 145.Слика 145, извор: https://flash---art.com/wp-content/uploads/2016/10/Sherrie-Levine_FlashArt-720x932@2x.jpg
- 146.Слика 146, извор: <https://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Untitled-portrait-2014.jpg>
- 147.Слика 147, извор: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document>
- 148.Слика 148, извор: <https://cdn.wallpapersafari.com/28/11/0j5riC.png>
- 149.Слика 149, извор:
[https://s3.amazonaws.com/classconnection/196/flashcards/16191196/png/untitled_\(structure_that_eats\)_giovanni_anselmo_1968-162A63C7B846C11700A-thumb400.png](https://s3.amazonaws.com/classconnection/196/flashcards/16191196/png/untitled_(structure_that_eats)_giovanni_anselmo_1968-162A63C7B846C11700A-thumb400.png)
- 150.Слика 150, извор: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1280,h_900,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto:good/artlogicstorage/slg/images/view/8c072d99ca649f2eebbac044c69722aaj.jpg
- 151.Слика 151, извор:
<https://www.artnet.com/WebServices/images/1l00026lld5GvGFgVeECfDrCWvaHBOc4uTD/giulio-paolini-doppia-verit%C3%A0.jpg>
- 152.Слика 152, извор: <https://d5wt70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/artworks/michelangelo-pistoletto/66497-640729675327/michelangelo-pistoletto-self-portrait-800x800.jpg>
- 153.Слика 153, извор: <https://www.mo-artgallery.nl/images/baldessariSTYmix.jpg>
- 154.Слика 154, извор:
https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1535493390/auctions/NY000108/145_001.jpg
- 155.Слика 155, извор: <https://artmejo.com/wp-content/uploads/2019/01/3990dd58211ba10ff604976504b04908.jpg>
- 156.Слика 156, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/de/55/df/de55df40679ba2685bef5282493112e6.jpg>
- 157.Слика 157, извор:
<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/284117/598941/restricted>
- 158.Слика 158, извор:
https://media.mutualart.com/Images/2013_04/24/11/110652253/ca8eb69b-9942-430d-b942-43a50229bb22_570.Jpeg

- 159.Слика 159, извор: <https://www.moca.org/collection/work/brother-animal>
- 160.Слика 160, извор: <http://www.davidsallestudio.net/022%20B.A.M.F.V.1983.jpg>
- 161.Слика 161, извор: <https://www.artsclubchicago.org/wp-content/uploads/2015/12/Arts-Club-David-Salle-May-2013-15-1140x430.jpg>
- 162.Слика 162, извор: https://news.artnet.com/app/news-upload/2018/07/Warhol-Shadows_cropped_HR-1024x383.jpg
- 163.Слика 163, извор: <http://www.davidsallestudio.net/073-Picture-Builder-1993.jpg>
- 164.Слика 164, извор: <https://data.whicdn.com/images/52105132/original.jpg>
- 165.Слика 165, извор: <https://professorbuzzkill.com/wp-content/uploads/2015/10/1938-New-York-Times-headline-about-Orson-Welles-War-of-the-Worlds-radio-broadcast.jpg>
- 166.Слика 166, извор: https://www.youtube.com/watch?v=tVo_wkxH9dU
- 167.Слика 167, извор: <https://revolverwarholgallery.com/the-vanitas-of-andy-warhol/>
- 168.Слика 168, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Knight%2C_Death_and_Devil_%28NGA_1943.3.3519%29.jpg/320px-Albrecht_D%C3%BCrer_-_Knight%2C_Death_and_Devil_%28NGA_1943.3.3519%29.jpg
- 169.Слика 169, извор: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP816773.jpg>
- 170.Слика 170, извор: https://64.media.tumblr.com/c1cde1a9c11537a904e67c8d9f4fbc8c/tumblr_ne6obkbGRf1qc18ymo1_500.jpg
- 171.Слика 171, извор: https://www.pubhist.com/works/52/large/poussin_destruction_temple_jerusalem.jpg
- 172.Слика 172, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Mural_del_Gernika.jpg
- 173.Слика 173, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg
- 174.Слика 174, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Edvard_Munch%2C_1893%2C_The_Scream%2C_oil%2C_tempera_and_pastel_on_cardboard%2C_91_x_73_cm%2C_National_Gallery_of_Norway.jpg/220px-Edvard_Munch%2C_1893%2C_The_Scream%2C_oil%2C_tempera_and_pastel_on_cardboard%2C_91_x_73_cm%2C_National_Gallery_of_Norway.jpg
- 175.Слика 175, извор: [https://www.christies.com/img/LotImages/2007/NYR/2007_NYR_01903_0060_000\(\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2007/NYR/2007_NYR_01903_0060_000().jpg)
- 176.Слика 176, извор: <http://www.artnet.com/artists/wolf-vostell/happening-fall-out-von-miss-vietnam-EbjkD5vARj7123pdUAiYoQ2>
- 177.Слика 177, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/30/Portrait_of_Nam_June_Paik-by_Lim_Young-kyun-1981.jpg
- 178.Слика 178, извор: <https://www.fastcompany.com/3062016/this-neural-network-makes-human-faces-from-scratch-and-theyre-terrifying>
- 179.Слика 179, извор: <https://www.youtube.com/watch?v=rARwfhpHkXk>
- 180.Слика 180, извор: <https://www.behance.net/gallery/33802350/Avatar-examples>
- 181.Слика 181, извор: <https://www.gwern.net/Faces>
- 182.Слика 182, извор: <https://answersafrica.com/wp-content/uploads/2014/07/African-Masks.jpg>

- 183.Слика 183, извор:
<https://cdn.historydaily.org/content/53152/5f8ec685d82be18ec20d3124b34cd690.jpg>
- 184.Слика 184, извор:
<https://i.pinimg.com/564x/59/82/af/5982af0919c76713cb476d2b836bb683.jpg>
- 185.Слика 185, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/94/StalkingCat.jpg>
- 186.Слика 186, извор: https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P11/P11519_9.jpg
- 187.Слика 187, извор:
<https://www.artnet.com/WebServices/images/1l00173lldtXMJFgVeECfDrCWvaHBOckOzE/cindy-sherman-untitled-film-still-56.jpg>
- 188.Слика 188, извор: <https://d5wt70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/artworks/cindy-sherman/64533-592022802663-None-differentview/cindy-sherman-untitled-film-still-800x800.jpg>
- 189.Слика 189, извор: <https://youtu.be/sdM6aGhKdTI>
- 190.Слика 190, извор: <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face>
- 191.Слика 191, извор: <https://www.wikiart.org/en/barbara-kruger/untitled-your-body-is-a-battleground-1989>
- 192.Слика 192, извор: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/106973/andy-warhol-self-portrait-american-1986/>
- 193.Слика 193, ауторска репродукција
- 194.Слика 194, ауторска репродукција
- 195.Слика 195, извор: https://walker-col.imgix.net/wac_111.tif?fm=jpg&w=1440&h=1050&fit=max
- 196.Слика 196, извор:
https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/t8LHZ0_QgpU5C4bNq9K2nA/large.jpg
- 197.Слика 197, извор: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Salt#/media/File:JohnSalt-WhiteChevyRedTrailer.jpg
- 198.Слика 198, извор: https://backend.artreview.com/wp-content/uploads/2015/08/363b80f44c0c61f626dd1d3bcc355260_0.jpg
- 199.Слика 199, извор:
https://www.researchgate.net/profile/Won_Hyung/publication/274621011/figure/fig1/AS:391926680440832@1470454010728/Myron-Krueger-Videoplace-1975.png
- 200.Слика 200, извор: <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/FRAMES/FrameSet.html>
- 201.Слика 201, извор: <https://inspgr.id/app/uploads/2014/08/art-michaelsmoore-05.jpg>
- 202.Слика 202, извор:
https://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/08/21/1408630584436_wps_6_LONDON_UNITED_KINGDOM_UND.jpg
- 203.Слика 203, извор: <http://chuckclose.com/images/work134.jpg>
- 204.Слика 204, извор: <https://mediakix.com/wp-content/uploads/2016/05/Snapchat-Glossary-Definitions-Selfie-Filter.png>
- 205.Слика 205, извор:
https://enzaessentials.files.wordpress.com/2015/05/img_20150501_143301.jpg
- 206.Слика 206, извор: <https://www.tuymans-prints.be/uploads//luc-tuymans/063-03-der-diagnostische-blick-v/063-03-diagnostische-blick-v.jpg>
- 207.Слика 207, извор: <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2916>

- 208.Слика 208, извор:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Duke_and_Duchess_of_Urbino#/media/File:Piero_della_Francesca_044.jpg
- 209.Слика 209, извор:
<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjEyMTI4OSJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbG10eSA5MCAAtcmVzaXplIDIwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=6f29b4b7e1e44e78>
- 210.Слика 210, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Ada_Lovelace_portrait.jpg/417px-Ada_Lovelace_portrait.jpg
- 211.Слика 211, извор:
https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_Brant#/media/File:Portrait_of_Isabella_Brant_by_Peter_Paul_Rubens.jpg
- 212.Слика 212, извор: <https://painting-planet.com/images/7/image889.jpg>
- 213.Слика 213, извор:
[https://www.christies.com/img/LotImages/2010/NYR/2010_NYR_02356_0101_000\(man_ray_le_violon_dingres072647\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2010/NYR/2010_NYR_02356_0101_000(man_ray_le_violon_dingres072647).jpg)
- 214.Слика 214, извор: <https://afthailande.org/wp-content/uploads/2018/02/calligramme-femme.jpeg>
- 215.Слика 215, извор:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Catha_\(mythology\)#/media/File:Etruscan_terra_cotta_head_of_either_Catha_or_Leucothea.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Catha_(mythology)#/media/File:Etruscan_terra_cotta_head_of_either_Catha_or_Leucothea.jpg)
- 216.Слика 216, извор: <https://vsuete.com/wp-content/uploads/2017/12/Tondo-Female-portrait.-1465-glazed-terracotta.-National-Museum-of-Bargello-Florence.jpg>
- 217.Слика 217, извор: <http://www.rene-magritte.com/Rape%20Rene%20Magritte.jpg>
- 218.Слика 218, извор: <http://1.bp.blogspot.com/-eRq2Gvb-TdU/VpnzZZzeyI/AAAAAAAAACI/Sr9uLr2RHE8/s1600/MagritteVH1.jpg>
- 219.Слика 219, извор:
[https://www.christies.com/img/LotImages/2012/DUB/2012_DUB_08059_0028_000\(shirin_neshat_unveiling033743\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2012/DUB/2012_DUB_08059_0028_000(shirin_neshat_unveiling033743).jpg)
- 220.Слика 220, извор:
https://lh3.googleusercontent.com/proxy/bu6Okkg0IPNditsZkCsdT1WjOBw_RDJyY01VpgJao9S2dyK4nEgEzFdkQVvt1rb1M7zcHS3zL-4GFifJMUf44YwitOQEhVkDcFxlJ0bRfRyy2Bzqod5Hm2g4oRRwSxeatWc1We0BWsd0g
- 221.Слика 221, извор: https://farm6.static.flickr.com/5137/5560774573_460267768f.jpg
- 222.Слика 222, извор:
https://64.media.tumblr.com/3fb30dc1ba572c78bb806842e0bed021/tumblr_n59pni5T391tbpdc6o1_500.jpg
- 223.Слика 223, извор:
<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/9ulALdkg9rHG2QSKGzNNaQ/large.jpg>
- 224.Слика 224, извор: https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07234_10.jpg
- 225.Слика 225, извор:
<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjQ3NzE5NiJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGI0eSA5MCAAtcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=4b008468dfd2a983>
- 226.Слика 226, извор:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/1200px-Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg

- 227.Слика 227, извор: <https://blog.singularart.com/wp-content/uploads/2020/05/lhooq.jpg>
- 228.Слика 228, извор: https://npg.si.edu/exhibit/duchamp/images/02_thumb.jpg
- 229.Слика 229, извор: https://www.hilton-asmus.com/uploads/7/2/2/3/7223875/duchamp_orig.jpg
- 230.Слика 230, извор: <https://news.artnet.com/app/news-upload/2014/04/abramovic.jpg>
- 231.Слика 231, извор: <http://www.fkth.gr/el/node/725>
- 232.Слика 232, извор: https://www.icon-icon.com/wp-content/uploads/2017/07/1_16.jpg
- 233.Слика 233, извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Redon.cyclops.jpg>
- 234.Слика 234, извор: http://pictify.saatchigallery.com/files/works/untitled-self-portrait-1983-francesco-clemente-1389401438_b.jpg
- 235.Слика 235, извор: https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/10/Justin-Bower-Ontological-Hygiene_2015.jpg
- 236.Слика 236, извор: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/57b0aab440243d6c7ee09cb/1569220928256-22P170101LJ94AQV3PHZ/ke17ZwdGBToddI8pDm48kFWNTuPuT6-9Rvh_nWwII3t7gQa3H78H3Y0txjai_v0fDoOvxcdMmMKkDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z5QPOohDIaIeljMHgDF5CVIOqpeNLcJ80NK65_fV7S1UbqtdHEXu3UQb-fzHB7hx_K0ot5WzBmcLLhdFSTvwh6EtEFb-HhWljtJ-vfKdf_eiw/Matushevitz_Ugly+Portraits+D.jpg?format=750w
- 237.Слика 237, извор: https://lh3.googleusercontent.com/proxy/IGhVQsRbLZ38PdbC-om8Y14M51GrgOBf_ft46dEzu52zImswtkDgS_WNsdbnLD5gXpJV6kaGnlnTsG1c_G9TQ7xiYtAonoBd-qbLBRQiyPuJYg
- 238.Слика 238, извор: https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1524533336/auctions/NY010218/317_001.jpg
- 239.Слика 239, извор: https://live.staticflickr.com/7423/9364290245_925e5e3f9b_b.jpg
- 240.Слика 240, извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2d/Matisse_-_Green_Line.jpeg/300px-Matisse_-_Green_Line.jpeg
- 241.Слика 241, извор: <https://uploads3.wikiart.org/images/frank-auerbach/j-y-m-seated-no-1.jpg!Large.jpg>
- 242.Слика 242, извор: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Halo_and_Snake#/media/File:Paul_Gauguin_-_Self-Portrait_with_Halo_and_Snake.jpg
- 243.Слика 243, извор: <https://www.artsy.net/artwork/lucian-freud-girl-with-a-kitten-1>
- 244.Слика 244, извор: https://s.yimg.com/ny/api/res/1.2/ZtNUUXMKcS8KwKBoK7lg--~A/YXBwaWQ9aGlnaGxhbmRlcjtzbt0xO3c9ODAw/http://media.zenfs.com/en-US/homerun/harper_s_bazaar_391/086d593670842d0db3167d6ba2eb1f8e
- 245.Слика 245, ауторска монтажа
- 246.Слика 246, извор: https://anaarpartblog.files.wordpress.com/2013/03/cien-wlasnego-cieniarenc3a9-et-georgette-magritte-bruksela-rue-esseghem-1932c-ch_mniejsze.jpg?w=425&h=416
- 247.Слика 247, извор: [http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XYU7W/\\$FILE/Rene-magritte-the-lovers.Jpg](http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XYU7W/$FILE/Rene-magritte-the-lovers.Jpg)

ПРИЛОГ:

Видео материјал докторске уметничке изложбе, *„Портрет кроз постмодерну“*, интерактивна видео инсталација.

10. БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Никола Милчев

(Крушевац, 1983)

Образовање

2013- дипломске студије, одсек: графички дизајн, Факултет уметности Косовска Митровица

2015- мастер студије, одсек: графички дизајн, Факултет уметности Косовска Митровица

2015- (уписане) докторске студије, Дигитална уметност, Универзитет уметности у Београду

Самостално и групно партиципирање на међународним, интернационалним и домаћим изложбама, награде и стручни рад:

2020 -Крушевац, 60.Октобарски салон, уметничка галерија Крушевац

-Аранђеловац, Савремена градска галерија Центра за културу, чланови Улук-а, Аранђеловац

-Нови Сад, изложба чланова Улук-а, Галерија СУЛУВ, Нови Сад

2019 -Ниш, 8.Годишња изложба чланова УЛУК-а, галерија НКЦ, Ниш

- Пожаревац, Галерија савремене уметности Народног музеја, изложба Улук-а, Пожаревац

- Крушевац, 59.Октобарски салон, уметничка галерија Крушевац

2018 - Београд, Ликовни салон „30x30“, КМС, Галерија Арт центра

- Краљево, Изложба чланова УЛУК-а, градска галерија Краљево

- Београд, Изложба „Даме бирају“, КМС, Галерија Арт центра

- Члан Жирија изложбе-област проширених медија, „Уметност у Србији 2018“ у организацији АСАЦ-а, Нови Сад

- Часопис за културу и уметност „Путеви културе“ бр.27, 2018, Ноћ музеја у

културном центру Крушевац, страна бр.155

- Београд, графичко обликовање, прелом текста и дизајн корица за књигу „Драгачево, ружом ограђено“ ауторке мр.Јелене Јоковић

2017 - Београд, Ликовни салон „30ц30“, Галерија Арт центра

- Панчево, Галерија савремене уметности „30ц30“, Културни центар Панчево

- Сремска Митровица, Ликовни салон „30ц30“, Музеј Срема

- Београд, Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“

- Краљево, Пети интернационални салон графике, Градска галерија

- Ниш, Пролећна изложба СЛУ, Галерија савремене ликовне уметности Ниш

- Београд, Изложба Улук-а, Галерија 73

- Требиње, Пролећна изложба, Музеј Херцеговине

- Крушевац, 57.Октобарски салон, уметничка галерија Крушевац

- Ниш, Изложба чланова УЛУК-а, Нишки културни центар

- Београд, 25. Арт маркет, кућа Краља Петра

- Београд, Салон у Октобру, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“

- Београд, Хуманитарна изложба удружења „Арт кућа“, центар за културу

„Влада Дивљан“

- Крушевац, 7. Годишња изложба УЛУК-а, галерија легата „Милића од Мачве“

- Крушевац, самостална изложба „Портрет – витешке кациге“ - Ноћ музеја, Културни центар Крушевац

- Косовска Митровица, дизајн звука-видео рад Петра Ђузе “Сливање” – Ноћ музеја

- Београд, припрема и дизајн каталога за самосталну изложбу „Портрет – витешке кациге“

2016 - Београд, Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“

- Трстеник, Изложба чланова удружења УЛУК-а, Ликовни салон Дома културе

- Крушевац, 56.Октобарски салон, уметничка галерија Крушевац

- Крушевац, 6. Годишња изложба УЛУК-а, галерија легата „Милића од Мачве“

- Београд, Међународно Тријенале проширених уметничких медија, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“

- Зрењанин, Ликовни салон „30x30“, културни центар Зрењанин

- Београд, припрема и дизајн каталога за самосталну изложбу „Не може“
- Београд, Израда сајта за уметничку галерију цртежа „Хаос“
- ДВД Универзитета уметности, програм за дигиталну уметност бр.ДА5, 2016, ауторски рад „Формула“ дигитални звук

- Београд, „Не(Може)“ самостална изложба, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“

2015 -Косовска Митровица, Новембарски салон УлукиМ-а, Градски музеј

- Параћин, Изложба УЛУК-а, Галерија културног центра
- Београд, Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“
- Косовска Митровица, Ноћ музеја, Галерија факултета уметности
- Крушевац, 55. Октобарска изложба, уметничка галерија
- Београд, Друго београдско тријенале цртежа и мале пластике (учешће по позиву), Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“
- Крушевац, Пета годишња изложба УЛУК-а, галерија Културног центра
- Београд, традиционална новогодишња изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“
- Косовска Митровица, „Жене уметнице“ самостална изложба, Галерија факултета уметности

- Лист за књижевност и друштвена питања „Књижевне новине“ бр 1237 38, Мај-јун 2015, Ликовна критика о ауторском делу, дигиталном колажу, критику написао Балша Рајчевић

- Београд, припрема и дизајн каталога, позивнице и плаката Јесење изложбе УЛУС-а

- Београд, припрема и дизајн каталога, позивнице и плаката Другог београдског тријенала цртежа и мале пластике

- Косовска Митровица, уредио, припремио и дизајнирао плакат, корице и књигу мастер рада на тему „Жене уметнице“

2014 -Београд, групна изложба у Галерији центра за културу Палилула

-Косовска Митровица, изложба новопримљених чланова УЛУКиМ-а

- Косовска Митровица, Изложба идејних решења знака и логотипа УлукиМ-а,

Галерија факултета уметности

- Косовска Митровица, Изложба студената графичког дизајна, Галерија факултета уметности

- Крушевац, 54. Октобарски салон, уметничка галерија Крушевац

- Ниш, 2. Међународно бијенале мале графике Павиљон, Тврђава

- Београд, Изложба графике малог формата, Графички колектив

- Пријепоље, учесник у пројекту Летње уметничке школе ЛУС2014, ФЛУ

Београд

- Блаце, X ликовна колонија, културни центар „Раде Драинац“

2013- Нови Пазар, припрема и дизајн каталога, позивнице и плаката за изложбу Петра Ђузе

- Косовска Митровица, уредио, припремио и дизајнирао корице и књигу дипломског рада на тему „Новац и уметност“

- Рашка, дизајн звука-видео рад Петра Ђузе “Адорација синкретизму - Милош Црњански ”

2012- Косовска Митровица, Ноћ отворених атељеа у галерији “ААЦ”

- Косовска Митровица, Студентска изложба у галерији “ААЦ”

- Косовска Митровица, дизајн и припрема за штампу каталога за Ноћ отворених атељеа, галерија “ААЦ“

- Предавач цртања деци узраста 5 - 13 година у оквиру шестомесечног пројекта „Цртамо разлике“, подржане од стране немачке амбасаде на Косову

- Организација и реализација изложбе 27.08.2012 Косовска Митровица, Ноћ отворених атељеа у галерији „ААЦ“

- Организација и реализација студентске изложбе 23.10.2012 Косовска Митровица, Студентска изложба у галерији “ААЦ”

2010- Ниш, дизајн звука-видео рад Петра Ђузе “Здробљена лица”, Галерија СЛУ

2009- Крушевац, Видовданска изложба 21. генерације полазника школе за ликовне таленте “Милан Миловановић”

- Крушевац, Студентска изложба “Млади 2009”, уметничка галерија Крушевац

2005- Клапје (Француска), добитник награде “Артмажер сребрне награде” из области веб дизајна

Чланство у стручним и научним асоцијацијама

- УЛУС, Удружење ликовних уметника Србије
- УЛУК, Удружење ликовних уметника Крушевца
- УЛУКиМ, Удружење ликовних уметника Косова и Метохије
- АСИФА, Међународна организација аниматора

Никола Милчев

Београд,

www.milcev.rs

milcev@mail.com

Изјава о ауторству

Потписани-а Никола Милчев
број индекса B2/15

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

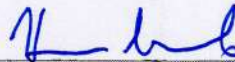
ПОРТРЕТ КРОЗ ПОСТМОДЕРНУ

ИНТЕРАКТИВНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

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

Потпис докторанда

У Београду, 22.10.2020



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

Име и презиме аутора Никола Милчев

Број индекса В2/15

Докторски студијски програм ДИГИТАЛНА УМЕТНОСТ

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПОРТРЕТ КРОЗ ПОСТМОДЕРНУ
ИНТЕРАКТИВНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

Ментор проф. др. ум. АЛЕКСАНДРА АРВАНИТИДИС

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Никола Милчев

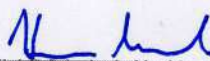
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 22.10.2020.



Изјава о коришћењу

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

ПОРТРЕТ КРОЗ ПОСТМОДЕРНУ

ИНТЕРАКТИВНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 22.10.2020

Потпис докторанда

