

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Вељко Вучковић

**НАКОН ОРИГИНАЛА – СЛИКА ИЗМЕЂУ РЕПРОДУКЦИЈЕ И
ВЛАСТИТОСТИ: ИЗЛОЖБА СЛИКА**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: др ум. ванр. проф. Иван Грубанов

Београд, септембар 2022.

Садржај

Апстракт / iv

Abstract / v

1. Уводна разматрања / 1
 1. 1. Предмет и циљ рада / 4
 1. 2. Методолошки приступ / 7

2. Теоретски оквир / 9
 2. 1. Оригиналност у уметности / 9
 2. 2. Валтер Бењамин и суноврат ауре уметничког рада / 21
 2. 2. 1. Детериторијализација и деконтекстуализација култног предмета / 22
 2. 2. 2. Техничко репродуковање / 26
 2. 2. 3. Теоретски значај / 31
 2. 3. Отворено дело Умберта Ека / 34
 2. 4. Помак од структурализма ка постструктурализму / 43
 2. 4. 1. Интертекстуалност / 50
 2. 4. 2. Деконструкција Жака Дерида / 55
 2. 4. 3. Разарање ауторства: *Смрт аутора* Ролана Барта / 60
 2. 4. 4. Археологија ауторске оригиналности: *Шта је аутор?* Мишела Фукоа / 68
 2. 5. Ризом Жила Делеза и Феликса Гатарија / 75

3. Историјски оквир / 78
 3. 1. Однос сликарства и фотографије / 78
 3. 2. Апропријација / 86
 3. 3. Одабир сликарских утицаја / 100
 3. 3. 1. Жак Монори / 100
 3. 3. 2. Герхард Рихтер / 106
 3. 3. 2. 1. *October 18, 1977* / 111

- 3. 3. 3. Жерар Фроманже / 116
- 3. 3. 4. Марк Тенси / 119
- 3. 3. 5. Лук Тајманс / 120
 - 3. 3. 5. 1. *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* / 123
 - 3. 3. 5. 2. *Ауентична кривотворина, плагијат и савршена репродукција* / 129
- 3. 3. 6. Еберхард Хавекост / 134
- 3. 3. 7. Ши Зинин / 137
- 3. 3. 8. Вилхелм Саснал / 139
- 3. 3. 9. Марчин Мачијовски / 142

4. Преглед практичног рада / 144

- 4. 1. На крилима већ постојећег: постмодернистички гест / 144
- 4. 2. Медијска растрзаност, номадске представе и пост-дигитално / 152
- 4. 3. Ре-ауретизација: оживотворење слике / 154
- 4. 4. Деловање на више фронтова: интертекстуалност, отвореност и прећутност / 155
- 4. 5. Техничко спровођење / 161
- 4. 6. Хладноћа призора: образложење колорита / 163
- 4. 7. Опис садржаја / 165
- 4. 8. Репродукције / 167

5. Закључна преиспитивања о оригиналности / 199

- 5. 1. Уметничко-истраживачки допринос / 202

Списак литературе / 203

Вебографија / 231

Списак прилога / 234

Биографски подаци / 241

Изјава о ауторству / 247

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта / 248

Изјава о коришћењу / 249

Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Након оригинала – слика између репродукције и властитости: изложба слика* бави се испитивањем схватања појма оригиналности у уметности, и то из више углова посматрања. Покушаћемо да проучимо ту проблематику користећи два приступа – хронолошки, који представља историјски преглед догађаја и дијахронијски, којим настојимо да сагледамо и тумачимо исту проблематику у различитим временским периодима. Поступак истраживања подразумева теоријско проучавање, емпиријско разматрање, документовање и интертекстуално преиспитивање, а све то користећи цитатни еклектицизам и ослањајући се на низ метода о којима ће накнадно бити речи.

Кључним за детаљно испитивање чини се следеће: међусобни однос концепата оригинала, копије и репродукције; изнова проглашавана наводна смрт сликарства; веза сликарства, фотографије и филма; кључна улога онога што је Валтер Бењамин назвао ауром; помак од структурализма ка постструктурализму; успостављање деконструкције од Жака Дериде; утемељење интертекстуалности; есеји о ауторству Ролана Барта и Мишела Фукоа; тумачење уметничког дела као отвореног од стране Умберта Ека; запажања о ризому Жила Делеза и Феликса Гатарија; развитак и продор уметничког геста познатог као апропријација у постмодернизму; означавање једног сегмента савремене уметности као постпродукцијског од стране Николаса Буриоа итд. Исцрпно ишчитавање ових, као и сродних хипотеза, помогло би при стварању једног јасног теоријског приказа који би деловао као пандан практичном делу.

Кључне речи: оригиналност, репродукција, копија, сликарство, ауторство, аура, постмодернизам, апропријација, редимејд, фотографија, фотореализам, филм, постструктурализам, интертекстуалност, деконструкција

Abstract

The doctoral artistic project *After the original – painting between reproduction and property: exhibition of paintings* attempts to examine the understanding of the concept of originality in art from multiple angles. We will try to investigate this notion using two approaches – the chronological, which focuses on the historical overview, and the diachronic, with which we strive to perceive and interpret the same issue in different time periods. The research procedure consists of a theoretical inspection, empirical consideration, documenting and intertextual exploration by using quotatious eclecticism and a number of methods that we will later discuss.

The following observations seem to be crucial for the detailed study: the relation between originality, copy and reproduction; the alleged death of painting that has been proclaimed several times; the connection between painting, photography and film; the key role of Walter Benjamin's aura; the shift from structuralism to poststructuralism; the formation of deconstruction by Jacques Derrida; the foundation of intertextuality; Roland Barthes's and Michel Foucault's essays about authorship; the interpretation of an open work of art by Umberto Eco; remarks on rhizome by Gilles Deleuze and Félix Guattari; the development and the breakthrough of an artistic gesture known as appropriation in the postmodernism; the marking of a segment of contemporary art as postproductional by Nicolas Bourriaud etc. The studious reading of these and related hypotheses would help to create a clear theoretical model that would be a counterpart to the practical part.

Keywords: originality, reproduction, copy, painting, authorship, aura, postmodernism, appropriation, readymade, photography, photorealism, film, poststructuralism, intertextuality, deconstruction

1. Уводна разматрања

Пре свега, један од разлога започињања докторских студија и бављења докторским уметничким пројектом, поред континуиране надоградње сопственог ликовног израза, био је потреба за успостављањем теоријског знања у односу на практичне вештине које су на претходним нивоима студијама до одређене мере биле развијене. Другим речима, насупрот практичном делу¹ који је делимично већ био обликован, упућеност у теоријске хипотезе тада се чинила неопходном, како би се описало *надахнуће*² на основу којег су настали радови. Уосталом, након темељног испитивања и примене различитих теоријских постулата при њиховом разматрању, у тренутку писања овог рада потпуно је очигледно да познавање тих теза доприноси даљем напретку техничког дела, али и доводи до новог *надахнућа* сâмог по себи. Дакле, теорија односно гледање, увид и мисаоно проницање у суштину ствари, довела је до посматрања стваралачког чина из других углова, претходно непознатих. Свакако да су повољне последице тог сазнања сада чврсто заступљене и чине по свом саставу хетероген³ камен темељац читавог уметничког пројекта – важност кључних претпоставки из поља историје, теорије и филозофије уметности и медија, књижевне теорије, прошловековне филозофије итд. (укључујући и сопствена размишљења која су проистекла из преиспитивања

¹ Реч је о концепту који се назива *техне* (грч. *tékhnē*), а који се односи на практично умеће тј. на мануелни рад.

² Рање уз раме са концептом о практичном знању стоји *поезис* (грч. *poiēsis*), појам који је синоним за *надахнуће*. Он се користи како би се описао „било који узрок који доводи у постојање нешто чега тамо није било пре тог узрока”. Успут буди речено, повежемо ли та два термина, доћи ћемо до онога што данас називамо уметношћу. Смисао у којем ми поимамо уметност води порекло из 18. века, када се та реч заправо појавила. Пресудним за то чини се рађање двеју дисциплина у оквиру тадашње европске културе – историје уметности, коју је успоставио Јохан Винкелман (Johann Winckelmann, 1717–1768), немачки археолог, хелениста и оснивач теорије класицизма, и естетике, филозофије чулне спознаје, за коју је заслужан филозоф Александер Готлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762), такође Немац. Њих двојица унели су другачији тон у читаву проблематику, издвојивши поједине сегменте друштвеног деловања и почевши да на творевине гледају као на уметничке предмете. Поред тога, у том периоду настале су и прве академије лепих уметности, а све то довело је до канона о томе шта уметност заправо јесте. Шуваковић, Мишко: *Дискурзивна анализа: преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 202.

³ „Хетерогеност означава ‘нешто’, једно или цело, које је сачињено, тј. колажирано и монтирано, од разликујућих конституената или односа које су у подношљивом или опстајућем односу.” Исто, стр. 327.

истих) не може се пренагласити. Истину говорећи, те назнаке увек ће бити у видокругу и оптицају у будућем стваралаштву. Захваљујући њима, из измаглице почело је да се кристализује оно што претходно није било видљиво. Или, другачије речено, осим што је сада познато где се налазимо у оквиру области коју називамо савремена уметност (која понекад може да делује као једначина са више непознатих, барем на први поглед), крајњи исход тог упуштања у теоријска разматрања је и отварање нових путева и праваца у које бисмо могли да се упутимо, као и могућности сагледавања у ширем смислу тих речи.

Повлачећи паралеле између практичног и теоријског дела и пре почетка докторских студија, претпоставка да онај ко се бави праксом не треба да познаје теорију и обрнуто, чинила се погрешном. У том смислу, иако је познато да су овакве тврдње субјективне, примамљивом се чинила опаска да не треба да се водимо ставом да уметник не сме да познаје теорију како би био оригиналан а да, са друге стране, теоретичар не би требало да ствара уметност. Дакле, ако за то има услова, поставља се питање због чега се уметник не би позабавио теоријом као средством које му притом може помоћи при раду. Чиста супротност томе је стварање, без трунке теоријског знања. Било како било, оно што је сигурно је чињеница да су неки од, за мене најзначајнијих уметника 20. и 21. века (о којима ће касније бити речи) ишли у корак са тезама из теорије уметности и преузимањем истих отишли и корак даље. Или су, са друге стране, пренели претпоставке из анализирања уметности која није ликовна нити визуелна. Присвајајући, искоришћавајући, цитирајући, али и изврћући поједине тезе и замисли, они су довели до нечег новог у сопственом пољу деловања.

Како је Мишко Шуваковић⁴ једном приликом напоменуо, свака теорија је пракса, али и свака пракса иза себе има теорију. Свака пракса се мора подвргнути теоријском тумачењу. Он је промислено забележио да „теорија и уметност се не налазе у међусобно различитим и раздвојено аутономним институцијама које се не могу довести у везу, већ у подручју културе у коме су у могућим

⁴ Мишко Шуваковић (1954) теоретичар је уметности и медија, естетичар, уметник, кустос и професор, познат по свом трансдисциплинарном приступу хуманистици и бројним истраживањима у пољу политике уметности и примењене естетике. Руководилац је студијских програма за докторске и мастер студије савремене трансдисциплинарне хуманистике и теорије уметности и медија на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум од 2015. године. Један је од оснивача концептуалне групе 143.

интерактивним односима размене, превођења и интерпретирања”.⁵ Поред тога, подсетио је како је циљ уметника да отвори проблемско поље и тиме постави ново решење, упоредо са тиме нудећи нову теорију. Он се притом позвао на Луја Алтисера⁶, цитирајући га и правећи подударности. Марксистички филозоф ставио је на папир следећу изјаву:

„Постоји пракса теорије. Теорија је специфична пракса која се обавља на одређеном објекту и доводи до властитог *производа*: једног *сазнања*. Посматран у самом себи, сваки теоријски рад претпоставља дакле првобитно дату материју и »средства за производњу« (»теоријске« концепте и начин њихове употребе: метод).”⁷

Становиште да теорија и пракса не треба да буду одвојене, став је и многих присталица светски познатог *Франкфуртског института за друштвена истраживања*⁸.

⁵ Шуваковић, Мишко, нав. дело, стр. 170.

⁶ Луј Алтисер (Louis Althusser, 1918–1990) био је марксистички филозоф и социолог који се бавио структурализмом, марксизмом и теоријом идеологије. По њему, идеологије су оквири кроз који посматрамо свет из разлога што смо кроз њих образовани. Уопштено речено, погледи на свет су нам одређени идеологијама.

⁷ Алтисе, Луј: *За Маркса*, са француског превела Елеонора Прохић, Нолит, Београд, 1971, стр. 152. Цитирано према: Шуваковић, Мишко, нав. дело, стр. 335, 337.

⁸ *Франкфуртски институт за друштвена истраживања* (нем. *Institut für Sozialforschung*), познатији под називом *Франкфуртска школа*, односи се на групу немачких теоретичара који су примењивали марксистичку теорију на нове облике културне производње и друштвеног живота. Основан је 30-их година прошлог века. Кључни представници ове школе су Теодор Адорно (Theodor Adorno, 1903–1969), Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer, 1895–1973), Ерих Фром (Erich Fromm, 1900–1980), Херберт Маркузе (Herbert Marcuse, 1898–1979) и, касније, Јирген Хабермас (Jürgen Habermas, 1929).

1. 1. Предмет и циљ рада

У основним цртама, предмет рада чини темељно теоријско проматрање у односу на практични део који се састоји од неколико десетина слика мањег формата (50×40 цм) рађених техником уље на платну, насталих током докторских студија. Реч је о истраживању сликарског медија које се односи на проблематику коришћења већ постојећих слика (у најширем смислу те речи) као почетних тачака у раду. Другим речима, у питању је присвајање, ишчитавање, истраживање и побољшавање већ постојећих модела и културних продуката који функционишу као полазне тачке у раду, што као крајњи исход има утискивање сопственог печата. Прецизније речено, у питању су замрзнути кадрови или фрејмови из три претежно политичка филма објављена на преласку из шездесетих у седамдесете године прошлог века – *Истрага о беспрекорном грађанину* или *Истрага о грађанину изван сваке сумње* (енг. *Investigation of a Citizen Above Suspicion*, 1970) Елија Петрија⁹, као и о два филма Косте Гавраса¹⁰ – *З* (енг. *Z*, 1969) и *Стање опсаде* (енг. *State of Siege*, 1972). Док су у *Истрази* главне теме корупција и моћ које су приказане кроз поступке главног полицијског инспектора којег тумачи Ђан Марија Волонте¹¹, *З* и *Стање опсаде* су, са друге стране, снимљени по истинитим друштвено-политичким догађајима – *З* на основу убиства грчког политичара, а *Стање опсаде* по отмици и убиству америчког обавештајца. Петрију је додељена незванична титула правог политичког режисера¹², а његов филм постигао је интернационални успех, и то у сличној мери (и у слично време) као што је случај са остварењем *З*, које прећутно осуђује глобални капитализам.¹³

Петријев филм бави се односом моћи и обичног грађанина, слабошћу друштва насупрот неетичких поступака полиције која постаје издигнута изнад самих закона. У питању је приказ бесконачне моћи, законских одредби и правила. Детаљније речено, неименовани полицијски инспектор којег тумачи Волонте

⁹ Елио Петри (Elio Petri, 1929–1982) био је италијански политички филмски режисер.

¹⁰ Коста Гаврас (Costa-Gavras, 1933) је грчко-француски филмски режисер, сценариста и продуцент, најпознатији по својим друштвено-политичким филмовима.

¹¹ Ђан Марија Волонте (Gian Maria Volonté, 1933–1994) био је познати италијански глумац.

¹² Michalcyk, John J.: *The Italian Political Filmmakers*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1986, стр. 224.

¹³ Harvey, James: *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018, стр. 59.

почини убиство, притом за собом намерно остављајући очигледне трагове и доказе свог присуства на месту злочина. Истог дана он бива унапређен на главно место у одељењу за убиства. Поред тога што проналази начине да укаже на то да су недужни појединци криви, он истовремено оставља превише очигледне доказе да је он убица. Иако их његове колеге примећују, они их изнова занемарују. Међутим, како се приближава крај филма, његова моћ почиње полако да се расипа.

З је алжирско-француски политички трилер који је настао на основу убиства грчког политичара 1963. године. Мада, није реч о дословном приповедању о том догађају, већ се ово филмско остварење оквирно придржава оригиналне приче. Жртву тумачи Ив Монтан¹⁴ који је представљен као утицајни левичарски политичар, који делује као опасност за тадашњу десничарску власт. Он поседује моћ у толикој мери да власт планира његово убиство, намеравајући да то прикаже као несрећан случај. Док режим и војска покушавају да заташкају убиство, судија чији лик тумачи Жан-Луј Трентињан¹⁵, а који је одговоран за вођење случаја, настоји да их у томе спречи. Монтану је главна улога припала и у *Стању опсаде*, француско-италијанско-западнонемачком трилеру. Филм почива на догађајима који су се 1970. године одвијали у Уругвају – радикално левичарска терористичка организација је отела и убила америчког обавештајца, након пропалог покушаја да га замене за неколико својих ухапшених присталица.

Након пажљивог одабира субјеката које служе као модели, долази до преузимања визуелне представе, дигиталног преуређивања и оживљавања користећи „најтрадиционалнији облик визуалне репрезентације”¹⁶ – сликарску технику уље на платну. Ухваћени тренуци и визуелна сећања само су један сегмент у продукцијском ланцу, док њихово транспоновање кроз поступак сликања доводи до појаве смисла слике. Сваком произведеном смислу претходи одређена афективност, која у својој основи садржи дефинисано емотивно стање. Другачије речено, преузет визуелни исечак део је приче који се конституише даљом сликарском обрадом и невербалним приповедањем о приказаном. Можемо

¹⁴ Ив Монтан (Yves Montand, 1921–1991) био је познати француски глумац и певач шансона.

¹⁵ Жан-Луј Трентињан (Jean-Louis Trintignant, 1930) познати је француски глумац и режисер.

¹⁶ Пургар, Крешимир: *Преживјети слику*, Меандармедиа, Загреб, 2010, стр. 153.

направити паралелу између поступка стварања слике и наслова филмова. Заиста долази до опсаде, па чак и окупације визуелног материјала, и потом истраге.

Док би основни циљ практичног дела између осталог подразумевао историјско истраживање у виду деконструкције и поновне конструкције, а тиме и цитирање прошлости са циљем актуализовања данашњице и личне транспозиције историјских чињеница, други део, посматран из теоријског угла, огледао би се у примењивању одабране литературе са основним задатком да вешто објасни, оправда и пружи јасну слику о уметничким гестовима, као и да докаже изнете претпоставке, а све то кроз призму оригиналности. Другим речима, главна замисао је да се, поставивши се у односу на радове као уметник-научник који тежи што свестранијем и обухватнијем испитивању истих, а користећи тзв. експлоративни односно дескриптивни циљ истраживања, створе услови за поглед са већом изоштреношћу и јасноћом. Осим тога, резултати те анализе били би онда укључени у сâм практични део. Таквим приступом би се створила погодна клима за преиспитивање и разјашњење споменутих слика, укључујући и њихово смештање и позиционирање у односу на мрежу названу савремена уметност, у свој својој слојевитости и замршености.

Као резултат детаљног истраживања, у односу на практични део очекује се развитак јасног теоријског образложења, аргументованог до танчина проученим опаскама из области историје, теорије, филозофије и психологије уметности и медија, спакованих у одвојене фиоке. Другим речима, наспрам претходно јасно значењски одређеног проблемског језгра, било би успостављено разјашњење којим би се одређене основне претпоставке и тезе доказале (или, којим случајем, неке већ раније успостављене премисе оповргнуле), а све то са надом да ће новопридошли закључци бити корисни при будућем проматрању ове теме. Такође, након таквог преиспитивања, крајњи исход би се огледао и у бацању новог снопа светлости на сâме слике. Та новоуспостављена спрега са теоријским поставкама које делују као нити једног већег ткања, пружила би им додатну димензију, дубљи смисао и својом свежином у једној мери и удахнула нови живот. Крећући се тим путем, долазило би до сталног међусобног прожимања и преплитања практичног и теоријског, после чега би уследило минуциозно стапање те две скупине, чиме би се одредило заједничко ушће и тиме уједно образовала једна јединствена целина.

1. 2. Методолошки приступ

У оквиру докторског уметничког пројекта користићемо следеће методе истраживања:

1. Парцијалну или секвенцијалну анализу, која се чини погодном за засебно испитивање појединих делова шире области. Уже гледано, по критеријуму предмета истраживања, кључне за даље и темељно сазнавање су различити облици ове методе – структурална анализа или анализа састава предмета (детаљно одређивање самих елемената састава предмета рада); функционална анализа (међуповезаност, испреплетеност и подударност елемената у оквиру предмета истраживања); генетичка анализа (сазнање о настанку и развоју предмета истраживања); дескриптивна анализа (описивање предмета набрајањем чинилаца и својстава предмета); експликативна анализа (тежња ка што дубљем схватању предмета и сазнању његових правилности и законитости).
2. Индукцију, која се као почетни процес у истраживању односи на сазнање општег (или, барем, општијег) на основу сагледавања, опажања и извођења закључка о посебном, односно појединачном.
3. Дедукцију, нераздвојиву од индукције, која се у односу на њу креће у супротном смеру – она подразумева методолошки поступак којим доносимо нови суд или закључак из теза, већ постојећих ставова и/или закључака. Реч је о сазнавању посебног и појединачног на основу општег (принципског, законитог).
4. Класификацију, један од облика специјализације, којом се одређени појам, став, суд, закључак или поступак рашчлањава и разврстава по одређеним параметрима.
5. Синтезу, којом спајамо више чинилаца у једну једину целину. Другим речима, долазимо до сазнања о сложеним целинама преко њихових

појединачних и посебних делова, њиховим склапањем и успостављањем нових односа и веза.

6. Компаративну методу, односно поређење, која важи за један од кључних сегмената истраживања, а којом се упоређују елементи на основу разлика, сличности и истоветности – са једне стране повлачимо паралелне линије, уочавамо подударности и споне, а са друге примећујемо чисте супротности и неуравнотежености између два или више чинилаца. Такође, овом методом можемо да сагледамо једну исту појаву у разним временским и просторним димензијама.

2. Теоретски оквир

У овом поглављу, детаљно ћемо испитати неколико кључних теоријских поставки које ће нам помоћи да боље разумемо зашто се и како замисао о уметничкој оригиналности временом мењала. Реч је о поставкама које су од изузетног значаја за уметност претходног и овог века. О њиховим утицајима, сведочи и чињеница да су оне постале саставни део савремене уметности, а да она готово да не може да се замисли без њих. Иако неке од теоријских поставки своје корене имају у другим уметничким пољима, оне су временом пренете у сферу ликовне, односно визуелне уметности.

2. 1. Оригиналност у уметности

У овом раду бавимо се питањем оригиналности у уметности. Међутим, требало би да јасно одредимо значење те речи, као и шта то у овом случају подразумева. Проматрање о оригиналности које ће уследити не односи се на тумачење да ли је одређено уметничко дело оригинал или фалсификат, већ да ли је у додиру са истраживањем могућности потпуно изворне, јединствене рукотворине. Упоредо са тим, осврнућемо се на корене оригиналности, односно на историју тог појма (при чему је незаобилазно романтичарско поимање тог израза), као и на вишестрана гледишта и примедбе помоћу којих ћемо настојати да јасније и дубље проникнемо у суштину тог вишезначног и сложеног термина.

Прво, погледајмо одређење речи оригинал:

„Корен именице *оригинал*, *оригинално* је у појму *порекло* (лат. *origo, originalis*, првобитно, исконско, самоникло), што истовремено значи и узор, пример, дакле, указује на порекло нечега што је настало самостално, што само није имало узор, нити се у настајању угледало на нешто друго, али је утицало на појаву нечег следећег. Дакле, оригинал је нешто што није ни из

чега проистекло, нити има извор нити је дериват нечег. Оригинал је нешто што је прво, а као такво сасвим ново, оно је примарна форма, узор.”¹⁷

Међутим, требало би назначити да убеђења о оригиналност нису заправо тако стара – напротив, она су поприлично новије природе. Када се осврнемо уназад, присетићемо се да се за оно што данас називамо античким и средњовековним уметничким делима није користио тај појам, већ им је придодат тек доста касније. Тада се од уметника није очекивало да буде оригиналан или креативан, већ да добро прати проверене обрасце. Узмемо ли слике као пример, видећемо да су оне настајале на основу постојећих модела који су тада бивали подражавани. Међутим, у религиозном смислу, с обзиром на чињеницу да оно постојеће није изворно, бестелесно и тајанствено, а може сликарским чином да се пренесе на бирану површину, ту није било приче о било каквој оригиналности. Осим тога, све до ренесансе на снази је била широко прихваћена чињеница да су књижевни текстови спојеви већ постојећих радова (од којих су поједини директно присвојени, док су други у одређеној мери морали да буду измењени при успостављању новог дела). Чак и након ренесансе ауторство је било у другом плану. Текстови су били поновно читани, прилагођавани и разрађивани. Ипак, то нису били плагијати, већ омажи традицији.

Након појаве есеја *Шта је аутор?* Мишела Фукоа¹⁸, као и каснијим додатним преиспитивањем његових напомена и сплеткарењем од стране појединих стручњака, дошло се до закључка да је ауторство (у модерном схватању те речи) далеко од нечег ванвременског. Напротив, „историјски извори и њихове теоријске интерпретације говоре да принцип аутентичности, односно оригиналности није вечна и трансцендентна већ новија, чак географски и

¹⁷ Деспотовић, Јован: *Оригинално као неостварени циљ уметности*, у: Кузмановић, Раденко (прир.): *Трећи програм Радио Београда*, бр. 139-140, Радио Београд, Београд, 2008, стр. 192.

¹⁸ Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926–1984) био је угледни француски филозоф, писац и књижевни критичар, познат по записима о археологији знања, биополитици, филозофији моћи и бројним другим целинама. Радио је у културним центрима у Упсали, Варшави и Хамбургу у периоду од 1954. до 1960. године. Након што је 1961. написао и објавио докторску дисертацију насловљену *Историја лудила у доба класицизма*, следеће године постао је професор на француском универзитету *Клермон-Феран* (фр. *Universités à Clermont-Ferrand*). Године 1970. изабран је за професора на чувеном париском *Колеж д Франс* (фр. *Collège de France*).

историјски, релативно прецизно датирана појава у уметности”.¹⁹ Реч је о релативно новијој творевини, насталој за време романтизма.²⁰ То је замисао о јединствености креативне свести, што се успут креће и ка модерној концепцији о индивидуализму.²¹ Другачије речено, „и идеализам и романтизам у естетици излажу идеју да је уметничко дело директни израз јединственог ума и сензибилитета (генија)”.²² Романтичарско испитивање праве правцате оригиналности и неговање култа личности уметника огледа се у томе да није реч о опонашању, препеву, надјачавању или, просто речено, било каквим другачијим видовима нечег што већ постоји. У питању је пука оригиналност, нешто потпуно ново, јединствено и до тада невиђено.²³ На то је минуциозно указао и Ђерђ Лукач²⁴ у свом тексту *Уметничка оригиналност и одражавање стварности*, назначивши да је у сâмом средишту романтичарске теорије уметности постављен геније заједно са својом оригиналношћу.²⁵ Дакле, без икакве сумње, главна одлика тог покрета је стављање нагласка на појединца – генија – који ствара наоружан надахнућем које је успостављено као крајњи исход утицаја сила које су ван њега/ње, а које пружају могућност успостављања оригиналног рада. Пресудним за даље промишљање о генију (чија је најосновнија особина управо оригиналност) чини се јасна значењска одредба те речи коју је Имануел Кант²⁶ изнео у *Критици моћи суђења*²⁷:

¹⁹ Вујановић, Ана: *Уметност насупрот и после аутентичности: ready-made, non art, постпродукција и сајберформанс*, у: Кузмановић, Раденко (прир.), нав. дело, стр. 201.

²⁰ Романтизам се у уметности развио у другој половини 18. века, а у Европи се шире распространио у раном 19. веку.

²¹ Lea, Daniel: *Intertextuality*, у: Childs, Peter; Fowler, Roger (edited by): *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, New York, 2006, стр. 122.

²² Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.): *Уметност: кључни савремени мислиоци*, са енглеског превео Урош Томић, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 246.

²³ Woodmansee, Martha; Jaszi, Peter: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham, 1999, стр. 2-3.

²⁴ Ђерђ Лукач (György Lukács, 1885–1971) био је мађарски филозоф, естетичар и књижевни критичар којег везујемо за модернизам и марксизам. Lane, Richard J.: *Fifty Key Literary Theorists*, Routledge, New York, 2006, стр. 203-206.

²⁵ Лукач, Ђерђ: *Пролегомена за марксистичку естетику: посебност као централна категорија естетике*, уводна студија Иван Фохт, са немачког превео Милан Дамњановић, Нолит, Београд, 1960, стр. 156.

²⁶ Имануел Кант (Immanuel Kant, 1724–1804) био је немачки просветитељски филозоф и естетичар, родоначелник класичног немачког идеализма.

²⁷ О тој књизи је Ив Мишо (Yves Michaud, 1944), француски филозоф, теоретичар савремене уметности, ликовни критичар и аутор више књига из области попут филозофије политике и естетике, записао следеће: „Кант је у *Критици моћи суђења* настојао успоставити логичке увјете

„Геније јесте таленат (природна обдареност) који уметности прописује правило. Пошто таленат као урођена стваралачка способност самога уметника спада у природу, то бисмо се могли изразити и овако: *геније* је урођена душевна способност (*ingenium*) *помоћу које* природа прописује уметности правило.”²⁸

У односу на претходни период, оно што је у романтичарском тумачењу ствараоца ново свакако је изузетно високи степен његове независности од традиције.²⁹ Романтичарски геније, по својој природи јединствен, узоран, увек испред свог времена, прожет надљудским талентом и надахнућем, особа је на коју се гледало као на трагичног хероја који се због тога налазио ван друштва, а његове потешкоће при стварању биле су непознате обичном човеку. Кантовски речено, при разматрању уметничког дела не треба да се стекне утисак о намери, а геније као „активна моћ природе која се супротставља свакој норми, која је сама себи норма”³⁰, ни сâм не зна тачно на који начин се скица за рад појавила у његовом/њеном уму. Он/она постаје „аутор једног продукта за који захваљује свом генију а да сам не зна како се у њему налазе идеје за њ, а у његовој се моћи такође не налази да такве идеје по вољи или плански измишља, и другима саопштава такве прописе који би их учинили кадрим да производе сличне продукте”.³¹

Оно што је битно напоменути је да се за описивање романтичарске оригиналности користе речи *ex nihilo*, што је синтагма коју је установио Едвард Јанг³². Тачније речено, његов есеј насловљен *Conjectures on Original Composition* из

суда укуса и у појмовима естетичких идеја и генија тражио је објашњење умјетничких дјела, иако веза између његове концепције дјела и његове анализе логичких увјета естетичкога суда није ни уско ни тачно дефинирана. Романтички филозофи наставит ће тим путем дајући предност проучавању стваралаштва и продукција генија о којима се доносе естетички судови.” Michaud, Yves: *Умјетност у плиновиту стању: Есеј о тријумфу естетике*, са француског превела Јагода Миљковић, поговор Жарко Паић, Наклада Љевак, Загреб, 2004, стр. 86.

²⁸ Кант, Имануел: *Критика моћи суђења*, редакција и поговор Милан Дамњановић, са немачког превео Никола Поповић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975, стр. 191.

²⁹ Van Eechoud, Mireille (edited by): *The Work of Authorship*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2014, стр. 45.

³⁰ Рансијер, Жак: *Судбина слика/Подела чулног: Естетика и политика*, са француског превела Оља Петронић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 113.

³¹ Кант, Имануел, нав. дело, стр. 46.

³² Едвард Јанг (Edward Young, 1683–1765) био је енглески песник.

1759. године био је од пресудног значаја при утемељењу романтичарског поимања оригиналности – он се залагао за новину, а не за неокласицистичко опонашање. Тим текстом указао је на наводну надмоћ генија, чији је циљ био да створи нешто што не прати дотадашњи развој већ иступа из тог низа. Начин на који је он теоретисао је следећи. Геније је попут поврћа које органски расте, а није нешто што је ручно израђено. Он је подражавање протумачио као механички, противприродни и вештачки поступак. Иако је оно сасвим оригинално проматрао као биљку која лежерно сазрева из корена генија, дошао је до прорачунљивог закључка да и тај непосредан раст ипак има једно полазиште – земљу из које ниче. Дакле, из тога је јасно видљиво да нови живот тешко да ће настати ни из чега. У том смислу, Јанг је поручио да би требало производити на начине на које је то некадашњим генијима успевало – проничући у њихов ум – а не опонашајући оно што су стварали.³³

Но, временом су се тумачења наводне романтичарске оригиналности од стране многих угледних теоретичара изнова преклапала. Противећи се замисли о уметнику који самостално и потпуно оригинално ствара, без утицаја икаквих културних притисака, многи су долазили до заједничког закључка тј. тачке укрштања истоветних гледишта, а то се огледа у претпоставци да је оригиналност само мит односно парадокс до којег је дошло при погрешном читању рада Јанга, Канта и других, што је довело до претераног упрошћавања. То сагласје било је нарочито приметно у преласку са модерне на савремену уметност, односно у продору од модернизма ка постмодернизму, а о чему ће у наставку бити још речи. Укратко, примера ради, Жан Бодријар³⁴ порицао је могућност постојања оригиналности³⁵, а Жак Дерида³⁶ је пишући о књижевности и песништву

³³ Young, Edward: *Conjectures on Original Composition*, A. Miller, London, 1759, стр. 12, 19, 20, 21, 75.

³⁴ Жан Бодријар (Jean Baudrillard, 1929–2007) био је утицајни француски социолог, филозоф и теоретичар културе, један од пионира постмодернизма.

³⁵ Baudrillard, Jean: *The Ecstasy of Communication*, translated by John Johnston, у: Foster, Hal (edited and with an introduction by): *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983, стр. 133.

³⁶ Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930–2004), Фукоов студент, био је француски филозоф и једна од кључних, најутицанијих и најчешће цитираних фигура постструктурализма и постмодернизма уопште. Студирао је на париској Вишој нормалној школи (фр. *École normale supérieure*) где је 1954. године дипломирао са радом насловљеним *Проблем генезе код Хусерла*. Десет година касније постао је предавач у истој установи, а на том месту био је све до 1983. У Паризу предавао је и у Школи за напредне студије друштвених наука (фр. *École des hautes études en sciences sociales*; познатој по скраћеници *EHESS*). Заједно са историчарем филозофије Франсоом Шатлеом (François

оштроумно закључио да ниједан рад није оригиналан – писање је увек исписивање изнова, стављање на папир онога што је раније већ прибележено.³⁷ Иако није циљао на постструктуралистичку смрт аутора, и Феликс Гатари³⁸ је дошао до закључка да се треба лишити романтичарског генија. Он је нагласио да „уметник више придаје него што дословно »ствара« значење, испуњен неким тајанственим божанским надахнућем”.³⁹ Џудит Батлер⁴⁰ такође неверљиво гледа на хуманистичко-романтичарски нацрт о аутору као особи са очинским ауторитетом, где су у први план стављени аутономност, карактер и геније.⁴¹ Као што смо установили, по романтичарском појашњењу, аутора одликује самосталност у бесмислено великој мери – у тој количини да је то чак и немогуће. На њега се гледа као на оригиналног ствараоца, потпуно одвојеног од друштвеног контекста. Међутим, чињенице да се тај појединац служи устаљеним језиком, признатим уметничким поступцима, познатим средствима које користи (а до којих се може лако доћи), као и да се руководи одређеним уметничким традицијама, сâме по себи недвосмислено га одређују као друштвено биће. Стога, овим речима се не описује оригиналност, већ напротив – неоригиналност.⁴² Поред тога, можемо да изнесемо још једну опаску која би поткрепила тезу о миту:

„Оригинално уопште није могуће у уметничком стваралаштву из најједноставнијег разлога: шта год да је следило после неке уметничке форме, естетичких или стилских особина појединих историјских епоха,

Châtelet, 1925–1985) основао је *Интернационални колеџ филозофије* (фр. *Collège international de philosophie*; CIPH) 1983. године. Поред тога, предавао је и на универзитетима у Америци – на *Џон Хопкинс универзитету*, *универзитету Јејл*, *универзитету у Калифорнији*, а у Њујорку на два универзитета и у *Новој школи за социјална истраживања* (енг. *The New School for Social Research*).

³⁷ Taylor, Mark C.: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1999, стр. 33.

³⁸ Феликс Гатари (Félix Guattari, 1930–1992) био је француски филозоф, семиотичар и психотерапеут, најпознатији по свом заједничком раду са Жилом Делезом.

³⁹ Бурио, Никола: *Релациона естетика / Постпродукција / Алтермодерност*, са француског превела Маријана Ивановић (прво и треће дело), са енглеског превела Мирјана Боба Стојадиновић (друго дело), Факултет за медије и комуникације, Београд, 2020, стр. 103.

⁴⁰ Џудит Батлер (Judith Butler, 1956) америчка је филозофкиња која се бави постструктуралистичком филозофијом и књижевном теоријом. У снажној мери је утицала на феминизам, политичку филозофију и етику.

⁴¹ Seymour, Laura: *An Analysis of Roland Barthes's The Death of the Author*, Macat International Ltd, London, 2017, стр. 60.

⁴² Bennett, Andrew: *The Author*, Routledge, New York, 2005, стр. 71.

језичког исказа у неком делу, пластичких образаца којим су уметници долазили до појединачних или колективних остварења... оно је директно или индиректно, отворено или прикривено, проистекло из нечег другог – претходног или истовременог.”⁴³

Пре него што се окренемо ка тумачењу оригиналности у периоду модернизма и постмодернизма, хронолошки гледано, не би било сувишно ако бисмо на тренутак горенаведени цитат упоредили са текстом под називом *Literary Plagiarism* који је Ендру Ланг⁴⁴ написао још 1887. године. Он је указао на то да ако користимо већ постојеће замисли (а по њему до нових више није било могуће допрети још у то време, а камо ли касније) како бисмо остварили нове, свеже целине, ту нема речи о икаквом плагијату. Том јасном опоменом он је предвидео постмодернистичко одбацивање оригиналност за малтене читав век – као што ћемо видети, супротстављеност појму новог једно је од обележја постмодерне уметности.⁴⁵

На трагу споменуте немогућности проналаска нових, претходно недодирнутих промишљаја, можемо да повучемо паралелну линију са тврдњом коју је 1936. изнео Владимир Јанкелевич⁴⁶: „Социологија ме ослобађа илузија откривајући ми да не могу да отворим уста а да при том некога не опонашам или нешто не подражавам: иако се напрежем да будем први, да мислим о нечему о чему још нико није мислио, увек традиција и мода држе све конце у својим рукама; моје реченице, моје идеје... па и сама моја осећања су нажалост у већој или мањој мери пастиши...”⁴⁷

⁴³ Деспотовић, Јован, нав. дело, стр. 191.

⁴⁴ Ендру Ланг (Andrew Lang, 1844–1912) био је шкотски песник, романописац, књижевни критичар и антрополог.

⁴⁵ Lang, Andrew: *Literary Plagiarism*, у: Bunting, Percy (edited by): *The Contemporary Review, Vol. 51 (January-June 1887)*, Forgotten Books, London, 1887, стр. 831-840. Цитирано према: Hick, Darren Hudson: *Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2017, стр. 57.

⁴⁶ Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch, 1903–1985) био је француски филозоф и музиколог.

⁴⁷ Јанкелевич, Владимир: *Иронија*, са француског превео Бранко Јелић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1989, стр. 28.

Као што ћемо видети у поглављу о аури, Валтер Бењамин⁴⁸ оголио је култистичку одлику уметничког дела која је временом била све више замењивана изложбеном вредношћу истог. Они радови који су масовно произведени више су почели да служе излагању и приказивању масама, за разлику од раније када је било речи о приватном власништву. „То укида идеју естетске аутономије и концепт уметника као генија-ствараоца, који су владали буржоаском естетиком од Кантове *Критике моћи суђења* (...), а уметнику оставља да изнова размисли о свом односу према друштву и његовим структурама моћи.”⁴⁹ Дакле, за кризу оригиналности било је одговорно измештање традиционалног уметничког дела из простора у којем је оно било намењено да делује, чиме је угрожен ритуални карактер рада односно нарушен његов контекст.

Са друге стране, Розалинд Краус⁵⁰ је скоро па пола века касније тумачење оригиналности поставила у период авангардне уметности, тиме прогласивши њену јединственост као један од модернистичких митова. О томе сведочи и сâм назив њене збирке есеја – *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) – сачињене од текстова који су првобитно били објављени у издањима часописа *October*⁵¹ од 1977. до 1984. године. Краусова је приметила да је

⁴⁸ Валтер Бењамин (Walter Benjamin, 1892–1940) био је немачки теоретичар, есејиста, књижевни критичар, филозоф и уопште један од најутицајнијих немачких критичара културе. Већи део његових најбитнијих дела објављен је након његове смрти – извршио је самоубиство на шпанско-француској граници 1940. године под притиском прогањајућег нацизма. Иако је његов рад током живота понајвише био занемарен, „његова дела извршила су велики утицај на филозофску мисао, теорију књижевности, теорију комуникација и технологије, студије културе, постколонијалне теорије, феминизам и теорију уметности”. Ђорђевић, Јелена (прир.): *Студије културе: зборник*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 100; Lechte, John: *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism*, Routledge, New York, 2008, стр. 261.

⁴⁹ Шмиц, Хелмут: *Валтер Бењамин*, у: Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 211.

⁵⁰ Розалинд Краус (Rosalind Krauss, 1941) америчка је теоретичарка уметности, критичарка и професорка на универзитету *Колумбија* (енг. *Columbia University*). Један је од оснивача часописа *October* и ауторка бројних књига.

⁵¹ Реч је о часопису који је „карактеристичан и разрађен пример *радикалне историје уметности*. Амерички часопис *October*, који је покренут 1976. године, уређују Розалинд Краус (Rosalind Krauss), Анета Мајклсон (Annette Michelson), Даглас Кримп (Douglas Crimp), Креиг Овенс (Craig Owens), Џоан Копцејк (Joan Copjec), Ив-Ален Боа (Yve-Alain Bois), Бењамин Бухло (Benjamin H. D. Buchloh), Хал Фостер (Hal Foster), Денис Холие (Denis Hollier), Силвиа Колбовски (Silvia Kolbowski) и др. Часопис *October* настао је у контексту америчких позномодернистичких академских студија историје и теорије уметности, пре свега, критичком рецепцијом и радом *платформи* неомарксизма, те француског структурализма и постструктурализма. Аутори окупљени око часописа *October* поставили су истраживања као интердисциплинарне расправе савремености и историје модернизма у односу на подручја визуелне уметности, односно, теорије, уметничке

заправо „све што претендује да буде оригинално учаурено у неупоредиво шири контекст понављања”.⁵² У том смислу, објаснила је како оригиналност делује као „радна претпоставка која сама произлази, настаје из понављања”.⁵³ Та реченица је битна јер се, дакле, термином оригинално у модернизму не означава полазиште од нуле. При успостављању модерне уметности није дошло до прекида везе са традицијом, већ супротно. Иако не долази у питање повратак назад на старо, ипак се, са друге стране, оно изнова успоставља и потврђује. То је становиште на које се, примера ради, ослањао Пол Сезан⁵⁴ који је даље развијајући и ширећи границе модерног сликарства довео до појаве кубизма. Затим се на основу темељног проматрања основних кубистичких својстава појавила рана геометријска апстракција. Поред тога, футуризам, конструктивизам и дадаизам не би се појавили без њиховог претходника – кубизма.⁵⁵ Уметник који је први изнео сумњу у оригиналност тадашње уметности био је Ђорџо де Кирико⁵⁶, који се притом окренуо ка наслеђу прошлости, поручујући тадашњим уметницима да посећују музеје „из чијих стварних или имагинарних ризница модерни уметник легитимно може да извлачи за себе разноврсне подстицајне поуке и спознаје”.⁵⁷ Следећа претпоставка чини се погодном за завршетак приче о модернизму и прелазак на постмодернистичко виђење оригиналног: „Према данашњем поимању овог проблема, идеал оригиналности преостаје као један од неприкосновених и трајних модернистичких митова, док супротно томе легалност не-оригиналности уметности постаје једно од чињеничких стања бројних постмодернистичких уметничких продукција.”⁵⁸

критике и политике.” Шуваковић, Мишко: *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011, стр. 505.

⁵² Свенсен, Лаш Фр. Х.: *Филозофија моде*, са норвешког превео Иван Рајић, редактор превода Љубиша Рајић, Геопетика, Београд, 2005, стр. 28.

⁵³ Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 1985, стр. 157-158. Цитирано према: Мијушковић, Слободан: *Нема опасности*, у: Кузмановић, Раденко (прир.), нав. дело, стр. 185.

⁵⁴ Пол Сезан (Paul Cézanne, 1839–1906) био је чувени француски постимпресионистички сликар.

⁵⁵ Денегри, Јеша: *Питање оригиналности: идеал модернизма, сумња постмодернизма*, у: Кузмановић, Раденко (прир.), нав. дело, стр. 144.

⁵⁶ Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico, 1888–1978) био је познати италијански сликар, оснивач метафизичке сликарске школе.

⁵⁷ Денегри, Јеша, нав. дело, стр. 144.

⁵⁸ Исто, стр. 147.

На оригиналност се са доласком постмодернизма постепено гледало са све више сумње. Иако је тешко тачно утврдити његов почетак, за његово утемељење и продор углавном се узимају 60-е и 70-е године прошлог века. Једно од његових најосновнијих обележја управо је оспоравање и разједање оригиналности.⁵⁹ Теоретичари и историчари уметности су на тек успостављени постмодернизам гледали као на огромно поље у којем је могуће ослободити се стега аутономности, ауторства и оригиналности. Они су почели да се залажу за нови представљачки облик који није везан за учвршћено значење, већ је у додиру са свим сложеностима живота. Осим тога, прихватили су чињеницу да је реалност сложено и разгранато поље, као и да је појединачни идентитет нестабилна творевина кроз коју пролази широки распон културних чинилаца.⁶⁰ Једноставно речено, некадашњи строго поштовани модернистички прописи постали су напросто небитни. „Уметнике, постмодернисте, воља за проналажењем нових форми потпуно је напустила, али је она замењена опседнутошћу за креацијом другости, другачије (понављања с променама) форме од оне на коју директно и отворено реферира.”⁶¹ Полако али сигурно, временом се примећивало одустајање од оригиналности са једне стране, а давање пажње и оснаживање постмодернистичких уметничких поступака са друге. За крајње укидање оригиналности као мита узима се почетак коришћења данас већ увелико познатих уметничких гестова својствених савременој уметности – дословно цитирање, понављање, преузимање, изовно коришћење већ постојећих уметничких радова који могу, али и не морају да буду измењени:

„Постмодернизам показује да оригиналног и изворног текста и уметничког дела нема, већ да само постоје трансформације и премештања постојећих језичких творевина (цитати цитата, трансфигурације цитата, језички трагови). Историја уметности и културе показује се као мрежа и мапа

⁵⁹ Morgan, Ann Lee: *Historical Dictionary of Contemporary Art*, Rowman & Littlefield, Lanham/Boulder/New York/London, 2017, стр. 323.

⁶⁰ Larsen, Lars Bang: *Art at the Turn of the Millennium*, edited by Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider, Taschen, Cologne/New York, 1999, стр. 568.

⁶¹ Деспотовић, Јован, нав. дело, стр. 197.

'трагова језика' којима се уметник арбитрарно служи производећи тренутне, нестабилне и отворене репрезентације."⁶²

Уколико се водимо закључцима постмодерних теоретичара, постструктуралиста и присталица Деридине деконструкције, можемо да уочимо како је оригиналност „тек изван конструкт, конвенција, можда чак и фикција, која је пуштена у оптицај у једном већ давном времену”⁶³, што нас подсећа на оно што смо раније споменули – појам оригиналности има свој почетак, трајање, али и сâм крај. По Николасу Буриоу⁶⁴, аутентичност у уметности је вредност која је напросто апсурдна.⁶⁵ Још једна тврдња на коју можемо да се ослонимо је та да се крај већ одиграо. У том смислу, кризе оригиналности једноставно више нема пошто је тај термин већ доживео свој завршетак. Уколико је постојала криза, она је окончана самим нестанком оригиналности, односно, криза аутентичности поништена је напуштањем тог начела сâмог по себи. Захваљујући свему већ поменутом, укључујући протоконцептуалну редимејд праксу Марсела Дишана⁶⁶ (мисао о уметности 20. века после Дишана просто се не може замислити без њега)⁶⁷ и најновије технологије, уметност постмодернизма достигла је ниво на којем је оригиналност безначајна. Детаљнији опис истог, као и разлику о поимању

⁶² Шуваковић, Мишко: *Постмодерна*, Народна књига Алфа, Београд, 1995, стр. 24.

⁶³ Мијушковић, Слободан, нав. дело, стр. 177.

⁶⁴ Николас Бурио (Nicolas Bourriaud, 1965) признати је француски кустос, теоретичар уметности и уметнички критичар који је организовао већи број престижнијих интернационалних изложби и бијенала. У периоду од 1987. до 1995. године био је париски дописник за *Flash Art*, часопис о савременој уметности. Потом је био оснивач и директор часописа који се такође бавио њоме – *Documents sur l'Art* (1992–2000). Заједно са кустосем и уметничким критичарем Жеромом Сансом (Jérôme Sans, 1960) предводио је *Пале д Токио* (фр. *Palais de Tokyo*), уметнички центар у Паризу у којем се одржавају изложбе модерне и савремене уметности, где је био кодиректор од 1999. до 2006. године. Потом је од 2007. до 2010. године био кустос у галерији *Тејт Модерн* (енг. *Tate Modern*) у Лондону. Поред тога, био је и директор париске *Академије ликовних уметности* (фр. *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) од 2011. до 2015. године. Исте године именован је за директора центра за уметност *La Panacée* (или *MO. CO. Panacée*) у француском граду Монпељеу. Буриоу се приписује вишеструк допринос, превасходно захваљујући његовој иновативности, маштовитости, као и свежини и савремености сâмог приступа, чиме је отворио нова питања и поља за истраживање.

⁶⁵ Бурио, Никола, нав. дело, стр. 115.

⁶⁶ Марсел Дишан (Marcel Duchamp, 1887–1968) био је утицајни француско-амерички концептуални уметник, сликар, вајар и писац чији рад доводимо у везу са кубизмом, дадаизмом и концептуалном уметношћу.

⁶⁷ Фронтизи, Клод (прир.): *Нова историја уметности*, са француског превеле Бојана Анђелковић, Марија Матејчић и Милица Симић, Моно и Мањана/Плато, Београд, 2005, стр. 429.

термина оригиналног у модернизму и постмодернизму налазимо у следећем исечку:

„Само то одбацавање је постало, такорећи, дистинктивно обележје савремене уметности: тамо где се мерило/критериј *оригиналног* не одбацује, ту, рекло би се, нема савремене уметности! Претпоставка је да то одбацавање има објективно упориште у кризи која није само криза оригиналног него је, у исти мах, и криза *модерне* уметности, уколико је она привилеговала неке појмове међу којима истакнуто место има и појам *оригиналности*. (...) У сваком случају, бар у модерности, мерило/критериј *оригиналног* је подразумевало механизам који једном руком додељује актуелност/атрактивност уметничким појавама, а другом одузима. (...) Као и модерно, оригинално је принуђено да стално мења свој садржај... Зато је, у модерности, криза оригиналног по правилу имала и своју афирмативну, а не само негативну страну: оригинално се увек изнова рађало, као птица Феникс (само, много брже!) из сопственог пепела. Насупрот тако схваћеној модерној кризи, у савремености криза оригиналног је изгубила своју афирмативну страну, да би задржала само негативну. У томе је кључна разлика.”⁶⁸

Дакле, уколико се држимо ових претпоставки, видећемо да више нема потребе освртати се на оригиналност. Можемо се ослонити и на Дишанов познати афоризам – нема решења јер једноставно више нема ни проблема.

⁶⁸ Беланчић, Милорад: *Смрт слике: Огледи из филозофије уметности*, Круг, Београд, 2009, стр. 230-231.

2. 2. Валтер Бењамин и суноврат ауре уметничког рада

Чувени и често цитирани Бењаминов есеј из 1936. године који носи назив *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* може да нам помогне да боље разумемо кризу у коју је оригиналност уметничког дела запала, а која је добијала све више маха (са појавом техничке репродукције са једне, али и индустријске производње са друге стране). Бењамин, члан *Франкфуртског института за друштвена истраживања*, у овом тексту бавио се питањем – шта се унутар поља уметности одвија након што она постане механички репродуктивна, као и индустријализацијом друштва у 19. веку уопште. Управо овај запис представља кључан и изузетно значајан корак у разматрању проблема аутентичности. Као што ћемо видети, у питању је термин који је он успоставио описујући јединственост уметничког дела које под налетом и утицајем нових технологија нестаје. Реч је о *аури*, „најзначајнијем појму Бењаминове теорије сувремене умјетности и медија”⁶⁹, који „има подугачку каријеру у филозофији, углавном у славној фрази „губитак ауре”, која карактеризира судбину оригинала у модерни”.⁷⁰ Бењамин је првенствено указао на судбину уметничког дела када оно постане репродуковано, притом узимајући у обзир све присутније и доминантније умножавање у најширем смислу ту речи. Како је закључио Борис Гројс⁷¹,

⁶⁹ Паић, Жарко: *Анђео повијести и Месија догађаја: Умјетност – политика – техника у дјелу Валтера Бењамина*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018, стр. 131.

⁷⁰ Groys, Boris: *Учинити ствари видљивима: стратегије сувремене умјетности*, приредила Нада Берош, превели Нада Берош, Наташа Медвед, Ника Радић и Марин Берош, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006, стр. 22.

⁷¹ Борис Гројс (Boris Groys, 1947) немачки је уметнички критичар, професор естетике, историје уметности и теорије уметности и медија, есејиста и филозоф. „Студирао је филозофију и математику на Универзитету у Лењинграду од 1965. до 1971. године, да би након завршених студија радио у већем броју научних института. Године 1976. добија место на Институту за структуралну и упоредну лингвистику при Универзитету у Москви, где ради све до 1981. године. Почетком осамдесетих емигрира из СССР-а у Западну Немачку, где најпре у Келну ради као слободан писац да би се од краја осамдесетих нашао на Универзитету у Минстру где 1992. године брани докторску дисертацију. Од октобра 1994. предаје филозофију, естетику и теорију медија на Државној академији за дизајн у Карлсруеу. (...) Током осамдесетих и деведесетих година радио је као гостујући професор на америчким универзитетима Пенсилванија у Филадельфији и Јужна Калифорнија у Лос Анђелесу, на одељењима за словенске језике. Од 2001. управник је Академије лепих уметности у Бечу. Члан је Интернационалне асоцијације критичара уметности. У свом раду углавном се бави проблематиком историје и теорије совјетских авангарди прве половине двадесетог века, феноменом стаљинизма, совјетске и постсовјетске уметности седамдесетих и осамдесетих година као и политикама излагања у савременој музеологији, односно интердисциплинарним теоријама медија.” Дедић, Никола: *Борис Гројс*, у: Шуваковић, Мишко;

„Бењамин (...) претпоставља могућност технички савршене идентичне репродукције која више не допушта материјално разликовање између оригинала и копије”.⁷²

2. 2. 1. Детериторијализација и деконтекстуализација култног предмета

Пре свега, Бењамин под појмом ауре⁷³, тврдим језгром своје тезе, подразумева неопипљиву непоновљивост како уметничког дела, тако и, једноставно речено, једног искуства уопште.⁷⁴ Аура делује као некаква невидљива, мистична особина рада која је у његово ткиво утиснута. По Бењамину, тај феномен је појава која је синоним за оригиналност, па је стога јасно зашто он сматра да се аутентичност не може репродуковати и да су копије лишене тог кључног ауратског аспекта. Размишљајући о том појму, Шуваковић се надовезао: „Аура је то чудно и неухватљиво појавно својство и дејство које надилази дело као постављен комад, постајући учинак аутентичности, изузетности, магичности, људскости, носталгичности, присности, па чак и некакве претпостављене тоpline и блискости.”⁷⁵ Реч је о неком типу „ореола око дела који евоцира духовни домен стран свакодневном животу”.⁷⁶ Просто речено, услов за вредност је посебност. Бењамин је закључио да „аутентичност неке ствари јесте укупност свега што се у њој од самог почетка може пренети традицијом, од њеног материјалног трајања до историјског сведочења”.⁷⁷ По Жарку Паићу⁷⁸, ауру

Ерјавец, Алеш (прир.): *Фигуре у покрету: савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*, Аточа, Београд, 2009, стр. 690-691.

⁷² Гројс, Борис: *Од слике до дигиталног документа – и назад: уметност у доба дигитализације*, са енглеског превела Татјана Поповић, у: Чекић, Јован и Станковић, Маја (прир.): *Слике / Сингуларно / Глобално*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 56.

⁷³ Аура је реч којом се означава светло на хебрејском језику. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, стр. 45.

⁷⁴ Иако Бењамин описује ауру у оба случаја – третирајући то невидљиво својство уметничког дела, али и јединственост неког природног предела у тренутку посматрања, он тај термин најчешће користи у контексту култне вредности традиционалног уметничког рада.

⁷⁵ Шуваковић, Мишко: *Уметност и политика: савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 123.

⁷⁶ Милер, Тајрус: *Валтер Бењамин*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 188.

⁷⁷ Бењамин, Валтер: *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, у: Бењамин, Валтер: *Есеји*, превео Милан Табаковић, редакција превода Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд, 1974, стр. 118-119.

можемо „разумјети као једнократно појављивање (...) онога што је невидљиво у појави самој”.⁷⁹

Бењамин је записао да се положај уметничког рада уздрмао доласком убрзане капиталистичке производње – аура одређеног рада тиме је истребљена, а оригиналност је обезвређена.⁸⁰ Истребљење ауре можемо да схватимо као губитак јасно утврђеног контекста уметничког рада, након чега тај предмет почиње анонимно да плута. Његово значење се мења када он постане механички репродукован. Ломљивост и нестабилност ауре огледа се у њеном сукобу са репродукцијом која је, како Бењамин подсећа, у једној мери била присутна још од времена Грка. Његова идеја водиља огледа се у чињеници да су уметничка дела из најдавнијих времена била култна и да су, пре свега, имала ритуалну односно религиозну улогу. О томе нас је опоменуо Паић забележивши да „традиционална умјетност има своје утемељење у ритуалу”.⁸¹ Пишући о култу, Бењамин је објаснио да је некада било битно да уметничко дело постоји, а не да је по сваку цену доступно за посматрање. Одвајањем уметности од свог ритуалног позива, она је временом више постала производ за излагање, тиме прешавши у поље на којем постоји засебно од њеног првобитног задужења.⁸² Погледајмо како је о томе писао Енрико Фулкињони⁸³:

⁷⁸ Жарко Паић (1958) хрватски је филозоф, политиколог, теоретичар медија и уметности, као и песник.

⁷⁹ Паић, Жарко, нав. дело, стр. 244.

⁸⁰ Leitch, Vincent B. (general editor): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, London/New York, 2001, стр. 1164; Pollock, Griselda: *A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration*, у: Pollock, Griselda; de Zegher, Marie-Catherine (edited by): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, ASA Publishers/MER. Paper Kunsthalle, Brussels/Ghent, 2011, стр. 230.

⁸¹ Паић, Жарко: *Слика без свијета: Иконоклазам сувремене умјетности*, Litteris, Загреб, 2006, стр. 105.

⁸² Held, David: *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*, Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd, Cambridge, United Kingdom/Oxford, 1990, стр. 87.

⁸³ Енрико Фулкињони (Enrico Fulchignoni, 1913–1988) био је италијански драмски писац, редитељ, сценариста и есејиста који се бавио филмом и позориштем. Био је универзитетски професор у Риму где је предавао психологију средстава масовног комуницирања. Такође, предавао је и психологију и социологију слике у Француској – на универзитету у Нантеру (фр. *Université Paris Nanterre*), на Сорбони (фр. *Collège de Sorbonne*) и у Француском институту за штампу (фр. *Institut français de presse*). Поред тога, обављао је и улоге дугогодишњег функционера УНЕСКО-а (фр. *Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture*), шефа Одељења за уметничко и литерарно стваралаштво УНЕСКО-а у Паризу, као и истакнутог аниматора културе.

„Уметничка производња почиње у тами времена сликама намењеним култу, да би омогућила њиховом мистичном присуству да стекне неку већу важност чињеницом што су виђене. Мочуге и копља која видимо на зидовима пећина из каменог доба су магични инструменти који треба да се виде само у повлашћеним тренуцима живота. Управо та сакрална вредност присиљава да се чувају у тајности најстарија уметничка дела. Касније, неке статуе примитивних религија су приступачне само врачу у његовој ћелији. Паралелно са ослобађањем уметничких дела њиховог ритуалног коришћења, прилике да се излажу се повећавају. Једна биста може да буде померена овде или тамо; она може да се изложи лакше него нека статуа посвећена култу, која има своје утврђено место у унутрашњости храма. Слика је подеснија да буде изложена него мозаик или фреска који су јој претходили.”⁸⁴

Присетимо се и следећег – појам уметност први пут се појавио у 18. веку. До тада, уметничка дела била су у функцији религијских и идеолошких доктрина, или су била део архитектуре. Она су имала своју својствену, уникатну употребу. Сасвим поједностављено речено, аура се губи када традиционално уметничко дело изместимо из простора где је настало (или где је првобитно намењено да буде) у неки нови изложбени простор. Премештање једног рада из његовог првобитног простора у други (или, по Гројсу, „у тополошки неодређену мрежу циркулирања”⁸⁵), а тиме уједно и измештање из контекста, представља први корак у нарушавању његове оригиналне намене. Таквим подухватом укида се значење рада, а уједно се нагласак са духовног искуства премешта на естетско виђење тог објекта. Следећи то запажање, Маја Станковић⁸⁶ је сличан пример осликала пишући о улози односно пракси музеја:

„Поставља се питање да ли је и како могуће да једно традиционално уметничко дело мишљено као тоталитет, »слика света« може одједном

⁸⁴ Фулкињони, Енрико: *Цивилизација слике*, са француског превео Боривој Каћура, Институт за филм, Београд, 1980, стр. 92-93.

⁸⁵ Groys, Boris, нав. дело, стр. 24.

⁸⁶ Маја Станковић (1975) историчарка је и теоретичарка уметности. Ванредна је професорка на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду.

постати фрагмент? Да је то могуће, потврђује музеј. Агресивним чином истрзања из првобитног контекста, култног простора, као што је црква, једна олтарска слика, на пример, у измењеном режиму рада – музеју, галерији – постаје уметничко дело. Оно што њој омогућава да егзистира у измењеном контексту јесте то што, изласком из култног окружења добија робни карактер: у први план долази њена излагачка, а не култна вредност; она постаје предмет за масовну употребу – публику.”⁸⁷

Дакле, пресудним за губитак ауре традиционалног уметничког дела чини се споменута детериторијализација, а тиме и деконтекстуализација. Од тада „религиозни ритуал и култна слика више не одређују статус умјетничкога дјела”.⁸⁸ „Оно је постало аутономно у одрјешењу од својег онто-теологијскога темеља.”⁸⁹ Тачније речено, дошло је до запостављања оригиналне, обредне намене тог дела, а одређујуће обележје тог култног предмета управо је сâм контекст. Другачије речено, „ако не постоји могућност култне светковине значење умјетничкога дјела доводи се у питање”.⁹⁰ Повлачећи паралелну линију, Станковић је додала да тај рад „изласком из тог контекста постаје део мреже односа и кретања, променљивих и без фиксног значења”.⁹¹ Поред тога, плутајући тим водама, Бењамин је опоменуо да је, упркос њеној невидљивости, уништење ауре далеко погубније и разорније него што се испрва може закључити.⁹² Као што ћемо касније дешифровати, уметничка дела која су имала ову судбину су након појаве техничке репродукције и њеног хитрог развоја добила употребну функцију поставши окупирана, а затим и умножена у бескрајном броју примерака, и то за широк распон контекста.

⁸⁷ Станковић, Маја: *Флуидни контекст: Контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015, стр. 66.

⁸⁸ Паић, Жарко, нав. дело (2006), стр. 105.

⁸⁹ Исто.

⁹⁰ Паић, Жарко, нав. дело (2018), стр. 177.

⁹¹ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 196.

⁹² „И силовитост тог уништења ауре није умањена чињеницом што је аура невидљива. Напротив, материјално оштећење оригинала мање је насилно, према Бењаминову схваћању, јер се чак и оно уписује у повијест оригинала остављајући за собом одређене трагове на његову тијелу. Детериторијализација оригинала, уклањање с његова мјеста како би га се довело ближе, представља напротив невидљиву, стога још погубнију упорабу насиља, јер за собом не оставља никакве трагове.” Groys, Boris, нав. дело, стр. 24.

2. 2. 2. Техничко репродуковање

Након губитка свог ритуалног обележја, традиционално уметничко дело постало је додатно угрожено (а његова аура у још већој мери дотучена и разорена) када се нашло на клизавом терену на којем доминира техничка репродукција.⁹³ Разгранавање тог вида умножавања било је нарочито наглашено на преласку из 19. у 20. век. Док се репродуковање раније огледало у виду штампања, касније су фотографија и филм били главни осумњичени за наношење штете аутентичности. Као резултат тога, сâма уметност „изгубила је и своје »овде и сада«, као и свој естетски облик у традиционалном (Кантовом) смислу, поставши део економије и политике”.⁹⁴ Бењамин је то подробно истакао:

„Техника репродукције, можемо уопштено формулисати, одваја оно што је репродуковано из подручја традиције. Тиме што техника умножава репродукцију, она јединствену појаву уметничког дела замењује масовном. А тиме што дозвољава репродукцији да се приближи ономе који је прима, у свим његовим свакидашњим ситуацијама, техника актуализује оно што је репродуковано. Оба ова процеса доводе до снажног уздрмавања онога што је традицијом пренето – и то уздрмавање традиције јесте наличје садашње кризе и обнове човечанства.”⁹⁵

Чином умножавања дошло је до поремећености у оквиру историје односно традиције одабраног дела. Онај предмет који је створен да буде један једини примерак, да његова вредност буде приказана само ретким појединцима, у неком нетипичном склопу околности, или је намењен да буде коришћен искључиво за, примера ради, ритуалне сврхе, од појаве техничке репродукције постао је видљив скоро па свима. У наш видокруг треба да укључимо назнаку да је оригинал вреднији од било ког копираног примерка из два главна разлога: оп поседује ауру чији се значај не може пренагласити, а са друге стране, оригинално уметничко

⁹³ Bottomore, Tom: *The Frankfurt School and its Critics*, Routledge, New York, 2002, стр. 19.

⁹⁴ Шћепановић, Владислав: *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*, Универзитет уметности у Београду/Службени гласник, Београд, 2010, стр. 81.

⁹⁵ Бењамин, Валтер, нав. дело, стр. 119.

дело (а нарочито познат рад) сâм по себи је извор огромног броја репродукција сопственог визуелног садржаја – он је репродукован најпре у књигама о уметности, а такође и у виду других форми. Дакле, техничко репродуковање омогућило је и наводно поседовање одређеног дела у виду копије, чиме се, наравно, губи његова чар, а оно постаје демистификовано.⁹⁶ Другим речима, репродуктивност је довела до тога да посматрач може да познаје одређени уметнички рад, да има наклоност према њему, па чак и да има копију истог, а да никада није уживо видео оригинал којег сачињавају истинско значење и вредност. Једноставно речено, посматрање те копије не може да се мери нити упоређује са сусретом са оригиналним радом уживо и удисањем његове ауре. Неопходно је нагласити и да у сусрету са тим првобитним радом једини пут можемо увидети, примера ради, његов истински формат, колорит (обоје су у доброј мери другачији у књизи у којој је дело репродуковано), као и сваки детаљ. Као последица свега тога, јасно је зашто ослањање на умножен примерак, на супрот настојању да се уживо доживи догађај у ширем смислу речи, додатно доприноси већ доминантном напретку силе репродуковања, тако досежући свој врхунац. У том смислу, парадоксално, репродукција постаје облик који потврђује да оригинал (и само оригинал) може посматрачу да верно пружи јединствена значењска одређења.

Исто тако, треба имати у виду поставку да је утицај техничке репродукције вишеструко снажнији него што се то на први поглед чини. На трагу те тезе, Јован Чекић⁹⁷ записао је да „појавом техничке репродукције, када маса постаје матрица, настаје масовна култура и културна индустрија, чиме се коегзистенција људи у данашњим друштвима поставља на нове основе”.⁹⁸ Од јединствености,

⁹⁶ „Техничка средства репродуковања и дистрибуције уметничких дела у јефтиној, преносивој форми – фотографије, постери, дописнице, илустроване књиге, часописи и новине – одлучно одвајају уметничке слике од њихових простора у којима су као у цркви и представљају их у широком опсегу нових контекста: на улицама, у јавном превозу, по биоскопима, радним местима, кафеима и тако даље.” Милер, Тајрус, нав. дело, стр. 188.

⁹⁷ Јован Чекић (1953) је филозоф, теоретичар уметности и концептуални уметник. Редовни је професор на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду где је основао департман за дигиталну уметност. Био је гостујући професор на Факултету ликовних уметности у Београду и на Цетињу, као и на Факултету драмских уметности у Београду. Један је од оснивача концептуалне групе 143. Добитник је награде Меморијала Надежде Петровић (1996) и награде Октобарског салона (2000).

⁹⁸ Чекић, Јован: *Измештање хоризонта*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015, стр. 228-229.

несвакодневности и неизмерне посебности једног производа, ова велика промена довела је до тоталног масовног репродуковања истог, а чак је и „преструктурирала читаво друштвено поље”.⁹⁹ „У повијесноме прекиду насталом уласком модерне технике репродукције у свакодневни живот ми више не разазнајемо границе између изворника и копије.”¹⁰⁰

Хронолошки гледано, пре него што се упустимо у тумачење фотографије и филма, требало би и да се осврнемо на тезу коју је цитирајући Бењамина изнео Фулкињони. Он је опоменуо да је за разумевање ове теме битна и чињеница да је увек било могуће направити готово потпуно исти рад на основу већ постојећег уметничког дела – дупликат. У тим случајевима, циљ је био или развити сопствене занатске могућност или, у изузецима, створити фалсификате зарад материјалне користи. Са друге стране, он је назначио следеће: „Репродукционе технике су, напротив, потпуно нова појава, која је рођена и која се развијала у току историје наизменичним скоковима, одвојеним дугим интервалима, али у све бржем и бржем ритму.”¹⁰¹ Међутим, иако је копија потпуно истоветна оригиналу, њој фали ауратски нагласак који упућује на оригиналност.

Бењамин је као „метафизички намјесник новог дискурса слике у техничкоме добу краја или смрти метафизике”¹⁰² изнео опаску да техничка репродукција свој нагли развој највише дугује фотографији и филму, који представљају „техничко бележење слике и покрета слика”.¹⁰³ Нестанак ауре „своје пуно значење, као ретроактивни прошив, задобија с појавом фотографије и посебно филма”.¹⁰⁴ Док је фотографија као медиј донела нови начин перцепције слика, филм, за Бењамина „парадигматски »нови медиј«”¹⁰⁵, преузео је улогу медија будућности који нашу стварност открива, деконструише је и потом конструише на потпуно другачији начин. Бењамин је указао на то да је „настанак фотографских копија произвео »разједање ауре« – губитак јединственог

⁹⁹ Исто, стр. 105.

¹⁰⁰ Паић, Жарко, нав. дело (2018), стр. 137.

¹⁰¹ Фулкињони, Енрико, нав. дело, стр. 91.

¹⁰² Паић, Жарко, нав. дело (2018), стр. 230.

¹⁰³ Шуваковић, Мишко: *Укључити све апарате: Човек као продужетак медија*, у: Китлер, Фридрих: *Оптички медији: Берлинска предавања 1999. године*, са немачког превела Александра Костић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018, стр. 300.

¹⁰⁴ Чекић, Јован, нав. дело, стр. 38.

¹⁰⁵ Паић, Жарко: *Визуалне комуникације – увод*, Центар за визуалне студије, Загреб, 2008, стр. 149.

присуства, ауторитета, и мистичности оригиналног објекта”.¹⁰⁶ Разлог за такав закључак Бењамин је пронашао у одсуству човека при стварању, што није случај у основним ликовним дисциплинама где је неизбежна субјективност. Он је забележио следеће: „Са фотографијом је рука у процесу ликовне репродукције први пут била ослобођена најважнијих уметничких обавеза, које су сада припале само оку које гледа у објектив.”¹⁰⁷ У том духу размишљао је и Фулкињони: „По први пут једна слика спољног света се образује аутоматски, без стваралачке интервенције човека.”¹⁰⁸ „Појава техничке репродукције дестабилизovala је уметничку репрезентацију, јер је преузела њену функцију (репрезентовање) и свела је на пуки технолошки моменат (клик фото-апаратом).”¹⁰⁹

Међутим, свакако да је фотографија као следећи корак у технолошком развоју средство дословног документовања чија прецизност и напреднији начин приказивања надмашује сликарство, примера ради. Док је Андре Базен¹¹⁰ у свом чувеном есеју *Онтологија фотографске слике*¹¹¹ из 1945. године утврдио да је фотографија најважнији догађај у историји ликовних уметности, Вивјан Собчак¹¹² такође је указала на степен фотографских могућности. Парафразирајући тврдњу Жан-Луј Комолија¹¹³, она је дошла до следећег закључка:

„За разлику од технологија које јој претходе, фотографија је произвела слике света оном егзактношћу којом јој је могло парирати само људско око. Тако, како тврди Комоли, појавом фотографије човеково око губи своју

¹⁰⁶ Мичел, В. Џ. Т.: *Шта слике желе? Живот и љубави слика*, са енглеског превела Ангелина Милосављевић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2016, стр. 389.

¹⁰⁷ Бењамин, Валтер, нав. дело, стр. 116.

¹⁰⁸ Фулкињони, Енрико, нав. дело, стр. 24.

¹⁰⁹ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 63.

¹¹⁰ Андре Базен (André Bazin, 1918–1958) био је француски филмски теоретичар, критичар и оснивач угледног часописа *Филмске свеске* (фр. *Cahiers du Cinéma*), који се бавио филмском теоријом и филмологијом уопште.

¹¹¹ Базен, Андре: *Онтологија фотографске слике*, са француског превела Иванка Павловић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2017.

¹¹² Вивјан Собчак (Vivian Sobchack, 1940) америчка је теоретичарка и критичарка филма и медија која се бави и филозофијом, феноменологијом и културним студијама. Прва је жена изабрана за председницу тзв. *Society for Cinema and Media Studies*. Члан је управног одбора *Америчког филмског института* (енг. *American Film Institute*).

¹¹³ Жан-Луј Комоли (Jean-Louis Comolli, 1941) француски је писац и филмски режисер. Био је уредник часописа *Филмске свеске* од 1966. до 1978. године.

»древну привилегију«; оно губи на вредности у односу на »механичко око фотографске машине« која »сада види уместо њега«.¹¹⁴

Такође, Собчак се сложила са Базеновом тезом о фотографији као типу мумификације. Она је додала и да „иако она сведочи и чува осећање некада стварног присуства света и искуства, она не чува њихову садашњост“.¹¹⁵ На овом месту би требало да се подсетимо оне бењаминовске назнаке о овде и сада, коју смо претходно само овлаш дотакли. Наиме, Бењамин је приметио да и најсавршенијој репродукцији по правилу увек нешто недостаје – просторно-временска координата сâмог дела/догађаја која је, чини се, од пресудног значаја и нераскидиво повезана са њим. То се може увидети пажљивим читањем следеће његове забелешке:

„Шта је заправо аура? Нарочито ткање простора и времена: непоновљива појава даљине, колико год да је близу то што је удаљено. У летње поподне мирујући пратити обрис планинског ланца на хоризонту, или посматрати грану која баца своју сенку на свог посматрача све док тренутак или сат не постане део њене појаве то значи удисати ауру тих брда, те гране. Данашњи људи, међутим, тако су страшно склони да „приближавају“ ствари себи, штавише маси, као и да у свакој прилици надвладају непоновљивост њиховим репродуковањем.“¹¹⁶

Дакле, делујући као саставни део, преклоп овде и сада задобија кључну улогу аутентичности. Чекић се у бењаминовском стилу надовезао на споменуто наглашавајући да „оригинал постоји само као живот, као чиста иманенција, као догађај – све остало су копије, репродукције које упућују на оригинал“.¹¹⁷ Другим речима, оригинал припада животу и искључиво животу. Могли бисмо изнети

¹¹⁴ Собчак, Вивјан: *Екранска слика: размишљање о фотографском, филмском и електронском »присуству«*, са енглеског превела Ангелина Милосављевић, у: Чекић, Јован; Станковић, Маја (прир.): *Слике / Сингуларно / Глобално: Савремено као експеримент*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 103-104.

¹¹⁵ Исто, стр. 109.

¹¹⁶ Бењамин, Валтер: *О фотографији и уметности*, са немачког превео Јовица Аћин, Културни центар Београда, Београд, 2006, стр. 22.

¹¹⁷ Чекић, Јован, нав. дело, стр. 183.

претпоставку да је то снажан аргумент наспрам филма, једног од производа индустријске револуције и медија масовне репродукције „који укида растојања, доводи све подједнако близу и уништава ауру”.¹¹⁸ Вредело би назначити и Гројсово тумачење ауре – крећући се у благо другачијем смеру у односу на Бењамина, он сматра да је заправо сâм чин репродуковања услов за појаву ауре, која истог тренутка настаје и нестаје.¹¹⁹ Гројс је подсетио и да до истинског разарања ауре долази када масе са одобравајућим, похвалним ставом почну да уместо оригинала прихватају копију као основну форму (ону до чијег се садржаја лако долази, или, боље речено, она која продире и доспева до нас, а не ми до ње).¹²⁰

2. 2. 3. Теоретски значај

На почетку овог поглавља споменули смо да је рад Валтера Бењамина био увелико занемариван током његовог живота. Међутим, његови записи временом су објављивани и добијали су све више на значају, а нарочито са доласком постмодернизма када су постали и незаобилазно штиво. Наиме, он је „дотакао питања која су могла да буду безначајна тридесетих, али су постала суштинска осамдесетих година двадесетог века”.¹²¹ Током последњих шездесетак година он је постао један од најутицајнијих мислилаца прошлог века. Његово дело наишло је на топао пријем од стране поља као што су књижевне и културолошке студије,

¹¹⁸ Манович, Лев: *Језик нових медија*, са енглеског превео Александар Луј Тодоровић, Клио, Београд, 2015, стр. 217.

¹¹⁹ „Како аура уопће настаје да би се могла изгубити? За Гројса је одлучно да аура, како ју је Бењамин изложио у знаменитоме есеју, тек уистину настаје захваљујући модерној техници репродукције. Другим ријечима, наизглед парадоксално, аура настаје у тренутку њезина нестанка.” Паић, Жарко, нав. дело (2006), стр. 117.

¹²⁰ „Нестанак ауре појављује се тек с новим естетичким укусом – укусом модерног потрошача који више воли копију од оригинала. Данашњи потрошач умјетност више воли да му се умјетност достави. Такав потрошач не жели отићи, путовати на друга мјеста, наћи се у другом контексту у намјери да доживи оригинал као оригинал. Драже му/јој је да оригинал дође до њега/ње, као што то заправо и чини, али у виду копије. Кад је разлика између оригинала и копије тополошке природе, тада тополошки одређено кретање самог гледатеља ствара ту разлику. Уколико ми идемо к умјетничком дјелу, тада се ради о оригиналу. Ако присиљавамо умјетничко дјело да дође до нас, тад је ријеч о копији.” Groys, Boris, нав. дело, стр. 24.

¹²¹ Ерјавец, Алеш: *Естетика двадесетог века: уводне примедбе*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 18.

теорија медија, теорија превођења, филозофија, историографија, естетика, фотографија, архитектура итд.

У есеју *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* Бењамин је „постулирао (...) и објаснио револуционарну историјску улогу коју је техничка репродукција одиграла у нестанку или „рашчаравању” ауре традиционалног уметничког дела”.¹²² Он је јасно оцртао и бацио први снап светлости на насртај и преплављујућ успон техничког репродуковања, као и на новонасталу кризу дотадашњег мануелног стварања, чиме је утабао стазу за даља промишљања о истом. Како је запазио Паић, то је „први покушај унутар марксистичкога обзора критике естетике модерне разматрања питања о значењу технологијске иновације за приступ производње умјетности”.¹²³ У овом тексту Бењамин је техничку репродукцију упоредио са „експлозијом која је стари, окамењени свет дигла у ваздух и створила услове, како за кретање или лутање између тих разбацаних фрагмената тако и за другачије не-линеарно повезивање најразличитијих фрагмената”¹²⁴, како је приметио Чекић.

Коначно, као што смо закључили, традиционално уметничко дело је захваљујући измештању из свог првобитног простора и губитком своје ритуалне улоге са једне стране, а појави фотографије и филма са свим својим техничким могућностима са друге, прешла у излагачки регистар, изгубивши своју јединственост и вредност. Дошло је до пресецања органске везе између тог дела и његове првобитне намене – обредно-култне – и уништила се аура, посебно, мистично и невидљиво својство, „вредност која опсењује, фасцинира, очарава својом безрезервном изворношћу, оригиналношћу, особитошћу”.¹²⁵ Фотографија и филм делују као медији који у оквиру своје форме имају временску димензију и тиме способност да архивирају одређене моменте. Међутим, ти тренуци заправо су несвакидашњи – сваки се одиграва пред очима појединца у одређеном преклапању просторно-временских тачака. Појашњавајући филм, Бодријар је на

¹²² Сретеновић, Дејан: *Од редимејда до дигиталне копије: Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2012, стр. 147.

¹²³ Паић, Жарко, нав. дело (2006), стр. 103.

¹²⁴ Чекић, Јован, нав. дело, стр. 226.

¹²⁵ Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 253.

једном месту у својој чувеној књизи из 1981. године под називом *Симулакруми и симулација* приметио следеће:

„Филм данас може да стави сав свој таленат, сву своју технику у службу оживљавања оног чијој је ликвидацији сам допринео. Он ипак васкрсава само утваре и сам се у томе губи.”¹²⁶

Стављајући оригинал и копију под критичку лупу и упоређујући их, Бењамин је назначио: „Непоновљивост и трајање су у слици исто онолико испреплетени као што су пролазност и поновљивост у репродукцији.”¹²⁷ Он је запазио како нова визуелна технологија широкогрудно заокупља читаво подручје (ре)презентовања, чиме притом почиње да масама емитује умножени визуелни материјал, насупрот дотадашњих привилегија одређених особа да једино они уживо присуствују првобитном и једином приказу. Од призора и искуства које је непоновљиво и само у том тренутку, репродуктивност је довела до могућности бескрајних понављања и огромног квантитета, чиме је квалитет нарочито угрожен. Она је уклонила удаљеност у времену и простору, тиме доприневши да дело постане номадско.¹²⁸

¹²⁶ Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, са француског превела Фрида Филиповић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 49.

¹²⁷ Бењамин, Валтер, нав. дело (1974), стр. 121.

¹²⁸ Joselit, David: *After Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey/Oxford, 2013, стр. 14.

2. 3. Отворено дело Умберта Ека

Умберто Еко¹²⁹ је своје промишљање о тзв. *отвореном делу* (енг. *the open work*) изложио у истоименој књизи¹³⁰ објављеној 1962. године, тиме „рјешавајући проблем статуса нетипичног и експерименталног уметничког дјела”.¹³¹ То је замисао која је у тадашње време била свежа и до тада неразматрана у естетици и теорији културе, књижевности и медија (што су уједно и поља које је обухватио пишући ту публикацију). Како сведочи и сâм назив књиге, главна особина уметничког дела које је отворено огледа се у његовој недовршености – оно није завршено и сâмим тим затворено ауторовим (и само његовим) чином. Напротив, Еко је изнео претпоставку да публика учествује у довршењу рада уколико је реч о чулном запажању односно, ако је у питању извођачка уметност, да музичар или тумач сарађује и суделује у завршетку дела и његовом постављању у свет и тиме даје свој допринос тј. оставља лични печат. Док у првом случају посматрач или слушалац на оно што је пред њим реагује „сложеним, неодређеним и променљивим чином рецепције”, у другом примеру интерпретатор дорађује дело „потенцијално вишесмисленим извођењем”.¹³²

Еко је својом књигом означио читаво подручје на којем савремени уметници деле удаљавање од једносмислености и стреме ка проучавању вишезначности, недоречености, неодређености и произвољности.¹³³ Упоредујући индустријско доба (у којем су преовладале машине) и постиндустријско (током којег су до изражаја дошле кибернетика и информационо-комуникациона технологија), а притом из тог угла посматрајући како се место које је уметничко

¹²⁹ Најчешће везан за структурализам и постмодерну, Умберто Еко (Umberto Eco, 1932–2016) био је познати италијански филозоф, теоретичар књижевности, културе и информација, семиолог, естетичар, културни критичар, историчар средњег века, есејиста и прозни писац. Заинтересованост за семиотику, средњовековност и интерпретирање резултирала је његовим најпознатијим романима – *Име руже* (енг. *The Name of the Rose*, 1980), *Фукоово клатно* (енг. *Foucault's Pendulum*, 1988) и *Острво дана пређашњег* (енг. *The Island of the Day Before*, 1994). Pearson, Roberta E.; Simpson, Philip (edited by): *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London/New York, 2001, стр. 208-209.

¹³⁰ Оригиналан назив књиге је *Opera aperta*.

¹³¹ Шуваковић, Мишко: *Појмовник савремене уметности*, Horetzky/Vlees & Beton, Загреб/Ghent, 2005, стр. 436.

¹³² Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 425.

¹³³ Deuze, Anna: *The 1960s: A Decade Out-of-Bounds*, у: Jones, Amelia (edited by): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2006, стр. 39.

дело заузима временом мењало, Еко је дошао до јасних закључака. Осврћући се на пређени пут, уочио је да је дошло до преокрета у дотадашњој модернистичкој судбини једног дела.¹³⁴ Оно је престало да буде самостална, независна и неусловљена ствар или, укратко речено, затворена целина. На трагу претходно изнетих претпоставки, Еко је стигао до тврдње да на уметнички рад можемо да гледамо као на отворену, лабилнију ствар, а не да је тумачимо као потпуно стабилну и непроменљиву творевину. Другим речима, пошавши у том правцу, можемо да дођемо до две тезе. Са једне стране, дошло је до разградње дотадашњих дубоко устаљених мишљења о аутору, уметничком делу и посматрачу – три битна уметничка појма.¹³⁵ Са друге стране, временом се постепено али сигурно губила граница између уметничких објеката и различитих нематеријалних друштвено-уметничких активности, поступака и догађаја.¹³⁶ Као крајњи исход, дошло је до поништења аутора као јединог појединца који ствара – посматрач учествује и постаје један од произвођача дела.

Као што смо већ нагостили, отворено уметничко дело је неодређено, неодредиво и нерасветљено све док публика или одабрани извођач не преузму улогу извршиоца (или боље рећи довршиоца) дела. Погледајмо како је Шуваковић одредио отворено дело:

„Отворено умјетничко дјело је производ (слика, скулптура, инсталација, амбијент, текст) који је основа естетског догађаја и доживљаја. Естетски доживљај и умјетничко-естетско довршење умјетничког производа настају интеракцијом предлошка (отвореног дјела) и проматрача (ликовно дјело),

¹³⁴ Weibel, Peter: *An End to the »End of Art«? On the Iconoclasm of Modern Art*, у: Latour, Bruno; Weibel, Peter (edited by): *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, translated by Charlotte Bigg, Richard Carpenter, Sarah Clift, Jennifer Dawes, Jeremy Gaines, June Klinger, Liz Libbrecht, Matthew Partridge and Lisa Rosenblatt, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2002, стр. 664; Hughes, Mary Joe: *The Move Beyond Form: Creative Undoing in Literature and the Arts Since 1960*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2013, стр. 35; Kovács, András Bálint: *Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze*, у: Rodowick, D. N. (edited by): *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2010, стр. 31-45.

¹³⁵ Weibel, Peter, нав. дело, стр. 664.

¹³⁶ Cramer, Florian: *Crapularity Hermeneutics: Interpretation as the Blind Spot of Analytics, Artificial Intelligence, and Other Algorithmic Producers of the Postapocalyptic Present*, у: Apprich, Clemens; Chun, Wendy Hui Kyong; Cramer, Florian; Steyerl, Hito: *Pattern Discrimination*, University of Minnesota Press/Meson Press, Minneapolis/London/Lüneburg, 2018, стр. 47, 51.

читаоца (ликовно, књижевно дјело) или слушаоца (глазба). У отвореном умјетничком дјелу није ријеч о објекту него о ситуацији која настаје рецепцијом објекта.”¹³⁷

Отворена дела од нас захтевају да учествујемо у њиховом довршавању односно разјашњавању. Осим што преузимамо тај терет, ми уједно имамо и обавезу да притом маштовито делујемо. Дакле, с обзиром на то да су она склона „интеграцијама и стваралачким допунама, уводећи интерпретатора и проматрача у игру органске виталности умјетности”¹³⁸, ипак није потребно само да их протумачимо, него и да их креативно допуњујемо како би уопште дошло до успешног међуделовања.¹³⁹ Имајући у виду те чињенице, није стога тешко закључити да постоји огроман број остваривих могућности¹⁴⁰ и да отворена дела нису до краја спроведена све док не дође до заједничког, узајамног дејства између њих и нас као посматрача. Она доприносе томе да учесник стекне „увјерење да свијет у којем он проматра или чита дјело није никакав стечени ред који му гарантира коначна рјешења, него је то свијет у којем је он одговоран судионик који се мора кретати напријед према хипотетичким и промјенљивим рјешењима, у непрестаној негацији постојећег и у давању нових приједлога”.¹⁴¹ У том смислу, прималац дела интерпретира оно што је пред њим, тиме доводећи до завршетка рада, а учествовање у том довршетку укључује и спознају његове бескрајности.¹⁴²

Корене за Еково виђење и објашњење новоскованог термина тј. те идеје-водиље треба да потражимо у његовом промишљању о неколико различитих видова уметности. Применио га је при изучавању музичке неоавангарде¹⁴³,

¹³⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 587.

¹³⁸ Исто, стр. 436.

¹³⁹ Seevinck, Jennifer: *Emergence in Interactive Art*, Springer International Publishing, Basel, 2017, стр. 19, 167.

¹⁴⁰ Исто, стр. 40; Montgomery, Martin: *Language, Media and Culture: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2019, стр. 15.

¹⁴¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 436.

¹⁴² Rebentisch, Juliane: *Participation in Art: 10 Theses*, translated by Gerrit Jackson, y: Dumbadze, Alexander; Hudson, Suzanne (edited by): *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013, стр. 274; Macherey, Pierre: *A Theory of Literary Production*, translated from French by Geoffrey Wall, Routledge, New York, 2006, стр. 90.

¹⁴³ Једна од основних одлика музичких неоавангарди је „истраживање и идентифицирање граница саме музике и музике као продукције у оквиру сложеног критичног интердисциплинарног и

симболистичке поезије¹⁴⁴, модернистичке књижевности раног 20. века¹⁴⁵, телевизије и енформела¹⁴⁶. Такође, Еко је додирнуо и науку, математику и физику.

Ако се позабавимо Ековим проматрањем музичке неоавангарде, видећемо да је у средиште пажње стављена једна заједничка тачка коју је он уочио и по којој се више авангардних музичких композиција друге половине прошлог века разликује од других дела дотадашње класичне музике. Разлог за то наглашавање лежи у томе што је он промишљај о отвореном делу заправо извео управо из радова четири композитора о којима ће бити речи, међу којима је и Пјер Булез¹⁴⁷, чији текст *Алеа* (фр. *Aléa*, 1957) важи за претечу отвореног дела.¹⁴⁸ „Алеа је у литератури усмереној на проблематику отвореног дела третирана као прва теоретизација отвореног дела у музици.”¹⁴⁹ Булез је њоме популаризовао алеаторику (алеаторичну или случајну музику, ону која зависи од шансе), приступ

експерименталног истраживања и трагања за новом музиком”. Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 100.

¹⁴⁴ Управо је песникова свест о широком распону могућих промишљања од стране читалаца обележје по којем се симболистичка поезија издваја. По Еку, немогућност једног јединог вида разматрања песме је карактеристика нарочито уочљива у раду Пола Верлена (Paul Verlaine, 1844–1896) и Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé, 1842–1898). Неке од Малармеових песама намерно су остале неодређене, неутврђене и незавршене или, једном речју, отворене. Стога, задатак читалаца је да дођу до производње значења и извођења закључка, чиме постају саучесници. Peters, Michael A.: *Open Works, Open Cultures, and Open Learning Systems*, у: Luke, Timothy W.; Hunsinger, Jeremy (edited by): *Putting Knowledge to Work & Letting Information Play*, Sense Publishers, Rotterdam/Boston/Taipei, 2012, стр. 57-58.

¹⁴⁵ Прецизније речено, помно је проматрао роман *Финеганово бдење* (енг. *Finnegans Wake*, 1939) Џејмса Џојса (James Joyce, 1882–1941), ирског књижевника и прозног писца који је, осим поменуте књиге, познат и по збирци приповедака *Даблинци* (енг. *Dubliners*, 1914) и по романима *Портрет уметника у младости* (енг. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) и *Уликс* (енг. *Ulysses*, 1922). Такође, Еко се бавио и модернистичким радом Франца Кафке (Franz Kafka, 1883–1924). Као што је и случај код горепоменуте симболистичке поезије, отвореност модернистичке литературе огледа се у чињеници да су за разлику од прошлости ишчезнули чврсто устаљени и једнодимензионални, статични видови тумачења дела. Једна од особина Џојсовог експерименталног приступа је оно што ће се 60-их година назвати интертекстуалношћу. Исто, стр. 57; Castle, Gregory: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2007, стр. 274.

¹⁴⁶ Енформел (фр. *informel*) или друга уметност (фр. *un art autre*) правац је у апстрактном сликарству који је настао након Другог светског рата. Назив овом покрету дао је француски уметнички критичар, кустос и колекционар Мишел Тапије (Michel Tapié, 1909–1987) 1952. године.

¹⁴⁷ Пјер Булез (Pierre Boulez, 1925–2016) био је чувени француски композитор и диригент којег сврставамо у поље авангарде односно неоавангарде.

¹⁴⁸ „Напис *Алеа* у коме екплицира теорију отвореног дела Булез је написао 1957. године док је Еко своје образложење овог концепта први пут презентовао на скупу 1958. године.” Реч је о дванаестом интернационалном конгресу за филозофију у Венецији. Радисављевић, Санела: *Пјер Булез: Аутопоетички дискурс и однос са структуралистичким и постструктуралистичким теоријским моделима*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 302.

¹⁴⁹ Исто, стр. 301.

односно термин који подразумева тзв. игру случаја где до изражаја долази слободно уобличавање и преуређивање композиције од стране извођача. То је довело до разарања „строгог система серијализоване музичке материје”.¹⁵⁰

Дакле, Еко је истраживао композиције у којима је дата слобода при свирању односно тумачењу дела. Композитори ових комада извођачима су допуштали да у одређеној мери преуреде саме комаде. То су Булезова изнова дорађивана *Трећа клавирска соната* (фр. *3^e sonate pour piano*, 1955–57/63), Пусерова¹⁵¹ електронска композиција *Измене*¹⁵² (итал. *Scambi*, 1957), *Секвенца I*¹⁵³ (итал. *Sequenza I*, 1958) Лучана Бериа¹⁵⁴ и Штокхаузен¹⁵⁵ познати *Клавирски комад XI*¹⁵⁶ (нем. *Klavierstück XI*, 1956). Поред тога, Штокхаузеново дело *Из седам дана* (нем. *Aus den sieben Tagen*, 1968) је по Еку прототип отвореног дела. У партитури те композиције нема нота нити музичког језика, већ постоји вербални књижевни језик којим композитор описује шта ће инструменталиста да изведе. Међутим, у том опису не налазимо јасно одређене чиниоце које партитура са нотама пружа – темпо, висина нота, висина тонова итд. Тиме је извођач присиљен да направи избор и да га спроведе, притом сâм доносећи одлуке. У том смислу, инструменталиста постаје коаутор дела. Све ове композиције би се сматрале

¹⁵⁰ Исто.

¹⁵¹ Анри Пусер (Henri Pousseur, 1929–2009) био је белгијски композитор и теоретичар музике.

¹⁵² Ради се о композицији чији је Пусер само покретач док је свака изведба друкчија, сходно извођачевом тренутном поимању самог дела. Заправо, у овом случају долази до извођења на основу разних шума који су забележени на тракама које тумач потом одабира. Дакле, постоји унапред одабран садржај који сâмим тим делује као полазна тачка за извођење. Електронски студио. <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1475693/elektronski-studio-.html>. Приступљено 3. 5. 2021.

¹⁵³ Предвиђена за флауту, *Секвенца I* композиција је у којој је извођачу дозвољено да „самостално одреди трајање тонова”. Калаба, Светлана: *Феномен тишине у савременој уметности*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2015, стр. 41.

¹⁵⁴ Лучано Берио (Luciano Berio, 1925–2003) био је италијански композитор и један од главних представника музичке (нео)авангарде.

¹⁵⁵ По раширеном мишљењу означен као један од најбитнијих, али уједно и најконтроверзнијих музичких личности од половине прошлог века па наовамо, Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) био је немачки композитор авангарде, неоавангарде и постмодерне, нарочито препознатљив по иновативности и направљеним искорацима унапред у пољу електронске (односно тзв. конкретне (фр. *musique concrète*) и електроакустичне (енг. *electroacoustic*)) музике и интегралног серијализма (енг. *integral serialism*). Његова заоставштина и деценијама дуг рад, како композицијски тако и теоријски, снажно је утицао не само на ствараоце класичне већ и популарне музике.

¹⁵⁶ *Клавирски комад XI* композиција је у којој „извођач одређује редослед датих музичких фраза по сопственој вољи”. Калаба, Светлана, нав. дело, стр. 41.

недовршеним ако је извођачи не би затворили личним, креативним чином. Њихове партитуре нису јасно одређене, већ су у мањој или већој мери произвољне – сâмим тим, оне су поприлично такорећи непресушне јер са њима може да се поступа на мноштво различитих начина. Другим речима, долази до њиховог отварања чиме оне више нису готове целине – тим поступком оне постају променљиви склопови који могу даље да се: (1) развијају „у звучном или концептуалном смислу”; (2) обрађују од стране извођача и „затварају” заједно са композитором или чак и без његовог утицаја, потпуно аутономно; (3) довршавају „осјетилним, концептуалним или физичким (тјелесним, бихевиоралним, гласбеним) учешћем слушалаца (гледалаца)”; (4) уводе у „друге дисциплинарне и медијске експерименте (театра, перформанса, радија, филма, видеа и компјутера)”.¹⁵⁷ Оно што је у овом тренутку битно нагласити је да за разлику од писаца и књижевника који су писали отворена дела, Еко наводи да ови композитори стварају дела у процесу.¹⁵⁸ Разлог за то јасно разликовање појмова лежи у томе што је извођачима наведених и њима сличних композиција дата слобода која је ограничена.

Иако је само на кратко споменуо рад Џона Кејџа¹⁵⁹, Еко се ипак није детаљније упустио у примену своје замисли на његово стваралаштво. Разлог за то можда лежи у простој чињеници да Еко није био потпуно свестан читавог Кејџовог дотадашњег рада.¹⁶⁰ Кејџ је током своје више од пола века дуге каријере остварио изузетне резултате што га чини једним од најоригиналнијих, најутицајнијих и најсвестраних личности прошлог века из поља уметности. Његова истраживања и постигнућа послужила су као полазне тачке односно одскочне даске за бројне уметнике најразличитијих уметничких грана, међу које

¹⁵⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 228.

¹⁵⁸ Scher, Steven Paul (edited by): *Music and Text: Critical Inquiries*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom, 1992, стр. 10.

¹⁵⁹ Као један од претеча њујоршке концептуалне уметности 60-их година, Џон Кејџ (John Cage, 1912–1992) био је изузетно утицајан композитор (ако не и најутицајнији) друге половине прошлог века, уметник, теоретичар уметности, музике и политике, филозоф и песник којег везујемо за неоавангарду и постмодерну. Између осталог, осмисливши новину као што је тзв. препарирани клавир (енг. *prepared piano*) 1938. и увевши појам експерименталне музике 1955. године, он је заслужан за настанак звучних амбијената неодаде, флукуса, хепенинга, минимализма и постмодерне уметности, а такође је утицао и на популарну музику. Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 42.

¹⁶⁰ Gere, Charlie: *Digital Culture*, Reaktion Books, London, 2008, стр. 85.

спадају и његови студенти¹⁶¹ из њујоршке *Нове школе за социјална истраживања* на којој је предавао од 1956. до 1958. године. Он је „из темеља (...) уздрмао традиционалан концепт уметничког дела, те својим хибридном опусом који обухвата музичке, визуелне, поетске, теоријске и перформерске радове, „програмски” трасирао пут наредним генерацијама уметника”.¹⁶²

Са циљем да искористи „шумове и тишину да би проширио оквире гласбеног дјеловања”¹⁶³ и да докаже „немогућност апсолутне тишине”¹⁶⁴, он је 1952. године осмислио композицију под називом *4’33”* која данас важи за један од његових најпознатијих радова. „Једна од кључних идеја авангарде, прекорачење аутономије уметности, у музици први (и једини) пут”¹⁶⁵ виђена је управо у том делу. Поред Дишановог редимејда, реч је о једном од „преломних тренутака историје уметности 20. века”.¹⁶⁶ У питању је дело у којем долази до потпуног одсуства намерног извођења звукова од стране музичара – њихов једини задатак је да буду присутни 4 минута и 33 секунде.¹⁶⁷ *4’33”* настала је под утицајем будизма и кроз белих слика Роберта Раушенберга¹⁶⁸. Међутим, „испоставило се да тишина није потпуна тишина, да рад добија једну потпуно нову димензију која је неприметна када је уместо тишине присутан звук”¹⁶⁹, на шта је Кејџ бацио први снап светлости. Дакле, садржај композиције чине тишина као и најситнији случајни, успутни звукови који се у концертном простору чују за време извођења – „шумови, звукови, кашљуцања публике, накашљавање диригента, припрема диригента и музичара у оркестру, почетак, поклањање публици и сл”.¹⁷⁰ Као

¹⁶¹ Они су „постали водећи аутори и представници хепенинга, неоададе и флукуса: Џорџ Брехт (George Brecht, 1926–2008), Дик Хигинс (Dick Higgins, 1938–1998), Џексон Мек Лоу (Jackson Mac Low, 1922–2004), Алан Капроу (Alan Caprow, 1927–2006), Ал Хансен (Al Hansen, 1927–1995)”. Миладиновић, Ивана: *Џон Кејџ: Естетика индиферентности*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 255.

¹⁶² Исто.

¹⁶³ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 689.

¹⁶⁴ Дедић, Никола: *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*, Аточа, Београд, 2009, стр. 271.

¹⁶⁵ Миладиновић, Ивана, нав. дело, стр. 257; Миладиновић Прица, Ивана Р.: *Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије*, Докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду, 2018, стр. 125-130.

¹⁶⁶ Дедић, Никола, нав. дело, стр. 271.

¹⁶⁷ Seevinck, Jennifer, нав. дело, стр. 35.

¹⁶⁸ Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg, 1927–2006) био је утицајни амерички уметник који се бавио широким распоном уметничких дисциплина.

¹⁶⁹ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 51.

¹⁷⁰ Исто.

крајњи исход, долази до онога што називамо „музикализацијом неинтенционалних звукова”.¹⁷¹

Другим речима, Кејџ „процес реализације изједначава са самим радом”¹⁷², чиме „уметничко дело губи своју материјалну, опипљиву, физичку компоненту и добија флуидни карактер”.¹⁷³ Док су композитори пре њега користили шумове и тишину (као паузу), он је „поставио сам феномен тишине као гласбени, поетички и метафизички феномен и учинио га је слушљивим и отвореним интерпретацији”.¹⁷⁴ С обзиром на то да по њему „више није битно музичко дјело као резултат композиторског и извођачког стваралачког чина него је битан процес извођења који је неодвојив од егзистенцијалних ситуација умјетника”¹⁷⁵, ову композицију бисмо могли да протумачимо као отворену целину оријентисану према ономе што се дешава у садашњем односно тренутку извођења. „Отварањем структуре музичког дела, отклањањем чврстих одредница његове организације, увођењем тишине, затим шумова и свих оних »немузикалних«, свакодневних, произвољних, случајних звукова, као и становиште да »строго музичка питања више нису озбиљна питања«, Кејџ указује на превазилажење медијских специфичности и граница између уметничког и неуметничког.”¹⁷⁶

Кејџове отворене композиције нас позивају не само да присуствујемо концерту, већ да учествујемо у њиховим доградњама, доносећи стваралачке одлуке и долазећи до неког од малтене безброј решења. Било који потез направили и на који год начин кориговали та музичка дела, сваки извођење ће бити другачије.¹⁷⁷ Дакле, за циљ није узето „затворено дјело као културални продукт”¹⁷⁸, већ је реч о раду који ће увек бити другачије изведен тј. никада неће бити истоветан.

Поред тога што смо се осврнули на музичку неоавангарду тј. корене Ековог дела, не би било сувишно укратко се позабавити и телевизијом. Њеним испитивањем може да се дође до сличног закључка. Појавом вишеканалских

¹⁷¹ Миладиновић, Ивана, нав. дело, стр. 263.

¹⁷² Станковић, Маја, нав. дело, стр. 50.

¹⁷³ Исто, стр. 52.

¹⁷⁴ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 146.

¹⁷⁵ Исто, стр. 160.

¹⁷⁶ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 52.

¹⁷⁷ Seevinck, Jennifer, нав. дело, стр. 6.

¹⁷⁸ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 160.

програма променила се улога гледаоца. Прави гледалац наводно онда није онај који, примера ради, види најаву одређеног садржаја у новинама и бира искључиво тај канал, већ је то појединац који на даљинском управљачу или на сâмом телевизору мења програме, тиме састављајући сопствени програм који је сачињен од различитих емитованих видео садржаја у једном тренутку. О томе је касније писао и Серж Дане¹⁷⁹, опомињући да мењање телевизијских канала може да постане уметност, притом правећи паралелу са самим почецима видео уметности и, на крају, то поистовећујући са опаском Вилијама С. Бароуза¹⁸⁰ о тзв. депрограмирању телевизије.¹⁸¹

Све у свему, Еко је дошао до закључка да „савремено уметничко дело нема коначну дефиницију; при сваком извођењу овакво дело се изнова тумачи, при чему тумачење никада не бива заокружено и завршено; другим речима, савремена уметност тежи утопијском разарању уобичајених законитости знаковног, односно лингвистичког система”.¹⁸²

¹⁷⁹ Серж Дане (Serge Daney, 1944–1992) био је француски филмски критичар, једна од битнијих фигура у часопису *Филмске свеске* (којем се придружио 1964. године, а који је уређивао касних 70-их). Године 1981. напустио је тај часопис и кренуо да објављује текстове о филму, телевизији и друштву у новинама *Libération*. Премештајући нагласак са критичког посматрања филма на телевизију, Дане је развио сопствену теорију слике.

¹⁸⁰ Вилијам С. Бароуз (William S. Burroughs, 1914–1997) био је амерички постмодерни писац и визуелни уметник, главна фигура књижевног покрета који је носио назив бит генерација (енг. *beat generation*). Дипломирао је америчку књижевност на *Универзитету Харвард* (енг. *Harvard University*). Члан *Америчке академије уметности и књижевности* (енг. *American Academy of Arts and Letters*) постао је 1983. године. Најпознатији је по романима *Џанки* (енг. *Junkie*, 1953), *Голи ручак* (енг. *Naked Lunch*, 1959. објављен у Паризу, а тек седам година касније у Сједињеним Америчким Државама), *Пешко* (енг. *Queer*, оригинално написан између 1951. и 1953, али објављен тек 1985. године), као и по трилогији која се састоји од дела под називом *Градови црвене ноћи* (енг. *Cities of the Red Night*, 1981), *Место мртвих путева* (енг. *The Place of Dead Roads*, 1983) и *Западне земље* (енг. *The Western Lands*, 1987).

¹⁸¹ Daney, Serge: *Le salaire du zappeur*, P. O. L., Paris, 1993, стр. 12. Цитирано према: Michaud, Yves, нав. дело, стр. 96-97.

¹⁸² Дедић, Никола, нав. дело, стр. 107.

2. 4. Помак од структурализма ка постструктурализму

Један од најбитнијих интелектуалних покрета прошлог века, развијен у Европи 50-их и 60-их година, *структурализам* (фр. *structuralisme*), био је теоријски, интердисциплинарни покрет и методолошко-истраживачки поступак тј. приступ који је примењиван на ширем распону поља (од друштвених наука, преко антропологије, па све до књижевне критике), као и „облик лингвистике који је језик сматрао самоуређеним системом знакова”.¹⁸³ „Структурализам се заснива на формално-структуралном тумачењу културе и симболизацији природе.”¹⁸⁴ Нарочито је био заступљен у Француској током 60-их где се у потпуности развио. Пре тога, испрва је био само метода испитивања која је прво била коришћена у лингвистици. Тај структуралистички испитивачки чин касније је био употребљен и у пољима попут психологије, етнологије, социологије, економије итд. На структурализам можемо да гледамо као на одређени скуп приступа књижевности (али и других уметности и разних других културних облика).

За једног од претеча структурализма узима се Фердинанд де Сосир¹⁸⁵, један од оснивача семиологије – опште науке о знаковним системима. Структурализам је настао на основу Сосировог успостављања модерне лингвистике. Као наука о језику, лингвистика је послужила као помоћно средство којим би друштвено-хуманистичке науке могле да постигну прецизност која је била својствена оним природно-аналитичким. Иако у свом раду сâм Сосир не користи ту реч, *структура* је кључна реч везана за лингвистику коју су структуралисти ставили под лупу и на основу чега су настале структурална лингвистика и структурална семиотика. Заправо, читав покрет је по тој речи добио свој назив. Сосир у ствари употребљава појам *систем* описујући саму природу језика – језик је непроменљив систем знакова којим се изражавају идеје. Сосирова структурална лингвистика базира се на томе да речи немају значења када су појединачне, већ искључиво када се налазе унутар поменуте шире језичке заједнице. Реч тј. знак састоји се од

¹⁸³ Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter (edited by): *Cultural Theory: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2008, стр. 336; Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 260.

¹⁸⁴ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 678.

¹⁸⁵ Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) био је значајан швајцарски лингвиста, семиотичар, филозоф и професор. Важи за оснивача француске лингвистичке школе.

означитеља и означеног. Означитељ никада не указује на себе, већ увек упира прстом у оно на шта указује – означено (замисао на коју се односи). Промене у било којем делу тог склопа утичу на то да дође до промена и у остатку тог уређаја, које је иначе увек ограничено и затворено. Језик се у суштини не мења. Промена једино има када узмемо у обзир различите видове тог истог система, оне до којих долази на основу спољашњих утицаја.

Припадници структурализма угледали су се на Сосирову напомену да би не само језик, већ и сви културни системи, могли да се испитују са синхронијског¹⁸⁶ становишта, чиме би у први план дошле њихове повезаности. Постигнућа руских лингвистичких формалиста попут Романа Јакобсона¹⁸⁷ и Николаја Трубецкоја¹⁸⁸ такође су помогла развоју структурализма. Њих двојица јасно су одредили методолошке подухвате књижевне структуралне анализе. Структурализам се одатле кретао у више праваца. Што се тиче теорије књижевности прожете структуралистичким идејама, њоме су се бавили Ролан Барт¹⁸⁹, Јулија Кристева¹⁹⁰, Цветан Тодоров¹⁹¹ и Филип Солерс¹⁹². Битна фигура у структурализму (а касније и

¹⁸⁶ Синхронијским назива се стање језичког склопа у једном одређеном тренутку. Управо је познавање језика у датом моменту кључно за лингвистику. Супротно томе је дијахронијско стање којим се означава историјски развој говора.

¹⁸⁷ Роман Јакобсон (Роман Якобсон, 1896–1982) био је руски лингвиста, семиолог и теоретичар књижевности којег везујемо за руски формализам.

¹⁸⁸ Николај Трубецкој (Nikolai Trubetzkoy, 1890–1938) био је руски лингвиста, један од чланова прашке школе структуралне лингвистике.

¹⁸⁹ Ролан Барт (Roland Barthes, 1915–1980) био је француски зачетник савремене семиолошке теорије, филозоф, лингвиста, теоретичар и критичар књижевности, културе и буржоаске идеологије, који важи за једног од кључних мислилаца структурализма и постструктурализма. Његов рад допринео је даљем развоју поља као што су егзистенцијализам, марксизам и антропологија. Од 1977. године предавао је на катедри за књижевну семиологију на *Колеж д Франс*. Бартов утицај „огледа се у његовој примени семиотике на широк спектар медија, попут адвертајзинга, спортских догађаја, моде, позоришта, фотографије, филма, уметности и књижевности”. Шокрос, Ненси: *Ролан Барт*, у: Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 195.

¹⁹⁰ Јулија Кристева (Юлия Кръстева, 1941) бугарско-француска је филозофкиња, психоаналитичарка, романописац, теоретичарка и критичарка књижевности и културе. Њен рад умногоме је везан за структурализам, постструктурализам, културолошке студије и феминизам. Кристевино виспрено комбиновање семиотике, књижевне теорије и психоанализе служи као погодан пример за описивање интердисциплинарне природе постструктурализма. Она је користила психоанализу како би довела у питање структуралистичке претпоставке. Castle, Gregory, нав. дело, стр. 234.

¹⁹¹ Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov, 1939–2017) био је утицајан бугарско-француски теоретичар књижевности, филозоф, социолог и есејиста којег најчешће доводимо у везу са структурализмом и постструктурализмом.

¹⁹² Филип Солерс (Philippe Sollers, 1936) француски је романописац и критичар.

у постструктурализму) био је Клод Леви-Строс¹⁹³. Утицајна је његова структуралистичка примена у антропологији при истраживању друштвених односа и тумачењу разних култура, притом користећи Сосиров лингвистички начин испитивања. Леви-Строс је на структурализам гледао као на научни метод, а не филозофски покрет. Жак Лакан¹⁹⁴ основао је структуралистичку, психоаналитичку школу изнова тумачећи фројдовску психоанализу путем коришћења структуралне лингвистике. Луј Алтисер развио је структуралистичку теорију идеологије. Структуралистичком естетиком бавили су се разни француски теоретичари укључујући Барта и Фукоа, као и остали европски семиолози попут Ека, Абрахама Мола¹⁹⁵, Макса Бензеа¹⁹⁶ и присталица семиотике везаних за совјетску школу семиотике из Тартуа¹⁹⁷. Структуралистичком теоријом ликовних уметности бавили су се Барт, Жан-Луј Шефер¹⁹⁸, Луј Марен¹⁹⁹,

¹⁹³ Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) био је француски антрополог, социолог, филозоф и етнолог који је помогао да се развије структурализам и структуралистичка културна антропологија (коју је успоставио преневши лингвистичке теорије Сосира и Трубецкоја на поље етнографије). Леви-Строс је на „оригиналан начин пренио методе структуралне лингвистике на подручје проучавања митова и обичаја”. Солар, Миљивој: *Теорија књижевности*, Школска књига, Загреб, 2005, стр. 286.

¹⁹⁴ Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901–1981) био је француски психоаналитичар, психијатар и теоретичар којег везујемо за теоријску психоанализу. Снажно је утицао на критичку, књижевну, филмску и феминистичку теорију, социологију, клиничку психоанализу, као и на прошловековну филозофију уопште.

¹⁹⁵ Абрахам Мол (Abraham Moles, 1920–1992) био је француски пионир информацијске науке и комуникације, инжењер електротехнике и акустике, као и доктор физике и филозофије. Осим на *Универзитету у Стразбуру* (фр. *Université de Strasbourg*), предавао је и на чувеној *Улмској школи за дизајн* (нем. *Hochschule für Gestaltung Ulm*).

¹⁹⁶ Макс Бензе (Max Bense, 1910–1990) био је немачки филозоф, теоретичар информација, писац и публициста, познат по свом раду у оквиру поља попут филозофије науке, логике, естетике и семиотике.

¹⁹⁷ *Тарту-московска школа семиотике* (рус. *Московско-тартуская семиотическая школа*) основана је 1964. године у естонском граду Тартуу и била је вођена од стране Јурија Лотмана (Јүрий Лотман, 1922–1993), семиотичара, историчара културе и теоретичара књижевности, који је сматран за првог совјетског структуралисту. „Теорија Тартуске школе је формирана у оквирима теорије књижевности и филологије, да би се затим развила у опћу теорију умјетности и културе засновану на структуралистичким теоријама, семиотичким анализама и примјенама математике, логике и теорије информација. Основна истраживања у теорији књижевности и филологији су касније примјењивана на музику, сликарство, фолклор, ритуале, обреде, филм, митологију и религију.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 607.

¹⁹⁸ Жан-Луј Шефер (Jean-Louis Schefer, 1938) француски је историчар и теоретичар уметности, филозоф, писац и критичар. Везујемо га за семиологију сликарства и филма, као и за нову антропологију.

¹⁹⁹ Луј Марен (Louis Marin, 1931–1992) био је француски филозоф, историчар уметности и семиолог сликарства.

Марселен Плејне²⁰⁰, Брацо Ротар²⁰¹ и Џек Бернхам²⁰².

„Основна премиса структурализма је да су људске активности и њихови производи, перцепција, па и сама мисао, конструисани, а не природно дати.”²⁰³ Дакле, свако људско деловање (и исходи истог) заправо су изграђени, а не природни. Структуралистичко испитивање је оно у којем се успоставља веза између два феномена чиме се откривају дубинске везе и само значење. Један елемент може да се схвати само ако се у обзир узме шири склоп чији је он део. То је једини начин којим може да се постигне значење. У том тренутку успостављају се и међусобне разлике. Другим речима, сваки знак добија своје значење тек када ступи у однос са другима при чему се уочавају међусобне разлике и чиме „језик постаје динамичан процес интерактивности знакова”.²⁰⁴ За разумевање структурализма кључна је замисао о тексту као значењском склопу који је учвршћен знаковима, а којег одређују „значењска аутономија, структурална целовитост и затвореност у односу на друге облике изражавања”.²⁰⁵ Ако се водимо тумачењима Барта и Ека, на сваки поредак знакова гледа се као на текст – те знаковне јединице повезане су у једну целину и творе значење. Дакле, реч је о значењској структуралној самосталности и затворености у односу на друге облике изражавања.

Постструктурализам (фр. *poststructuralisme*) развио се 60-их година у Француској као одговор на ондашњу надмоћ структурализма у француској интелектуалној заједници. „Постструктурализам је назив за више теоријских и филозофских појава, пракси и школа (семиологија, теорија идеологије, археологија знања, деконструкција, дискурзивна анализа, теоријска психоанализа, теорија текста и интертекстуалност, теорија означитељских пракси, теорија ризома, теорија симулација) насталих средином 60-их година.”²⁰⁶

²⁰⁰ Марселен Плејне (Marcelin Pleynet, 1933) француски је историчар и теоретичар уметности, песник, есејиста и некадашњи уредник часописа *Tel Quel* (од 1962. до 1982. године).

²⁰¹ Брацо Ротар (1942) словенски је социолог, песник, есејиста, семиолог и теоретичар културе којег везујемо за структурализам, постструктурализам и нову антропологију.

²⁰² Џек Бернхам (Jack Burnham, 1931–2019) био је амерички теоретичар уметности, критичар, кустос и писац.

²⁰³ Ђурић, Дубравка: *Дискурси популарне културе*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2011, стр. 42.

²⁰⁴ Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 260.

²⁰⁵ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 335.

²⁰⁶ Исто, стр. 575.

Реч је о покрету који се развио на основу критике структурализма која је започета у оквиру часописа *Tel Quel*²⁰⁷. Тачније, постструктуралистички камен темељац сачињавају: прото-структурализам Огиста Конта²⁰⁸, квази-структурализам Емила Диркема²⁰⁹ и Сосира, структурализам Леви-Строса, рани структуралистички радови Барта и Фукоа, као и руски формализам Виктора Шкловског²¹⁰ и Јакобсона, који је у француској књижевној теорији популаризовао Тодоров. „Развој постструктурализма карактеришу три етапе: (1) француски касни или аутокритички структурализам аутора окупљених око часописа *Tel Quel*, часописа *Critique* и часописа *Peinture – Cahiers théoriques* (1971-1982), (2) постструктурализам као интернационална критичка теорија уметности и културе 70-их година, односно, као водећи универзитетски дискурс друге половине 70-их и 80-их година и (3) постструктурализам као интернационална теорија постмодернизма од краја 70-их година.”²¹¹

Проширујући своје поље истраживања на све облике културе²¹², постструктурализам је данас аналитички примењиван у разним друштвено-хуманистичким наукама – у књижевној критици, теорији књижевности, студијама културе, социологији, политичким наукама, феминизму, етнографији, историографији, психоанализи итд. Постструктурализам најчешће везујемо за Дерида, Лакана, Фукоа, Делеза²¹³, Гатарија, Леви-Строса, Елен Сиксу²¹⁴ и Барта

²⁰⁷ *Tel Quel* био је цењени париски авангардни теоријски и књижевни часопис који је 1960. године основао Солерс заједно са Жан-Едерн Алиеом (Jean-Edern Hallier, 1936–1997), француским писцем и књижевним критичарем. Био је објављиван све до 1982. године када је Солерс покренуо нови часопис под називом *L'infini*. Реч је о једном од најбитнијих теоријских часописа друге половине прошлог века. *Tel Quel* највише се бавио структурализмом, материјалистичком теоријом текста, интертекстуалношћу, маоизмом, психоанализом, еклектицизмом и постмодернизмом. Са овим часописом сарађивали су Дерида, Фуко, Тодоров и други битни мислиоци тог времена. Као што ћемо видети, тај часопис је од пресудног значаја јер су његове присталице изнова критиковале структурализам и, по свему судећи, успешно показале да „не постоји објективан и егзактан језик независан од деловања субјективности”. Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 336.

²⁰⁸ Огист Конт (Auguste Comte, 1798–1857) био је француски филозоф, мислилац и математичар. Осим што је зачетник филозофског правца познатог као позитивизам, Конт је први утемељио реч социологија.

²⁰⁹ Емил Диркем (Émile Durkheim, 1858–1917) важи за оснивача модерне социологије.

²¹⁰ Виктор Шкловски (Viktor Shklovsky, 1893–1984) био је руски теоретичар књижевности, књижевни критичар, писац, као и један од представника руског формализма.

²¹¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 575.

²¹² Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 260.

²¹³ Жил Делез (Gilles Deleuze, 1925–1995) био је утицајни француски филозоф који је осим филозофских писао и текстове о уметности, филму и књижевности. О његовом свеобухватном

(након 1967. године). Они су се залагали за ригорозно испитивање сваке врсте центризама.²¹⁵ Постструктурализам одликује и политичка црта с обзиром на то да је током његовог пробоја дошло до студентских протеста у Европи 1968. године, и то нарочито у Француској.

Пре него што се упустимо у разликовање структурализма и постструктурализма, погледајмо шта им је заједничка црта. Теоретичари и филозофи оба ова покрета оштро су оспоравали и ниподаштавали замисао о тексту као јединственом и непоновљивом производу потпуно самосталног аутора – сматрали су да је то лажна теорија.²¹⁶ Са друге стране, док је у структурализму реч о језику као склопу међусобно повезаних знакова чијим се везама и начинима узајамног деловања ствара значење које је стабилно, у постструктурализму, са друге стране, насталом као исход критике структурализма као научне гране²¹⁷, акценат је стављен на сложену међузависност знакова, као и на произвољност и недовршеност текста. У питању више није затвореност једног текста, већ напротив – потпуна отвореност, при чему читалац присваја главну улогу. Сваки знаковни поредак састоји се од огромног броја чинилаца између којих се може уградити нови знак (било да је исте или другачије природе). „Антисистематичан и заинтересован за анархичне и креативне димензије језика, за његову урођену нестабилност и потенцијал писања као културне субверзије”²¹⁸, постструктурализам је критиковао структуралистичку замисао о стабилном, чврстом спојеном знаковном систему. Сматрајући да је то немогуће, постструктуралисти су се уместо тога окренули пукотинама које постоје у поменутом знаковном склопу. Оно што је уследило било је уништење и потом преправка структуралистичке мисли о стабилности текстуалне структуре. Темељно испитавши раније претпоставке, присталице постструктурализма, које су на сопствени рад гледале као на „облик терористичког деловања у култури”²¹⁹,

значају сведочи и некадашња Фукоова реченица да постоји могућност да ће се у будућности читав 20. век називати делезовским.

²¹⁴ Елен Сиксу (Hélène Sixous, 1937) француска је филозофикиња, драмска списатељица, песникиња и књижевна критичарка чији рад везујемо за феминизам и теорију текста.

²¹⁵ Bennett, Andrew; Royle, Nicholas: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Routledge, New York, 2014, стр. 326.

²¹⁶ Lea, Daniel, нав. дело, стр. 122.

²¹⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 340.

²¹⁸ Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 260.

²¹⁹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 701-702.

изнеле су аргумент да је значење сваког текста неодређиво, нејасно, неутврђено.²²⁰ Значење, како су вешто објаснили, не може бити ограничено једном једином речју, реченицом или текстом уопште, већ је оно крајњи исход веза између текстова. У том смислу, оно је стално у покрету и мења се у зависности од контекста. Оно никако није утемељено већ је у сваком случају потпуно произвољно.²²¹ Не само то, већ је и „сваки текст саткан од безброј фрагмената, фраза, образаца и израза који су опште власништво природног језика, тако да нема оригиналног и изворног текста”.²²² Другим речима, за постструктуралисте „знак није коначни довршени продукт (писања, сликања, извођења), већ тренутак у процесу трансформације значења у друштвеним процесима (системима и праксама) производње значења”.²²³ У исто време појавила се Деридина деконструкција која је такође привукла пажњу. Почивајући на сличним темељима и представљајући још један изазов структуралистичком начину размишљања, она је понављала постструктуралистички рефрен.

²²⁰ Barker, Chris: *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2004, стр. 160.

²²¹ Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revised by M. A. R. Habib, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013, стр. 553.

²²² Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 335.

²²³ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 334.

2. 4. 1. Интертекстуалност

Хуманистичка (или, уопште узев, културна) традиција прихвата аутора као појединца који делује као креативни извор, а који успоставља оригинална значења и вредности свог рада. По том схватању, значење одређеног дела крајњи је резултат јединствености ствараоца. Такво тумачење ауторства је у више наврата изазивано и то нарочито од стране постструктуралиста, о чему ће у наставку бити речи.

Интертекстуалност (фр. *intertextualité*) један је од кључних и свеобухватних елемената који сачињавају ткиво постмодерне културе.²²⁴ Како су многи теоретичари приметили, читаво то поље означено је самосвесном интертекстуалношћу чији корени далеко сежу.²²⁵ У питању је термин који угрожава утемељена веровања у ауторску оригиналност и јединственост текста, а који је изнет на видело средином 60-их година прошлог века захваљујући неколицини аутора који су се ујединили око једне исте замисли (иако су полазишта сваког од њих била у благој мери другачија). Реч је о Барту, Кристеви и Дериди. Незаобилазан је и осврт на већ споменути часопис *Tel Quel* којег је између осталих почев од 1969. уређивала управо Кристева.

Потпуно упрошћено речено, значењски однос два или више текстова је најосновнији и најкраћи опис интертекстуалности. Уведен као појам који указује на неминовност и неизбежност повезивања једном текста са другим (или са више њих), он се заснива на главној замисли да нема независних, издвојених, засебних текстова, већ да постоје само они који су на одређен начин међусобно спојени.²²⁶ Упамтимо, језик као творевина постоји и пре него што се појави субјект који ће

²²⁴ Pearson, Roberta E.: *Intertextuality*, у: Pearson, Roberta E.; Simpson, Philip (edited by), нав. дело, стр. 348.

²²⁵ Прецизније речено, интертекстуалност једна је од главних ознака постмодерности. У оквиру ње настаје тзв. *бриколаж* (фр. *bricolage*, спој на први поглед неспојивих синтактичких, семантичких и типографских аспеката различитих текстова у нови текст) којим описујемо спајање наизглед неспојивих, противречних знакова. На пример, долази до заједничког, упоредног приказивања прошлости и садашњости са циљем да се пронађу нова значења. Такође, уопштено говорећи, повећава се и свест о историји и улогама културних производа. Cuddon, J. A., нав. дело, стр. 101; Еко, Умберто: *Границе тумачења*, са италијанског превела Милана Пилетић, Паидеиа, Београд, 2001, стр. 156-158.

²²⁶ Orr, Mary: *Intertextuality*, у: Ryan, Michael; Castle, Gregory; Eaglestone, Robert; Booker, M. Keith (edited by): *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: Literary Theory from 1900 to 1966; Literary Theory from 1966 to Present; Cultural Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2011, стр. 641-642.

користити лингвистичке одломке. Појединац се суочава са већ установљеним језичким механизмом, бира и потом употребљава исечке који су му на располагању како би описао стварност. Као и када говоримо, ми по правилу увек изнова посећујемо оно што је већ речено.²²⁷ Главна претпоставка овог израза је да један текст постоји само у оном контексту у којем је тај запис у бескрајном и безграничном односу са другим, док је наш задатак да те копче запажамо и тумачимо. Текстови у себе упијају једни друге и никада нису аутономни већ долази до сталног међусобног умрежавања односно монтажирања кроз чин читања, а тиме и до производње значења (које никада није стабилно нити може да се сведе на једну једину реч, синтагму или реченицу – оно не лежи у самом тексту, већ у простору између њега и других списа). Размишљајући у том правцу, сваки текст је путем скривених значења, разних назнака, понављања, наговештавања, преобликовања и преуређивања заправо сачињен од мноштва других списа.²²⁸ У сваком запису појављује се алузија на неки други текст за који постоји вероватноћа да је читалац већ упознат са њим.²²⁹ Сходно томе, увек је неопходно тражити свезу између њих како бисмо схватили смисао. Никада неће бити коначног читања писаног трага с обзиром на то да свако ишчитавање проузрокује изградњу новог текста. Другим речима, текст никада није завршен, већ ће наставити да постоји све док је на делу интертекстуална радња.²³⁰ Новостворени запис затим постаје део једног ширег склопа у оквиру којег је првобитни текст протумачен. Дакле, писац не делује као зачетник једне замисли – пре бисмо рекли да он има улогу онога који бира већ постојећи и понуђени материјал који затим меша и преуређује, тиме стварајући један колаж.²³¹ Неопходно је додати и да на интертекстуалност не би требало да гледамо као на коначни резултат већег распона утицаја или уобичајених облика академског

²²⁷ Lea, Daniel, нав. дело, стр. 122; Roudiez, Leon S.: *Introduction*, у: Kristeva, Julia: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, translated from French by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, стр. 15.

²²⁸ Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt: *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston, Massachusetts, 2009, стр. 365; Edgar, Andrew: *Intertextuality*, у: Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter (edited by), нав. дело, стр. 176.

²²⁹ Danesi, Marcel: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2000, стр. 122; Sturken, Marita; Cartwright, Lisa: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2018, стр. 439.

²³⁰ Heath, Stephen: *Intertextuality*, у: Payne, Michael; Barbera, Jessica Rae (edited by): *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, стр. 348.

²³¹ Lea, Daniel, нав. дело, стр. 122.

писања као што је нпр. цитирање. У том случају имали бисмо одређени ниво намере који не везујемо за интертекстуалност.²³²

Међутим, битно је назначити да се под текстом подразумевају многи видови стварања – текст је само одредница за широк спектар размене података, значења и сазнања (у најширем значењу тих речи) који могу бити спроведени на било који медијски начин, а чиме долази до повезивања текстова. По семиолошком тумачењу појма текст, њиме може да се означи све оно што има значење и што може да се ишчита. Шуваковић је то протумачио на следећи начин:

„Текст је, уопште, свака структура знакова. Разликују се појам говорног, писаног, визуелног, просторног, временског, звучног, бихевиоралног, екранског итд. текста. У структурализму се текстом назива затворена структура знакова. У постструктурализму и постмодернизмима, текстом се сматра отворена структура знакова која стиче своја значења тренутним односом с другим знаковима, или текстовима актуелне или историјске културе. Текстом се назива и сваки облик, без обзира на медиј, начин комуникације, производње, размене и потрошње значења (значењских заступника).”²³³

У том смислу, сваки текст, које год врсте он био, упућује на друге текстове који су на неки начин допринели његовом успостављању. Било који културни производ може да се чита као текст који унутар своје структуре поседује могућност поништења. Он тада може да постане радикално отворен новим тумачењима и стога да има велики број значења.

Интертекстуалност нас присиљава да изнова размотримо спрегу између текстова и друштва које их производи. Када боље погледамо, записи у ствари нису верна слика стварног света какав он јесте, већ више делују као текстуализоване структуре света, или, просто речено, наши доживљаји њега. Примера ради, одређен догађај приказан тј. наново начињен у филму нећемо упоређивати са правом, истинитом и објективном причом, односно како се то дешавање стварно збило. Заправо, ми ћемо да направимо поређење оног што је

²³² Castle, Gregory, нав. дело, стр. 315.

²³³ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 699.

забележено филмском камером са прегледом истог догађаја у неком другом филму или рецимо роману.²³⁴ Корак даље у изучавању овог термина био би осврт на тзв. полижанровску интертекстуалност која укључује проналажење веза између нпр. две слике, музичког дела и слике, или између било које људске израђевине и језичких и семиотичких поставки књижевности, филозофије и других области.

Бавећи се субверзивним учинцима језика и напуштајући претходно успостављене тезе о тексту као сасвим самосталном елементу, Кристева је била та која је 1966. године уобличила, сковала, а потом и заједно са Тодоровим популаризовала термин интертекстуалности, повезавши га са знањем стеченим у родној Бугарској где је на *Универзитету у Софији* (буг. *Софийски универзитет „Св. Климент Охридски“*) студирала теорију књижевности пре него што је дошла у Париз и постала Бартов студент. Прецизније речено, ослањала се на тзв. *дијалогизам*²³⁵ (рус. *диалогизм*) који је преузела и пренела у поље француске књижевне теорије повезујући га са семиотиком.²³⁶ Дијалогизам, који је до тада био непознат у Француској, а чију је суштину међу првима представила на Западу, био је полазна тачка и основа за утемељење интертекстуалности. Кристевина опаска се састојала у томе да текст није усамљен, напуштен, отуђен облик, већ да је реч о мозаику цитата, односно да сваки текст упија и преобликује друге записе.²³⁷ По њеном закључку, сваки текст је *интертекст*²³⁸ који делује као

²³⁴ Edgar, Andrew, нав. дело, стр. 176; Pearson, Roberta E., нав. дело, стр. 348.

²³⁵ *Дијалогизам* има своје корене у руској књижевности и најчешће се везује за руског филозофа, теоретичара књижевности и културе Михаила Бахтина (Михајл Михајлович Бахтјн, 1895–1975). По његовом филозофском тумачењу језика уопште, сваки књижевни текст по правилу је увек изграђен од више слојева које сачињава мноштво цитата и идиома. „Шта год да говоримо, тврдио је Бахтин, ми заправо *разговарамо* (преговарамо, наговарамо, приговарамо, договарамо се); говорећи, ми водимо дијалог; наш говор је увијек реплика на нечији туђи говор. Због тога, по Бахтину, сваки наш исказ у себи нужно садржи неке дијаложке црте. А то опште својство говора још је изразитије у књижевности, у којој се поједини текстови ослањају, осврћу или подсећају једни на друге на више или мање отворен начин.” Леших, Зденко: *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 81.

²³⁶ Steinby, Liisa; Klapuri, Tintti: *Introduction: The Acting Subject of Bakhtin*, у: Steinby, Liisa; Klapuri, Tintti (edited by): *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, Anthem Press, London/New York, 2013, стр. xi; Felluga, Dino Franco: *Critical Theory: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2015, стр. 157.

²³⁷ Becker-Leckrone, Megan: *Julia Kristeva and Literary Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2005, стр. 155-156; Cuddon, J. A., нав. дело, стр. 367.

²³⁸ Danesi, Marcel, нав. дело, стр. 122, 156.

чвориште гомиле других записа.²³⁹ Она наглашава да ниједан текст није ограничен нити постоји потпуно самостално и засебно од свог аутора, већ је увек у маштовитој, међусобној игри са безброј других културних списа.²⁴⁰ Дакле, јасан услов за његово постојање је тај да он мора да непрекидно буде у испреплетеним свезама са другим текстовима.²⁴¹ Тврдећи да се интертекстуалност односи на премештање једног или више знаковних система у друге, она изазива традиционалне, устаљене књижевне токове. До не тако другачијег закључка од Кристеве стигао је и Фредрик Џејмсон²⁴², назначивши да је текст сâм по себи већ прочитан и пре него што доспе до нас:

„Чак иако читамо потпуно нови текст, по Џејмсоновом уверењу, ми га тумачимо у складу са већ устаљеном праксом тумачења, коју су нам у наследство оставиле раније интерпретативне традиције. Према оваквим схватањима, сваки текст има историју читања, јер разна друштва, читајући исти текст, у ствари га поново пишу, дајући му несвесно друкчија значења.”²⁴³

²³⁹ Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt, нав. дело, стр. 365.

²⁴⁰ Montgomery, Martin, нав. дело, стр. 66.

²⁴¹ Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt, нав. дело, стр. 365.

²⁴² Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson, 1934) амерички је филозоф, књижевни критичар и политички теоретичар. „Џејмсон је пре свега марксистички мислилац. Он упорно доказује трајни значај традиционалних марксистичких концепата, укључујући историју, класну борбу, постварење, робни фетишизам и тотализујућу природу (позног или мултинационалног) капитализма. Његово је гледиште да упркос коренито промењеној политичкој и теоријској клими марксизам не треба напустити, него да треба изнова промислити нека или већину његових темељних начела. Према томе, Џејмсонов рад остаје унутар хегеловско-марксистичког оквира излагањем једне врсте не-догматске марксистичке културалне праксе, коју он сматра прикладном за позни капитализам.” Женко, Ернест: *Фредрик Џејмсон*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 549.

²⁴³ Маширевић, Љубомир: *Култура интертекстуалности*, у: Рапајић, Светозар; Јевтовић, Владимир (прир.): *Зборник радова Факултета драмских уметности 11-12*, Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 425.

2. 4. 2. Деконструкција Жака Дерида

Жак Дерида критиковао је логоцентризам западњачке филозофије који подразумева схватање по којем се ум односно логос налази у средишту европске културе и историје.²⁴⁴ Суочен са немогућношћу напуштања логоса јер се под тиме подразумева читава култура у којој живимо, он је извео закључак да могу једино да се покажу крајње границе логоцентризма, и то међусобним супротстављањем његових главних термина. Он је „довео у питање све појмове који су некад одређивали духовна средишта нашег свијета, прогласивши их *привидима логоцентризма*“.²⁴⁵ Дерида је раставио метафизички смисао логоцентристичког склопа и тај чин назвао деконструкцијом (фр. *déconstruction*). Реч је о његовој филозофској доктрини коју је утемељио крајем 60-их година, али током живота изнова тумачио. Она се јавила у тренутку када је језик постао „преовладавајућа тема разговора“, када се дискурс тј. теоријски говор показао као „систем у коме средишње, оригинално или трансцендентално означено није постојано“.²⁴⁶ У питању је књижевно и филозофско средство које критикује становиште да постоје стабилни аксиоми и хијерархије. Деконструкција се може описати и као „постструктуралистички филозофски и теоријски приступ расправи, спекулативној критици, анализи, приказивању и симулацији услова, граница, парадокса и природе филозофског дискурса“.²⁴⁷ Није претеривање ако кажемо да је Деридино име синоним за деконструкцију. Она води порекло из неколико његових књига које је објавио 60-их и 70-их. Године 1967, када је структурализам био на врхунцу, објавио је збирку есеја под називом *Писање и разлика* (фр.

²⁴⁴ „Критика логоцентризма показује да постоји суштински и детерминишући прекид између духовног (психолошког и менталног) и текстуалног. Текст се идентификује са писмом и писањем (*écriture*), односно са интертекстуалним, а не интерсубјективним карактером књижевног дела.“ По Деридином проматрању овог термина, логоцентризам „означава сталну потребу за оном првобитном истином и универзалном структуром“. Посебна врста логоцентризма која је својствена Дерида је тзв. фоноцентризам – примат говора над писмом. Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 130; Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 254.

²⁴⁵ Лешић, Зденко, нав. дело, стр. 214.

²⁴⁶ Савић, Миле: *Изазов маргиналног: донети критике логоцентризма у спору Модерна-Постмодерна*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд, 1996, стр. 61.

²⁴⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 169.

L'Écriture et la différence)²⁴⁸ и књигу *О граматологији* (фр. *De la grammatologie*)²⁴⁹ којима је настојао да употпуни своју замисао о деконструкцији.

Дерида се ухватио у коштац са проблематиком интертекстуалности разматрајући структуралистичко поимање текста као затвореног склопа знакова и у исто време заузимајући други угао гледања – питао се шта се дешава ако те јединице почну да добијају нове облике и ако се на текст више не гледа као на затворену творевину. Другим речима, да ли текст можемо ипак сагледати као нешто што има могућност да се изнова мења и преображава? Иако су структуралистичка појмовна ограничења била очигледна и требало их је превазићи, Дерида је јасно и без сумње указао да је структурализам после свега ипак била неопходна тачка на путу ка деконструкцији.

Управо је Дерида био тај који се најдоследније бавио идејом да нема јасних, сталних значења из простог разлога што оно само по себи већ садржи значења из неких других извора. Стога, извођење значења је по њему поступак који не може бити тек тако извршен – то је подухват који је, просто речено, увек у току. У том смислу, значење је бескрајна игра могућности без икакве главне тачке која би могла да заузме средишње место и да оконча то поигравање.²⁵⁰ Једноставно, међуодносу текстова нема краја. Или, другим речима, „деконструкција никада не може имати задњу реч јер су њени увиди неизбежно утопљени у реторику која је и сама отворена за даље деконструкцијско читање”.²⁵¹ Такође, као крајњи исход његовог тумачења филозофских и књижевних текстова, Дерида је био тај који је можда најизразитије описао интертекстуалност као начин читања. Он се није задржао само на чињеници да су текстови интертекстуални, већ је отишао корак даље и записао да је читање само по себи једно интертекстуално искуство кроз које уочавамо унутрашње противречности.²⁵² Читање је по њему гест који увек

²⁴⁸ Дерида, Жак: *Писање и разлика*, са француског превела Ванда Микшић, Шахинпашић, Сарајево, 2007.

²⁴⁹ Дерида, Жак: *О граматологији*, са француског превела Љерка Шифлер-Премец, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.

²⁵⁰ Gere, Charlie, нав. дело, стр. 158.

²⁵¹ Норис, Кристофер: *Деконструкција: Крај метафизике и ново мишљење – Од Ничеа до Дерида*, са енглеског превела Јасмина Милићевић, Нолит, Београд, 1990, стр. 112.

²⁵² Clippinger, David: *Intertextuality*, у: Taylor, Victor E.; Winquist, Charles E. (edited by): *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge, New York, 2001, стр. 191.

траје и изнова тумачи записано, па чак и до те мере да потпуно изврне значење и окрене текст против сáмог себе, тиме предлагајући контрадикторне закључке.²⁵³

Видели смо да су се постструктуралисти питали шта долази прво – текст или читалац. Дакле, њихова дилема била је да ли након читања текст остаје непромељен при чему читалац само прати смер у којем тај запис иде и на неки начин следи текстуално упутство, или, у другом случају, текст делује као недовршена целина која је изнова грађена при сваком читању. Та недоумица била је одгурнута у други план доласком деконструкције којом је дат једноставан одговор – и једно и друго је могуће. Деконструкција је попут клатна које се њише са једне на другу страну. Њеним поступком испитује се простор између два поменута правца мишљења, али се и потцртава непредвидљивост како сваког читања, тако и сваког текста. Читање је чин који у тренутку врши један читалац (он и само он), али је у исто време и објективно (у складу са значењима на које текст приморава и од којих не одступа; у том случају, текст је самосталан и не захтева никаквог читаоца како би он постојао и деловао). Помно испитивање овог и њему сличних парадокса навело је неке критичаре на став да је читање неугодно, узнемирујуће, па чак и немогуће.

Најупрошћеније речено, деконструкција је деседиментација. Детаљније је описујући, она је „критички и спекулативни филозофски постструктуралистички метод анализе, расправе, симулације и приказивања природе и граница језика (говора и писма), филозофије и књижевности”.²⁵⁴ Деконструкција је „недвосмислено »постструктуралистичка« појава по свом одбијању да прихвати појам структуре”²⁵⁵, међутим, она се у односу на постструктурализам благо издваја. Иако оба појма имају концептуалне и процедуралне сличности, постструктурализам је више окренут ка филозофији и бави се лингвистиком, док је деконструкција методолошки приступ који може да се примени у било којој дисциплини или културном производу. Једна од претпоставки деконструкције као приступа тумачења текстова који наглашава проблематичност значења је та да текст постоји као преображај односно препород других текстова. Он није

²⁵³ Harris, Jonathan: *Art History: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2006, стр. 170.

²⁵⁴ Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 27.

²⁵⁵ Норис, Кристофер, нав. дело, стр. 18.

целовит и довршен склоп, већ је увек у покрету и у стању трајне мутирајуће промене.

Противећи се том схватању и држећи се тврдње да речи носе више значења, укључујући и трагове значења других речи из сродних области, Дерида је извео закључак да је значење у суштини увек нестабилно – оно нам непрестано клизи из руку.²⁵⁶ Како је Шуваковић назначио, „субјект деконструкцијског дискурса је 'плурални субјект', што значи да он не садржи један легитимни и апсолутни глас метајезика који утврђује спознајни поредак, већ мноштво гласова који се сучељавају и претварају дискурс у сцену језичког догађаја”.²⁵⁷ Иначе, треба пажљиво указати на чињеницу да деконструкција не разара. Она све укључује у обзир, а ништа не искључује. Или, другим речима, „деконструкција није деструкција, пошто ништа из поља дејства дискурса не одбацује, али то што приказује приказује као растављено (колажирано, монтирано), неузглобљено, нестабилно и отворено промени”.²⁵⁸

Иако су првенствено били окренути ка филозофији и књижевној теорији, деконструкцијски принципи су се временом ширили. На пример, деконструкција је током седамдесетих година почела да се примењује у теорији архитектуре, сликарства, позоришта, филма, као и у популарној култури. Данас, деконструкција се примењује у још ширем распону разних хуманистичких наука, а притом никада нема један једини циљ односно сврху (нити њени корисници имају иста настојања), што само још повећава видове њеног примењивања. Горепоменуте Деридине публикације биле су од кључне важности за распрострањавање деконструкцијске тезе, и то нарочито на универзитетима у Сједињеним Америчким Државама где се „развијала (...) као критичка теорија књижевности”.²⁵⁹ Као што је назначено, осим што је у питању испитивачки чин унутар постструктурализма, деконструкцијом се почев од краја 70-их и почетка 80-их година означавају и уметнички поступци у постмодерној визуелној и ликовној уметности. Она је у том периоду „развијена као теорија постмодерне плуралистичке културе и поетика постмодернистичке еклектичне и цитатне

²⁵⁶ Barker, Chris, нав. дело, стр. 101.

²⁵⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 28.

²⁵⁸ Исто.

²⁵⁹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 169.

уметности”.²⁶⁰ Уметници и архитекте који су се ослањали на Деридину замисао настојали су да наруше везе између концепата, форми, традиција и идентитета, као и да пониште значења сваког од њих. Обухватајући у своје окриље деконструкцијски гест, водили су се претпоставком да визуелна представа не може нити треба да има једно значење, нити да би требало да се тумачи на основу претпостављених или наметнутих ауторских значења. Последица тог вида размишљања од стране уметника, историчара уметности и критичара довела је до тога да је при одређивању текста, слике, филма или грађевине стављен нагласак на улогу читаоца, а не аутора односно уметника. Деконструкцијско тумачење уметничког дела огледа се у његовом испитивању не као затвореног предмета, већ као отвореног и вишеслојног, односно као мреже сачињене од различитих чинилаца у разним облицима. Притом, циљ деконструкције је да открије те чиниоце, укључујући и њихове улоге.²⁶¹ Притом, деконструкција се појавила у тренутку када се коренито испитивала модернистичка уметност, а чија је критика већ увелико била у току. Деконструкцијски упад у већ покренуто разматрање модернистичке уметности значајно је пољуљао већ климаву основу поимања модернистичких радова, па чак и оних предмодернистичких.²⁶²

²⁶⁰ Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 28.

²⁶¹ Larsen, Lars Bang, нав. дело, стр. 565.

²⁶² Harris, Jonathan, нав. дело, стр. 91-92.

2. 4. 3. Разарање ауторства: *Смрт аутора* Ролана Барта

Поред осталих, и Барт је критиковао романтичарско схватање уметника који почиње од саме нуле, „извлачећи слике непосредно из своје маште или измишљајући нове, самосвојне начине гледања на свет”.²⁶³ Његов учинак и допринос у негирању оригиналности, а упоредо у успостављању интертекстуалности, најбоље се огледа у тезама изнетим у његовом чувеном кратком есеју из 1967. године под називом *Смрт аутора* (фр. *La mort de l'auteur*).

Реч је о Бартовом полемичком и најчитанијем есеју, једном од најкључнијих структуралистичких (али и шире) текстова, као и о кључном моменту у постмодерном настојању да се читач-потрошач преобрази у произвођача текстова. Овај есеј веома је важан како у академском свету, тако и у популарној култури. Може да се примени у веома широком распону поља, па чак и у свакодневном животу. Барт је *Смрт аутора* написао када је структурализам био на самом врхунцу, али у исто време када је почело преиспитивање тог покрета од стране будућих постструктуралиста. Заправо, многи критичари су се сложили да је овим есејем почела критика структурализма од сâмог Барта. У том смислу, овај текст делује као прекретница од Барта структуралисте ка Барту постструктуралисти. Он је имао више блиских пријатеља са којима је размењивао мишљења. Овај запис настао је захваљујући размени идеја са другим академицима. Такође, помогао је развоју деконструкције – *Смрт аутора* објављен је исте године када су се појавиле Деридине *Писање и разлика* и *О граматици* (са којом има додирних тачака).

Упирући прстом у везу између аутора, текста и читаоца и критикујући је, Барт је понудио нов начин схватања ауторске оригиналности и читалаштва. Он „износи тврдњу да између аутора и његовог дела није могуће успоставити директну везу (што је теза на којој почивају све психологистичке, биографске и социологистичке, хуманистичке теорије уметности)”.²⁶⁴ Занемарујући аутора и сматрајући да је он одвојен од сопственог записа, при тумачењу значења текста он је дао предност читаоцу којег је одредио као „простор на којему су сви цитати који чине писање записани, а да при томе ни један од њих није изгубљен;

²⁶³ Манович, Лев, нав. дело, стр. 167.

²⁶⁴ Дедић, Никола, нав. дело, стр. 204.

јединствено текста не лежи у његову поријеклу него у његову одредишту”.²⁶⁵ Стога, до значења не можемо да допремо иоле се осврћући на аутора, што се односи на његову биографију и/или личност. Барт је аутору одузео ауторитет над сопственим текстом. Он нас је натерао да наново размотримо потребу да на аутора као читаоца сопственог текста гледамо са већим угледом и уважавањем у односу на било ког другог читаоца истог рада. По њему, аутори су увек мртви у смислу да они нису битни, а поред тога они немају утицај на текст који читамо, нити на сам чин читања. Писање није прожето индивидуалношћу аутора, већ је мешавина већег броја наратива и слојева. То је простор где се субјективност налази на клизавом терену. У том смислу, текст је одвојен од аутора и његове субјективности. За Барта смрт аутора „значи да није могуће *спознати* аутора, зато што, као што се наводи у студијама психоанализе, *ни он сам не може да спозна себе*, поред тога што и други аспекти утичу на сам чин стварања”.²⁶⁶ Прихватимо ли његову претпоставку, наше читање текста – у којем год облику он био – од тада је ослобођено стега ауторових разматрања. Од тог тренутка па надаље, ми као читаоци имамо слободу да запис тумачимо и да му приписујемо вредности по сопственом нахођењу. Аутор заправо више није писац, већ ту улогу преузима читалац. Међутим, треба бити опрезан при ишчитавању овог есеја. Барт је педантно забележио да циљ читања није проналажење једног јединог скривеног значења, већ напротив – производња значења. Текст треба да посматрамо као самосталну творевину лишена јединственог значења, а тиме је уједно дат простор читаоцу да понуди решење:

„Текст је сачињен од многоструких писања, изведених из разних култура, те улази у међусобне односе дијалога, пародије, оспоравања, но постоји

²⁶⁵ Barthes, Roland: *Смрт аутора*, са француског превео Мирослав Бекер, у: Бекер, Мирослав (прир.): *Сувремене књижевне теорије: руски формализам, француска нова критика, постструктуралистичка америчка критика, естетика рецепције, марксистичка критика*, Либер, Загреб, 1986, стр. 201.

²⁶⁶ Митровић, Радош: *Позиција и статус аутора, дела и уметничког доживљаја у оквиру концепта естетике одсутности Хајнера Гебелса*, у: Николић, Санела (главни уредник); Дедић, Никола (одговорни уредник): *АМ: Art + Media: Часопис за студије уметности и медија број 5*, Факултет за медије и комуникације/Орион Арт, Београд, 2014, стр. 65.

једино мјесто гдје та многострукост налази своје жариште, а то мјесто је читатељ, а не, као што се до сада говорило, аутор.”²⁶⁷

Текст је нестабилан и варира сходно околностима у којима долази до чина читања. Читалац одређује смер у којем ће се кретати запис. Другачије речено, никада немамо потпуно изворну, јединствену замисао, већ је увек на делу само интертекстуално понављање.²⁶⁸ Шуваковић је о томе писао на следећи начин:

„То значи да однос аутора и текста није интенционални (намерни, намеравани) пут преображаја ауторових интенција у текст него је однос текста увек и само интертекстуални. Одређени текст добија значења сложеним многоструким односима с другим текстовима културе, стварајући ефект или илузију аутора као субјекта који му претходи.”²⁶⁹

По Бартовом проматрању, интертекстуалност замућује жанровске и дисциплинарне границе како би се стигло до закључка да су сви текстови настали из сличних идеолошких извора. Тумачење текста који је у вези са много осталих наталожених записа такође подразумева и претпоставку да су сви текстови део једног широког поља на којем се укрштају историја, друштво и идеологија.²⁷⁰ Или, другачије речено, читање, писање и промишљање једноставно немају избора него да се одвијају у оквиру широког историјско-друштвено-идеолошког склопа. У том смислу, аутор не изражава искључиво себе односно свој став, већ пружа одређени скуп саставних компонената које су у међусобном односу. Тачно одредити аутора једног текста и тумачити га уз помоћ личности која га је написала би по Барту значило наметнути му границу, означити његов крај и затворити га „у круг једне субјективности коју замишљамо као аутора”.²⁷¹ Он је то назначио на следећи начин:

²⁶⁷ Barthes, Roland, нав. дело, стр. 200-201.

²⁶⁸ Innes, Paul: *Narratology*, у: Payne, Michael; Barbera, Jessica Rae (edited by), нав. дело, стр. 471.

²⁶⁹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 661.

²⁷⁰ Clippinger, David, нав. дело, стр. 191.

²⁷¹ Лешић, Зденко, нав. дело, стр. 40; Beckman, Frida: *Gilles Deleuze*, Reaktion Books, London, 2017, стр. 9.

„Дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи опскрбити га коначним означеним, значи затворити то писање. Такво схваћање одговара критици, па она онда себи присваја важну задаћу да открије Аутора (или његове хипостазе: друштво, повијест, психу, слободу) испод дјела: када је Аутор пронађен, текст је »објашњен« – победа је критичарева. Због тога није изненађујућа чињеница да је, повијесно, владавина Аутора била такођер владавина критичара, нити чињеница да је критика (и када је нова) поткопана заједно с Аутором.”²⁷²

Осим што овај есеј има више сличних тачака са тврдњама из Деридине књиге *О граматиологији*, то исто важи и за још неколико Бартових списа између којих се највидљивије издвајају *С/З* (фр. *S/Z*, 1970)²⁷³, *Од дјела до текста* (фр. *De l'oeuvre au texte*, 1971)²⁷⁴, *Сад, Фурије, Лојола* (фр. *Sade, Fourier, Loyola*, 1971)²⁷⁵ и *Задовољство у тексту* (фр. *Le Plaisir du texte*, 1973)²⁷⁶. Он је свој став о томе да текст нема једно једино значење, већ је производ много различитих тумачења које се међусобно сударају и стапају поновио у *С/З* и у *Задовољству у тексту*. У раду *Од дјела до текста* настојао је да покаже како је дело затворен, повучен скуп значења које је одредио аутор, док је, са друге стране, текст поље где се дело и читалац састају. Управо на том месту може доћи до успостављања разних могућности и извођења закључака. У том тексту он је „поставио обрт од *продукта писања* који води завршеном и заокруженом циљу, тј. делу, према *пракси писања* која води тексту, тј. друштвеном простору који не оставља сигурним ни један језик, извана, нити било који субјект исказивања на положају судије, господара, аналитичара, исповедника, тумача, аналитичара”.²⁷⁷ У књизи *Сад, Фурије, Лојола* текст је описао као творевину у коју се могу уметнути и други текстови и другачији знакови, али да првобитни чиниоци записа и даље опстају.

²⁷² Barthes, Roland, нав. дело, стр. 200.

²⁷³ Barthes, Roland: *S/Z*, preface by Richard Howard, translated by Richard Miller, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 1990, стр. 3-217.

²⁷⁴ Barthes, Roland: *Од дјела до текста*, са француског превео Мирослав Бекер, у: Бекер, Мирослав (прир.), нав. дело, стр. 202-207.

²⁷⁵ Барт, Ролан: *Сад, Фурије, Лојола*, са француског превео Иван Чоловић, Вук Караџић, Београд, 1979.

²⁷⁶ Барт, Ролан: *Задовољство у тексту*, са француског превео Јовица Аћин, Градина, Ниш, 1975.

²⁷⁷ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 453.

Барт је у есеју *Смрт аутора* прибегао критици ауторства која заправо у том тренутку и није потпуно нова. Тим омаловажавањем романтичарског мита су се нешто раније бавили Дерида и Фуко, али још раније и припадници тзв. нове критике (енг. *new criticism*) и кембриџске школе. Под новом критиком подразумева се амерички критички правац развијен почетком и средином прошлог века. Био је снажно заступљен на критичком пољу од краја 30-их до 60-их година. Правац је добио свој назив по књизи Џона Кроу Ренсома²⁷⁸ под називом *The New Criticism* (1941). Нова критика односи се на универзитетске критичаре чији је рад постао одскочна даска за касније успостављање истраживачких пракси као што је већ поменута деконструкција. Раних 20-их година прошлог века, студенти књижевности били су учени да је при читању књижевног дела њихова најбитнија тачка сâм аутор – задатак им је био да испитају његов живот како би могли да протумаче и успешно закључе шта је заправо била његова/њена намера. Међутим, усредсређеност се временом померила у другом смеру. Аутору се данас не придодаје толики значај као некада. Заправо, пажња је сада усмерена ка читаоцу, склопу текста (који може бити идеолошки, реторички или естетички) и понекад ка култури у оквиру које је тај запис настао, углавном без посебнијег осврта на аутора.²⁷⁹ Управо су се припадници нове критике „супротстављали оним типовима књижевне критике у којима је средишње мјесто заузимао студиј биографије аутора и анализа мисаоног садржаја књижевних дјела”.²⁸⁰ Са друге стране, нагласак је био стављен на тумачење књижевних текстова као самосталних језичких творевина. Њих је пре свега занимала „анализа текста књижевног дјела и таква оцјена књижевних вриједности која се темељи искључиво на књижевним вриједностима запаженим у тексту, а не на оним вриједностима за које се претпоставља да постоје у дјелу на темељу биографских података о аутору или на темељу анализе његових идејних ставова односно његова погледа на свијет”.²⁸¹ Дакле, текст мора да се чита објективно, без обраћања пажње на било који спољашњи чинилац, не узимајући у обзир

²⁷⁸ Џон Кроу Ренсом (John Crowe Ransom, 1888–1974) био је амерички професор, књижевни критичар, песник и есејиста.

²⁷⁹ Tyson, Lois: *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*, Routledge, New York, 2006, стр. 2.

²⁸⁰ Солар, Миливој, нав. дело, стр. 265.

²⁸¹ Исто, стр. 266.

биографију аутора, друштвени контекст књижевности, нити историјски оквир у којем је дело настало.²⁸²

При осврту на нову критику, није сувишно споменути и рад Вилијама Вимсата²⁸³ и Монроа Бердслија²⁸⁴, припадника те школе. Реч је о њиховом есеју под називом *Интенционална заблуда* (енг. *The Intentional Fallacy*, 1946)²⁸⁵, тексту који се често ставља раме уз раме са записима *Смрт аутора* и *Шта је аутор?*. Просто речено, *Интенционална заблуда* синтагма је којом се тумачи проблематика суђења о делу на основу претпоставки о намени или циљу аутора. У тој забелешци, написаној на основу другог есеја њих двојице од пре седам година раније, нападнуте су уобичајене претпоставке о томе да ауторска намера одређује право значење текста. Они су настојали да објасне како значење текста није ограничено њоме, сматрајући да је то грешка.²⁸⁶ Нагласили су да можемо само делимично да наново саградимо ауторову намеру и да никада не можемо са сигурношћу да кажемо шта је она тачно била. Њих двојица залагали су се за то да рад може да успостави значења која су ван ауторовог настојања, па чак и она која су супротна ономе што је он настојао да изведе.²⁸⁷ Стога, при испитивању књижевног дела требало би увек то да имамо у виду. Вимсат и Бердсли прибегли су ставу да је део проблема то што једноставно не можемо да знамо ауторово стремљење – све што имамо је сâм текст.²⁸⁸

Корени нове критике назире се у Енглеској 20-их година. Томас Стернс Елиот²⁸⁹ утицао је на развој нове критике након што је објавио више есеја. Међу њима се највише издваја текст *Традиција и индивидуални таленат* (енг. *Tradition*

²⁸² Seymour, Laura, нав. дело, стр. 72; Bennett, Andrew; Royle, Nicholas, нав. дело, стр. 6.

²⁸³ Вилијам Вимсат (William Wimsatt, 1907–1975) био је амерички професор енглеског језика, као и књижевни теоретичар и критичар.

²⁸⁴ Монро Бердсли (Monroe Beardsley, 1915–1985) био је амерички естетичар и филозоф уметности.

²⁸⁵ Wimsatt, W. K.; Beardsley, M. C.: *Интенционална заблуда*, са енглеског превела Миа Перван-Плавец, у: Бекер, Мирослав (прир.), нав. дело, стр. 223-235.

²⁸⁶ Bennett, Andrew; Royle, Nicholas, нав. дело, стр. 323.

²⁸⁷ Bennett, Andrew, нав. дело, стр. 75-80.

²⁸⁸ Smith-Laing, Tim: *An Analysis of Michel Foucault's What is an Author?*, Macat International Ltd, London, 2018, стр. 26-27.

²⁸⁹ Томас Стернс Елиот (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) био је чувени амерички песник, драмски писац, теоретичар књижевности, књижевни критичар и есејиста модернизма. Добитник је Нобелове награде за књижевност 1948. године.

and the Individual Talent, 1919)²⁹⁰. Овај текст многи су прогласили есејем читавог века. Реч је о највише тумаченом и цитираном Елиотовом есеју.²⁹¹ Како је он назначио, немогуће је замислити песму, роман или комад, а да то дело не може ни на који начин да се доведе у везу са претходним текстовима. У супротном, аутор би морао све да измисли, што може да се упореди са стварањем новог језика од нуле, без икаквог ослањања на већ постојеће језике. У овом раду он је изнео и напомену да рад уметника представља изновно укидање сâмог себе тј. своје личности. Под тим он је првенствено мислио на осећања. Како је записао, стих није настао на основу исказивања сопствених чулних доживљаја, већ је створен путем тзв. структуралних осећања које су крајњи исход преобликовања обичних осећања у она уметничка. Бартов есеј, разуме се, подсећа на Елиотов запис који се такође бави безличношћу аутора. Мада, Барт је отишао корак напред и окренуо се ка читаоцу. Са друге стране, кембрицка школа такође се залагала за становиште по којем ауторова биографија или историјски оквир нису битни за разумевање текста. По њима би заправо требало да се обрати пажња на вишезначности текста и међусобне везе између речи.²⁹²

На овом месту можемо да споменемо и чињеницу да се и Убер Акен²⁹³ неколико година пре Барта ухватио у коштац са сличном проблематиком, бележећи да је оригиналност рада несумњиво сразмерна незнању његових читалаца. Ње уопште нема – књижевна дела само су излизане репродукције репродукција, репродукције наводних оригинала итд. Док је, уопштено гледајући, Акен дошао до закључка да је оригиналност обмана с обзиром на то да је немогућа²⁹⁴, Барт је навео да „оригиналност не може постојати као сваки својеволјни појединачни хир, а традиција није тек низ сентименталних

²⁹⁰ Елиот, Томас Стернс: *Традиција и индивидуални таленат*, у: Елиот, Томас Стернс: *Изабрани текстови*, предговор и објашњења Јован Христић, са енглеског превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд, 1963, стр. 33-43.

²⁹¹ Маљковић, Мирјана Р.: *Томас Стернс Елиот критичар и Томас Стернс Елиот песник*, Докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету у Београду, 2014, стр. 153.

²⁹² Seymour, Laura, нав. дело, стр. 69.

²⁹³ Убер Акен (Hubert Aquin, 1929–1977) био је квебешки романописац, есејиста, уредник и политички активиста.

²⁹⁴ Aquin, Hubert: *Occupation: Writer*, у: Purdy, Anthony (edited by): *Writing Quebec: Selected Essays of Hubert Aquin*, University of Alberta Press, Edmonton, 1988, стр. 49-58.

реминисценција, него жив организам у којем прошлост и садашњост чине цјелину”.²⁹⁵

По објављивању, текст *Смрт аутора* наишао је на топао пријем (поготову од стране Кристеве, Дериде и Фукоа, чији начини размишљења и тумачења су били у складу са Бартовим), а Барт се виноу високо у постструктуралистичко небо. Добро дочекан и прихваћен, овај текст имао је огроман утицај на књижевну критику и убрзо се настанио у постструктуралистичком пољу. Међутим, није добро примљен од стране традиционалиста. Они нису напали само овај есеј, већ су га посматрали као део ширег покрета који су чинили нова критика, структурализам и постструктурализам. Иако су Бартови главни примери књижевне природе, запажање из есеја као и схватање и критика ауторске оригиналности могу да се примене на било који други облик текста из разних уметничких поља. Укратко, Бартово захтевање за стављањем акцента на читаоцу нас ослобађа од угњетавајућег препирања о битности ауторске плодотворности. Завршавајући есеј са чувеним речима да „рођење читатеља мора се догодити уз цијену смрти Аутора”²⁹⁶, Ролан Барт је овим текстом искрчио и утабао кривудава стазу која омогућава бег од „тираније субјективности”.²⁹⁷

²⁹⁵ Бекер, Мирослав (прир.), нав. дело, стр. 65.

²⁹⁶ Barthes, Roland, нав. дело (1986), стр. 201.

²⁹⁷ Норис, Кристофер, нав. дело, стр. 27.

2. 4. 4. Археологија ауторства: *Шта је аутор?* Мишела Фукоа

Ауторска тежња један је од најкључнијих предмета књижевне теорије. Иако на први поглед можда делује као да се све своди на питања о значењу текста и о томе шта је аутор хтео да његово дело значи, околности су доста сложеније. Постављају се и друга битна питања попут тога да ли писци знају шта тачно намеравају да напишу, како ми можемо уопште да знамо шта је писац предвидео да поручи, како да се односимо са ненамерним закључцима и значењима која током историје могу да се мењају итд.²⁹⁸ Уосталом, намера је сâм по себи незгодан, нимало једноставан израз. Понекад, није тако лако ни себи јасно истаћи шта тачно хоћемо да постигнемо. Чак и у свакодневним, уобичајеним приликама, можемо лако да дођемо до погрешних закључака, а камо ли при тумачењу уметничког дела, ма које врсте оно било.

Као што смо видели, Барт је понудио критику оригиналности и „аутора као усамљеног изумитеља који је једини одговоран за садржај дела”.²⁹⁹ Изложен значењу идеје свог блиског пријатеља, Фуко је у свом есеју под називом *Шта је аутор?* (фр. *Qu'est-ce qu'un auteur?*), одговору на Бартов изазован текст о постмодерном слављу смрти ауторства, на другачији начин истраживао то питање. Даље разматрајући ту пропаст и бавећи се сложеним питањем везе између ауторске намере и значења текста, у овом раду он је нагласио историјске промене које су се протеклих неколико векова дешавале, а које су утицале на то како се термин аутор временом мењао, као и на однос аутора и значења текста (од најранијих светих текстова до уздизања ауторства у 18. веку).³⁰⁰ Поред тога, као што ћемо видети, он је акценат ставио на критичку функцију аутора унутар културног дискурса.³⁰¹

Као интердисциплинарни мислилац, уопштено речено, Фуко се у свом раду понајвише бавио истраживањем како одређени дискурси и моћ ограничавају тј.

²⁹⁸ Smith-Laing, Tim, нав. дело, стр. 12.

²⁹⁹ Манович, Лев, нав. дело, стр. 167.

³⁰⁰ Mavor, Carol: *The Writerly Artist: Beautiful, Boring, and Blue*, у: Jones, Amelia (edited by), нав. дело, стр. 273.

³⁰¹ Baugh, Bruce: *From the Death of the Author to the Disappearance of the Reader*, у: Boundas, Constantin V. (edited by): *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2009, стр. 131; Geertz, Clifford: *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford, California, 1988, стр. 7.

спутавају појединца. Пишући есеј *Шта је аутор?*, за разлику од Барта, он је на ауторство погледао из другог угла. Забележио га је имајући у виду претходне закључке из сопственог испитивања моћи и друштвених структура. Његови ставови о тим пољима имају своје корене у марксистичкој теорији, а за то је заслужан његов првобитни учитељ – Алтисер. Дакле, Фукоов есеј се у одређеној мери подудара са другим његовим публикацијама. Примера ради, паралеле је могуће успоставити са књигама *Археологија знања*³⁰² и *Ријечи и ствари*³⁰³ из разлога што се у њима бавио начинима на које су се поједини текстови и структуре знања мењале кроз историју упоредо са друштвом и установама. Иако се у свом есеју не користи речју археологија, тај текст може оправдано да се опише синтагмом археологија ауторства.³⁰⁴

Фуко је свој есеј, још један у низу анти-субјективних, археолошких текстова, први пут представио 22. фебруара 1969. године на престижном *Колеж д Франс*, где је присуствовао и Лакан који се придружио расправи након излагања и касније цитирао Фукоов текст.³⁰⁵ Овај есеј представља непосредан одговор на Бартов запис и само је један од многих полемика између њих двојице. На јединствен начин, Фуко га је написао уједно под утицајем Барта, али и Бартових неистомишљеника. Настао је на основу претпоставке његовог колеге да не би требало да се ослонимо на ауторску тежњу, али и по традиционалном становишту да аутора не би требало потпуно да занемаримо.³⁰⁶ Један је од ретких Фукоових дела која могу јасно да се примене на књижевну критику. Међутим, он није био преваходно заинтересован за књижевност због ње сâме, већ зато што је на овај начин могао боље да разазна историју идеја и друштва. Он је сматрао да су тадашње расправе о ауторству промашај, као и да би требало кроз наново размотрити схватање ауторства. Тај појам помно је изучавао настојећи да сруши последње уточиште аутора као изворишта значења.³⁰⁷

³⁰² Фуко, Мишел: *Археологија знања*, са француског превео Младен Козомара, Плато/Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд/Сремски Карловци/Нови Сад, 1998.

³⁰³ Фуко, Мишел: *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, са француског превео Никола Ковач, Нолит, Београд, 1971.

³⁰⁴ Smith-Laing, Tim, нав. дело, стр. 33.

³⁰⁵ Rabaté, Jean-Michel: *Lacan's turn to Freud*, у: Rabaté, Jean-Michel (edited by): *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom/New York, 2003, стр. 7; Kelly, Mark G. E.: *The Political Philosophy of Michel Foucault*, Routledge, New York, 2009, стр. 82.

³⁰⁶ Smith-Laing, Tim, нав. дело, стр. 32.

³⁰⁷ Bennett, Andrew, нав. дело, стр. 25.

Један од постулата његовог есеја је да при тумачењу одређеног дела можемо да дођемо до погрешних прорачуна уколико као предмет нашег објашњења узмемо нпр. ауторову биографију – као што су се сложили припадници нове критике и кембриџске школе, она никада није извор значења.³⁰⁸ Заправо, значење је променљиво и увек је у покрету. Сваки рад састоји се од цитата пореклом из других, а свако дело постоји у свези са осталима. У том смислу, аутор делује као једно велико складиште натрпано знањем које може да се црпи како би се рад успоставио.³⁰⁹ Фукоов став је тај да треба довести до радикалног ширења значења, где аутор или дело постаје колебљиво и нерешено, односно да је непходно да дође до устезања од проглашења једног јединог значења. Осим наведеног, Фуко је назначио и да појам аутор није одувек постојао. Он се бавио питањима зашто је и када друштво по први пут осетило потребу да текстове припише ауторима, описујући како су легални оквири учврстили замисао ауторства на нове начине, нарочито од 18. века па наовамо. Фуко је ауторство сматрао културним обрасцем који је установљен у складу са стално мењајућим друштвеним и економским стањима западног света.³¹⁰

На трагу Бартовог проглашења смрти аутора, Фуко је пошао од сличне полазне тачке, али је стигао до другачијег закључка. Изнео је више претпоставки – аутора не би требало да посматрамо као особу од крви и меса, нити као мртву фигуру која ни у којој мери не може да надгледа сопствени рад; аутор и појединац који је написао текст нису иста ствар (иако је реч аутор предвиђена да то означава, то ипак није случај); ми треба да одредимо ко је аутор; текстови и аутори су у блиској вези са односом моћи и друштва. Следећи своје претпоставке, Фуко је предложио да се уместо речи аутор користи термин *аутор-функција*. То је заправо средишњи мотив овог есеја. Он пише о томе да је аутор-функција својствена појединим текстовима и њиховим значењима која захтевају творце и стога бивају легално приписани ауторима. Аутор-функција је, како је он записао,

³⁰⁸ Downing, Lisa: *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, Cambridge University Press, New York, 2008, стр. 63.

³⁰⁹ Guertin, Carolyn: *Digital Prohibition: Piracy and Authorship in New Media Art*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2012, стр. 121.

³¹⁰ Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt, нав. дело, стр. 18; Selden, Raman: *Introduction*, у: Selden, Raman (edited by): *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 8, from Formalism to Poststructuralism*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom, 1995, стр. 5; Rabinow, Paul: *Introduction*, у: Rabinow, Paul (edited by): *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, 1984, стр. 24.

„обележје начина постојања, кретања и функционисања одређених дискурса у оквиру друштва”.³¹¹ Фуко је одредио четири посебне црте аутора-функције:

„1) Аутор-функција је везан за законски и институционални систем који окружује, одређује и узглобљује свет дискурса; 2) он не прожима на исти начин све дискурсе у свим временима и свим цивилизацијама; 3) он није одређен природним приписивањем дискурса оном ко га је створио, већ је пре плод специфичних и сложених операција; 4) он се не односи просто и јасно на једног стварног појединца, будући да може покренути више истовремених ја, више субјеката-положаја које могу заузети различите категорије појединца.”³¹²

Закони везују ауторе за своје текстове, дајући им право својине и одговорност за оно што напишу. Дакле, текстовима бивају приписани аутори на које гледамо као на живе особе које су их написале и које су одговорне за дело. Мада, није реч о живом бићу, већ о функцији одређених друштвених поступака – она групише текстове, дефинише их и дозвољава нам да се према њима односимо на одређени начин. У том смислу, аутор није индивидуа, већ функција одређеног дискурса око којег се установљавају скупови веровања, очекивања, идеје итд. Његово или њено име треба да разумемо као означитеља читавог скупа историјских и културних стања које су довела до настанка одређеног дела. Фуко је то јасно назначио:

„Ауторово име служи да се обележи постојање одређеног вида дискурса: чињеница да дискурс носи име једног аутора, да се може рећи да је »то и то написао тај и тај« или да је »аутор тај и тај«, показује да дискурс у питању није обичан свакодневни говор који простор избија и утихне, да он није нешто што се непосредно троши. Напротив, то је говор који се мора примити на одређени начин, и који у датој култури мора добити одређени

³¹¹ Фуко, Мишел: *Шта је аутор?*, са француског превела Невенка Нововић, у: Константиновић, Зоран (уредник): *Теоријска истраживања 2: Механизми књижевне комуникације*, Институт за књижевност и уметност/Рад, Београд, 1983, стр. 36-37.

³¹² Исто, стр. 40.

статус.”³¹³

Међутим, реч је о клопци. Како је Фуко приметно, успостављање ауторства има скривени крајњи циљ. Оно је уведено како би државе над појединцима могле да примењују своју моћ. Управо је то тренутак када ауторство постаје битно. Том врстом машинерије државе могу да процесуирају ауторе уколико посумњају да би они на било који год начин могли да уздрмају друштвене структуре.

Фукоова теза још више добија на снази када јој се придода тзв. антихуманистички став о *смрти субјекта* (енг. *death of the subject*). При тумачењу те синтагме треба бити опрезан како је не бисмо изједначили са *смрћу човека* (фр. *mort de l'homme*), сличном али ипак другом Фукоовом опаском, у којој је реч о „смрти најдраже западне мисли, о краху хуманизма, о нестајању етике”.³¹⁴ Са друге стране, смрт субјекта представља постметафизичко становиште о идентитету које је настало у Француској крајем 60-их година, а које је развијано и касније. Шуваковић је ту замисао описао на следећи начин:

„Субјектом се назива скуп хипотеза или текстова с којима се тело или диференцирана социјална индивидуа идентификује или помоћу кога се заступа у понашању, говору, писму или уметничком делу. Ако човек постане субјект текста или уметничког дела тек посредством одређених хипотеза или текстова, може бити заступљен или представљен различитим хипотезама, дакле, може указивати на различите субјекте.”³¹⁵

Смрт субјекта синтагма је којом се означава више теоријских ставова. Један од тих је Фукоов став да је човек као појам настао у периоду од ренесансе до просветитељства и да би ускоро могао да нестане. Поред тога, смрћу субјекта означава се и већ поменуто преиспитивање ауторства од стране Ека и Барта, као и становиште по којем у касном модернизму и постмодернизму уметничка дела „не носе јединствени идентитет ауторства, него конституишу вишезначне и

³¹³ Исто, стр. 36.

³¹⁴ Марић, Сретен: *Егзистенцијалне основе структурализма*, у: Марић, Сретен: *О структурализму*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 52.

³¹⁵ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 661-662.

плуралне хипотезе различитих *гласова* (идентитета) који се приписују делу”.³¹⁶ Са постструктуралистичке тачке гледишта, субјект није нешто што претходи делу (којег год облика оно било), већ он није ништа друго него творевина која настаје из односа унутар сâмог дела или из односа неколико другачијих дела.

Коначно, овај есеј, иако мање бунтовнички настројен од *Смрти аутора*, имао је битну улогу у преокрету од аутора ка тексту, а тај ухваћени замах временом је био све снажнији. Фукоов запис делује као „даља елаборација модернистичке критике традиционалних идеалистичких и романтичарских појмова о ауторству и аутентичности, оригиналности и интенционалности, самоусредсређеном субјективитету и личном идентитету”.³¹⁷ Брзо је постао веома битан пример постструктуралистичке и постмодернистичке теорије, као и широко признат у модерној књижевној критици уопште. Важи за један од најбитнијих текстова који се баве положајем ауторства. Један од кључних чинилаца његовог успеха био је продор у Сједињеним Америчким Државама, где је заправо више допрео до публике него у Фукоовој родној Француској. Бартов и Фукоов есеј одредили су смер у којем се наредних деценија надаље вршило претресање и расправљање о ауторству. Иако су оба хваљена због радикалних поставки о тој теми, са друге стране осуђивани су због наводних непрецизности, противречности и анахронизама. Не занемарујући чињеницу да је Фукоов текст од изузетне важности, ипак је остао недовршен. Чак ни он сâм није крио да је његов есеј далеко од савршеног. До тих његових речи можемо да дођемо искључиво путем читања транскрипта предавања на којем је представио свој рад. У препирању након излагања, Фуко је јасно рекао да је своје мисли веома грубо скицирао и да је далеко од нуђења решења. Међутим, имајући све наведено у виду, Фуко је у есеју *Шта је аутор?* ипак представио несумњиво јак аргумент. Његов окрет ка замисли о аутору који је под утицајем структура моћи унутар друштва свакако да представља оригиналан искорак у разматрањима о ауторској намери. Он нам је уједно показао да су поједини, на први поглед сасвим обични друштвени поступци и природне, инстинктивне претпоставке заправо пажљиво друштвено припремљене и изграђене. Откад је објављен па наовамо, овај есеј

³¹⁶ Исто, стр. 662.

³¹⁷ Huyssen, Andreas: *Представљање постмодерног*, са енглеског превео Зоран Јовановић, у: Николић, Милош (главни и одговорни уредник): *Марксизам у свету: часопис превода из стране периодике и књига 10-11*, Издавачки центар Комунист, Београд, 1986, стр. 80.

послужио је у већем броју наврата као одскачна даска за бројне студије које се одричу дотадашњег схватања ауторства. Фуко је признао да је уметнике овај пут оставио ван текста: „Разуме се да би требало размотрити аутора-функцију и у сликарству, музици и осталим уметностима, но чак и под претпоставком да се задржавамо у свету дискурса – што ми је намера – изгледа да сам речи »аутор« дао сувише ограничено значење.”³¹⁸ Иако се овај пут није осврнуо на уметност, како је време пролазило, уметници, историчари и теоретичари уметности, кустоси и други учесници постмодернистичке, савремене уметности често су у својим радовима користили и цитирали овај есеј.

³¹⁸ Фуко, Мишел, нав. дело (1983), стр. 40.

2. 5. Ризом Жила Делеза и Феликса Гатарија

Ризом (фр. *rhizome*) је термин уведен од стране Делеза и Гатарија. Они су 70-их и 80-их година прошлог века заједничким радом успоставили утицајну критичку, постпсихоаналитичку, марксистичку теорију капиталистичког односно буржоаског друштва. Ризом се појавио као крајњи исход тог опсежног истраживања, док је њихово основно настојање било да „понуде филозофску алтернативу Хегеловој онтологији”.³¹⁹ Године 1972. изашла је њихова прва заједничка књига под називом *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија* (фр. *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-Œdipe*)³²⁰. Осам година касније објавили су наставак – *Хиљаду платоа: Капитализам и шизофренија* (фр. *Mille plateaux*)³²¹ – који многи узимају за настанак ризома јер се у уводу спомиње ризом и, уосталом, та публикација писана је следећи ризомски начин размишљања. Замисао о ризому представља разградњу претпоставки изнесених у првој књизи. Ипак, текст о ризому први пут је објављен 1976, док се у књизи четири година касније појавио у благо измењеном облику.

Пре свега, у биологији ризом је мрежа биљних коренова који расту хоризонтално и међусобно се спајају у тој мери да постаје прилично нејасно где једна биљка почиње а где се друга завршава. Делез и Гатари преузели су тај термин и почели да га користе у свом истраживању, почевши да га примењују осећајући да треба да изменимо начине на који мислимо. По њима двојици, модел ризома применљив је у животу уопште.³²² „Ризом је теоријска поставка која почива на критици хијерархијских структура традиционалне хуманистичке репрезентације света и уводи модел приказивања који почива на хоризонталној,

³¹⁹ Филиповић, Андрија: *Делезова и Гатаријева теорија уметности*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2014, стр. 99.

³²⁰ Делез, Жил; Гатари, Феликс: *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија*, са француског превела Ана Моралић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

³²¹ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Тисућу платоа: Капитализам и шизофренија 2*, са француског превео Марко Грегорић, Сандорф/Мизантроп, Загреб, 2013.

³²² Idema, Tom: *Thinking 'a Life': Nomadism as a Challenge for (Post-)Genomics*, у: Braidotti, Rosi; Dolphijn, Rick (edited by): *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life*, Brill, Leiden, 2014, стр. 258; Sweeny, Robert W.: *Dysfunction and Decentralization in New Media Art and Education*, Intellect/The University of Chicago Press, Bristol, United Kingdom/Chicago, 2015, стр. 65-72.

нехијерархијској (ризоматичној) просторној мрежи.³²³ Ризом је нека врста склопа односно уплетене коренасте мреже која омогућава рачвање у сваком смеру, а не искључиво раст на самим крајевима грана.³²⁴ Он делује попут лавиринта без центра, који се у недоглед даље развија, растући из средине ка споља. Реч је о систему или анти-систему без икаквог центра. Ризом може само добро да послужи постмодернизму у оквиру којег је могуће довести у однос било које историјско-географске тачке. Ризомски чворови су у изводљивим односима са свим осталим чворовима, дакле свака тачка може да буде повезана са другом. Уосталом, сама култура и уметност су нека врста ризома. То је „сплет (...) разлика које се никада не могу спојити у ново јединство, али које се стално доводе у сложене међуодnose”.³²⁵ Погледајмо како је Шуваковић описао овај појам:

„Ризом је антигенеалогичка. Ризом је географска карта, дијаграм, лавиринт, увек је у стварању, отворен простор. (...) Ризом искључује централизован орган и владу (ризом је антиетатистички, он је молекуларан). Ризом не почиње и не завршава се, он је увек средина.”³²⁶

Једноставан пример за разумевање ризома је шума. У њој нема једне једине истине. Шума делује као склоп састављен од мноштва дрва или мноштва истина. У оквиру ње немогуће је означити њено порекло из простог разлога што не можемо да установимо које се дрво прво појавило. Свако дрво је крајњи исход неопходног присуства воде, сунца и плодног земљишта – биљка може да израсте само ако су сви наведени услови испуњени. Стога, Делез и Гатари сматрају да је погрешно мислити о једном издвојеном дрвету јер је све што постоји у сваком случају различитих чинилаца. У том смислу, све је ризоматично. По њима, погрешно би било све приписивати једном једином узроку.³²⁷

³²³ Дедић, Никола, нав. дело, стр. 262.

³²⁴ Ryan, Marie-Laure: *Story Grammars*, у: Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (edited by): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2005, стр. 566; Glissant, Édouard: *Poetics of Relation*, у: Bishop, Claire (edited by): *Participation*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2006, стр. 71.

³²⁵ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 628.

³²⁶ Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 141.

³²⁷ Sutton, Damian; Martin-Jones, David: *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, I. B. Tauris, London/New York, 2008, стр. 4.

Ако хоћемо да темељније разумемо ризом, битно је установити шест његових основних начела:

(1) и (2) прва два су „начела спајања и хетерогености”, по којима „било која точка ризома може се, и треба, спојити с било којом другом”; дакле, ризом се састоји од широког распона разнородних, саставних делова;

(3) „начело многострукости”, на основу којег „у ризому не постоје тачке или позиције као што је то случај у структури, стаблу или коријену (...) већ само линије”, тј. његови делови постоје упоредо једни са другима али без јасно установљеног уређења, без унапред наглашених или одређених тачака;

(4) „начело обезначајућег раскида”, при чему је ризом „могуће сломити, разбити на било којем мјесту, али он ће увијек наставити даље слиједећи неку од својих линија или неке друге линије”, тиме делујући као хаотични састав који је крпљењем настао од линија које се протежу ка непредвиђеним смеровима;

(5) и (6) пето и шесто су „начела картографије и декалкоманије”, по којима „ризом није подвргљив никаквом структурном или генеративном моделу”, а поред тога страна му је „свака идеја генетичке осе или дубинске структуре”.³²⁸

³²⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, нав. дело, стр. 13-19; Holland, Eugene W.: *Deleuze and Guattari's 'A Thousand Plateaus': A Reader's Guide*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2013, стр. 38-39; Zdebik, Jakub: *Deleuze and the Map-Image: Aesthetics, Information, Code, and Digital Art*, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2019, стр. 38-42; O'Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2006, стр. 9-37.

3. Историјски оквир

У овом поглављу целокупну пажњу ћемо поклонити појашњавању историјског поља на којем су се одиграли догађаји који су пресудни за данашње сликарство. Успостављање модерног сликарства хронолошки се мање-више поклапа са проналаском и даљим развојем фотографије. Објашњење међусобног односа сликарства и фотографије које траје више од век и по чини се изузетно значајним – познавање тог историјског склопа кључно је за разумевање начина на које се сликарство временом мењало и прилагођавало. Из коришћења фотографског снимка као полазне тачке или помагала при сликању произашло је и ослањање на друге врсте слика као помоћних средстава при раду – примера ради, употреба филмских исечака. Како бисмо дубље зашли и боље разумели такве поступке, истражићемо сликарску праксу неколико савремених сликара. Такви приступи подсећају на оно што се у савременој, постмодернистичкој уметности назива апропријацијом, а за чију се претечу узима Дишанов редимед.

3. 1. Однос сликарства и фотографије

По неким изворима, Пол Деларош³²⁹ први је објавио смрт сликарства 1839. године видевши дагеротипију³³⁰, једну од првих успешних фотографија уопште. Међутим, најлакше је изнова понављати већ увелико устаљен Деларошов рефрен о смрти сликарства, не осврћући се на изворну проблематику тог наводног исказа. Шта ако је то заправо само нетачна прича?³³¹ По Стивену Бану³³², Деларош заправо никада није то изјавио. Напротив, по њему, француски уметник је отворених руку дочекао фотографију. Поновно цитирање Деларошове реченице довело је до погрешног схватања да су сликарство и фотографија одувек у

³²⁹ Пол Деларош (Paul Delaroche, 1797–1856) био је француски сликар на чијим радовима преовладавају историјски прикази.

³³⁰ Дагеротипију је изумео Луј Дагер (Louis Daguerre, 1787–1851), француски уметник, хемичар и пионир фотографије.

³³¹ Myers, Terry R.: *Introduction: What has already been said about painting is still not enough*, у: Myers, Terry R. (edited by): *Painting*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2011, стр. 12.

³³² Стивен Бан (Stephen Bann, 1942) је професор емеритус историје уметности на бристолском универзитету (енг. *University of Bristol*).

сукобу.³³³ Не само то, већ Бан чак и сумња у већ чврсто утемељену чињеницу да је фотографија изумљена 1839. године од стране Дагера.³³⁴ Што се тиче изјаве о смрти сликарства, и Артур Данто³³⁵ је назначио да нико до сада није успео да установи да ли су Деларошове речи истините, нити било ко може са сигурношћу да зна тачно шта је он рекао.³³⁶ Са друге стране, оно што јесте сигурно и проверљиво је реченица Кристијана Хајгенса³³⁷ који је гледајући кроз камеру опскуру још 1622. године рекао да је сликарство умрло.³³⁸ Касније, о смрти сликарства било је речи у више наврата почев од, примера ради, Хегела³³⁹. Међутим, неопходно је запитати се да ли сликарство, као један од најосновнијих облика људског уметничког изражавања, уопште може да умре. Говорећи о уметности уопште, чињеница је да се оно временом мењало и прилагођавало у складу са технолошким и друштвеним развојима. У питању је увек била и наводна смрт уметности у ширем смислу, пошто су се кризе у које је сликарство изнова западало стално односиле и на стање ликовне уметности уопште. Та прича се „увек изнова причала, будући да се у уметности свагда говорило о исцрпљивању/исцрпљености њених снага, о довршености њених облика, о испуњености или забрињавајућој сужености њених могућности“.³⁴⁰

Било како било, можемо са сигурношћу рећи да је реалистични приказ фотографије (на коју су многи гледали као на следећу велику ствар, ону која је „отворила ново доба на пољу представљања“³⁴¹) ставио притисак на положај визуелне представе и подстакао сликарство, на који је имао огроман утицај, да наново размотри своју улогу. Масовност визуелних представа која је дошла

³³³ Weinberg, Jonathan: *Introduction: Making It Real*, у: Lynes, Barbara Buhler; Weinberg, Jonathan (edited by): *Shared Intelligence: American Painting and the Photograph*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2011, стр. 3.

³³⁴ Исто, стр. 25.

³³⁵ Артур Данто (Arthur Danto, 1924–2013) био је амерички уметнички критичар, филозоф и професор на универзитету Колумбија (енг. *Columbia University*).

³³⁶ Danto, Arthur C.: *What Art Is*, Yale University Press, New Haven/London, 2013, стр. 101.

³³⁷ Кристијан Хајгенс (Christiaan Huygens, 1629–1695) био је холандски математичар, астроном и физичар.

³³⁸ Danto, Arthur C., нав. дело, стр. 99.

³³⁹ Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) био је чувени немачки филозоф, један од последњих представника филозофског покрета под називом немачки идеализам.

³⁴⁰ Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 55.

³⁴¹ Боницер, Паскал: *Сликарство и филм: декадрирања*, са француског превела Ана А. Јовановић, Институт за филм, Београд, 1998, стр. 79.

заједно са њом довела је до равнодушности и безначајности. Она је сликарима указала на нове начине тумачења света, али је у исто време поставила границе реализму, разложивши класични ликовни простор. Од половине 19. века па наовамо, фотографија је увек била у видокругу сликарства, иако су поједини сликари размишљали на фотографски начин и увиђали визуелне могућности доста раније – чак у 14. веку. Ипак, сликарство је увидело потребу да мора да се мења тек са званичним доласком фотографије, по Лудвигу Витгенштајну³⁴² најобјективнијег облика визуелне представе.³⁴³

Детаљније речено, значај који је фотографија, по Вилему Флусеру³⁴⁴ прва тзв. техно-слика³⁴⁵, имала на промену у смеру у којем је сликарство почело да се креће састојао се од предности и мана. Иако је она истиснула класично сликарство, са друге стране, на више начина подстакла је његов развој – „као систем механичког репродуковања, она је створила огроман број слика заснованих на начелу сличности са својим предметом, чинећи их тако јефтиним и убрзо безначајним; зато се и каже да је фотографија ослободила сликарство бриге да буде слично предмету који приказује”.³⁴⁶ Другим речима, погодност које је фотографија са собом донела огледа се у томе што је ослободила сликарство од миметичких окова, реалистичког виђења ствари, портретске сличности и верног приповедања, а са друге стране му помогла да пронађе сопствену естетску

³⁴² Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) био је аустријско-британски филозоф, један од најзначајнијих мислиоца прошлог века. Његов рад пре свега везујемо за логику, филозофију духа, филозофију језика и математичку филозофију.

³⁴³ Guerin, Frances: *The Truth Is Always Grey: A History of Modernist Painting*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018, стр. 23.

³⁴⁴ Вилем Флусер (Vilém Flusser, 1920–1991) био је бразилско-чешки филозоф, писац и новинар. Спада међу најутицајније мислиоце медија, културне теорије и филозофије комуникације у другој половини 20. века.

³⁴⁵ „Традиционалне слике су »субјективне« – оне одражавају перспективу једног човека у односу на сцену – а техно-слике су »објективне«, њих ствара сâма сцена, сâм објект. Другим речима, традиционалне слике су »симболичке«, и потребно је научити значење елемената који се у њима јављају пошто човек, који их је направио, указује на сцену коју треба приказати, а техно-слике су »симптоматске«, елементи који се у њима појављују су »трагови« (симптоми) сâме приказане сцене и они се могу разумети без икаквог учења. Или, коначно: између традиционалне слике и приказане сцене стоји човек, и стога је веза између сцене и слике покидана. Између техно-слике и сцене постоји непрекинути каузални ланац, техно-слика је директна последица сцене.” Флусер, Вилем: *Комуникологија*, приредили Штефан Болман и Едит Флусер, са немачког превела Александра Костић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015, стр. 124.

³⁴⁶ Боницер, Паскал, нав. дело, стр. 70.

независност.³⁴⁷ Дакле, тиме, а касније и доласком филмске камере, сликарство је било принуђено да се окрене ка себи и промисли о сопственом положају у свету.

Од проналаска фотографије, ставови сликара и уметничких критичара о њој били су подељени. У то време, она није била изједначавана са сликарством јер, за разлику од сликарства и мануелног рада, њен поступак зависи од фотографског апарата као механичког уређаја. Један од најочигледнијих недостатака тадашње фотографије било је одсуство боје. Још једна ограничавајућа околност са којом су се фотографи чак и у 1890-им сусрели била је гламазност опреме. За разлику од њих, уметник је могао нешто лакше да приступи у одређеној мери недоступнијем терену, примера ради. Такође, насупротив сликарима, фотографи нису увек могли лако да нагласе одређене делове фотографија, тако боље водећи посматрача кроз композицију.³⁴⁸ Поред тога, док код ње нема присутности човека, сликарство је поље у којем је неизбежна субјективност. Базен је то запазио:

„Оригиналност фотографије у односу на сликарство почива, дакле, на суштинској објективности фотографије. Зато се скуп сочива који представља фотографско око и који замењује људско око и зове »објектив«. Први пут између првобитног предмета и његове представе не посредује ништа осим другог предмета. Први пут се слика спољног света ствара аутоматски, без стваралачког учешћа човека и по строгом детерминизму. (...) Све се уметности заснивају на човековом присуству; једино у фотографији уживамо у његовој одсутности.”³⁴⁹

Стога, фотографи су настојали да уздигну своју дисциплину до положаја који је раван сликарству тиме што су користили разне уређаје при фотографисању и развијању. Тако су настале фотографије које су имали одређене

³⁴⁷ „Фотографија, приметио је Базен 1945. године, профитира од одсуства човека, док се све остале уметности заснивају на његовом присуству.” Арнхајм, Рудолф: *О природи фотографије*, са енглеског превео Боривој Каћура, у: Стојановић, Душан (главни, одговорни и технички уредник): *Филмске свеске 1: Часопис за теорију филма и филмологију*, Институт за филм, Београд, 1976, стр. 39.

³⁴⁸ Wolfe, Melissa: *Calling the Shots: Negotiating Photographic Authority in the Paintings of Frederic Remington and Elbridge Ayer Burbank*, у: Lynes, Barbara Buhler; Weinberg, Jonathan (edited by), нав. дело, стр. 43.

³⁴⁹ Базен, Андре, нав. дело, стр. 6.

сликарске одлике. Такав приступ није дуго потрајао – ускоро је пао у сенку након што су фотографи предвођени Алфредом Штиглицом³⁵⁰ почели да праве фотографије које су оштре, детаљне и необрађене. Један од таквих радова је и нарочита занимљива Штиглицова фотографија из 1889. године која носи наслов *Sun Rays – Paula, Berlin*, а која указује на то да су репродукције већ тада почеле да круже разним пољима тадашњег модерног живота, што подсећа на Бодријарове опаске о симулацији и симулакруму које је он објавио готово читав век касније.³⁵¹



Слика 1. Алфред Штиглиц, *Sun Rays – Paula, Berlin*, сребрни желатин принт, 22.7×16.9 цм, 1889.

³⁵⁰ Алфред Штиглиц (Alfred Stieglitz, 1864–1946) био је утицајни амерички фотограф.

³⁵¹ Weinberg, Jonathan, нав. дело, стр. 7.

Средином друге половине 19. века у некој мери постојао је и страх од исхода коришћења фотографије. Сликари су „од првог тренутка осетили фотографију као рудник за експлоатацију, у којем, истина, ако дође до одрона, сликар може да изгуби свој сликарски живот”.³⁵² Мада, ако говоримо о опрезности при њеном коришћењу, најпре би требало да се присетимо Шарла Бодлера³⁵³ који је приметио да, уколико је фотографији дозвољено да допуњује уметност, постоји могућност да ће је у целости на неки начин искварити.³⁵⁴ Насупрот томе, истакао је да би она требало искључиво да буде само скромни, верни слуга.³⁵⁵ Потпуно супротан став имао је, примера ради, Џон Раскин³⁵⁶ који је нападао фотографију, сматрајући да би њено коришћење у виду помоћног средства при сликању значило нарушити сав труд и узвишеност занатског рада. Укратко, то би било варање. Међутим, са друге стране, има оних чији су првобитни ставови били налик Раскиновом, али су касније променили мишљења почевши и сâми да користе фотографију као помагало, што је Волтера Сикерта³⁵⁷ навело да као одговор на такво лицемерје тражи да се у изложбеним каталозима назначи када је слика настала на основу фотографије.³⁵⁸ Уметници попут Жан-Огист-Доминик Енгра³⁵⁹, Ежена Делакроа³⁶⁰, Гистава Курбеа³⁶¹ и Џон Еверет Милеа³⁶² користили

³⁵² Поповић, Мића: *Исходиште слике*, Нолит, Београд, 1983, стр. 29.

³⁵³ Шарл Бодлер (Charles Baudelaire, 1821–1867) био је француски песник, есејиста и уметнички критичар, као и један од најбитнијих претеча модернизма.

³⁵⁴ Blood, Susan: *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith*, Stanford University Press, Stanford, California, 1997, стр. 153.

³⁵⁵ Baudelaire, Charles: *The Salon of 1859*, translated by Jonathan Mayne, у: Goldberg, Vicki (edited by): *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981, стр. 125.

³⁵⁶ Џон Раскин (John Ruskin, 1819–1900) био је енглески уметник, уметнички критичар, писац и филозоф.

³⁵⁷ Волтер Сикерт (Walter Sickert, 1860–1942) био је енглески сликар који важи за једног од кључних уметника који су допринели преласку са импресионизма на модернизам у оквиру британске уметности.

³⁵⁸ Weinberg, Jonathan, нав. дело, стр. 3-4.

³⁵⁹ Жан-Огист-Доминик Енгр (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780–1867) био је чувени француски неокласицистички сликар.

³⁶⁰ Ежен Делакроа (Eugène Delacroix, 1798–1863) био је утицајни француски сликар којег сврставамо у романтизам.

³⁶¹ Гистав Курбе (Gustave Courbet, 1819–1877) био је главни представник реализма у сликарству, који се противио тадашњем чврсто устаљеном академизму и романтизму.

³⁶² Џон Еверет Миле (John Everett Millais, 1829–1896) био је енглески сликар и један од оснивача уметничке групе *Прерафаелити* (енг. *Pre-Raphaelites*).

су фотографију као помоћно средство у раду.³⁶³ Енгр је један од првих уметника који је користио фотографију (дагеротипију, прецизније речено) у свом сликарству. Он је другим сликарима поручивао да би своје сликарство требало да граде на основу достигнућа оних који су им претходили, закључујући да се нешто не може добити ни из чега.³⁶⁴ Енгр је не тако мали број портрета насликао на основу предлогака које је добијао од тада младог фотографа Феликса Надара³⁶⁵. Нагађа се да се он по први пут ослонио на дагеротипију још 1841. године. Осим тога, упечатљива је и чињеница да је он и један од првих сликара чији је рад уопште фотографисан.³⁶⁶ Делакроа је још један пример уметника који је међу првима широко отворених руку дочекао долазак фотографије, гледајући на тај изум као на помоћну алатку у стварању својих радова. Узмемо ли у обзир и америчке сликаре – примера ради, Томаса Ејкинса³⁶⁷, Фредерика Ремингтона³⁶⁸ и Чарлса Шилера³⁶⁹ – видећемо да нема неке разлике у односу на европске уметнике. За Ејкинса фотографија је послужила за боље разумевање људске анатомије. Коришћење фотографије при сликању покрета било је својствено Ремингтону који је приказивао обрачуне каубоја, америчке коњице и индијанаца. Ослањајући се на фотографију, Шилер је током 30-их године 20. века развио фотографски стил који се назива *прецизионизам* (енг. *precisionism*), а којим је наслутио долазак фотореализма чак око три деценије пре него што се он, као наследник поп арта, званично појавио 1965. године.

На тај начин, на први поглед можда неочекивано, из сукоба фотографије и слике односно технологије и мануелног рада уследило је њихово зближавање –

³⁶³ Вирилио, Пол: *Машине визије*, са француског превела Фрида Филиповић, Светови/Октоих, Нови Сад/Подгорица, 1993, стр. 50.

³⁶⁴ Шиф, Ричард: *Оригиналност*, у: Нелсон, Роберт С.; Шиф, Ричард (прир.): *Критички термини историје уметности*, са енглеског превели Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 191.

³⁶⁵ Феликс Надар (Félix Nadar, 1820–1910) био је француски пионир фотографије, карикатуриста, новинар, књижевник и израђивач балона. Године 1858. постао је прва особа која је начинила фотографију из ваздуха.

³⁶⁶ Scharf, Aaron: *Art and Photography*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, England, 1974, стр. 49.

³⁶⁷ Томас Ејкинс (Thomas Eakins, 1844–1916) био је амерички реалистички сликар, вајар, фотограф и професор, један од најбитнијих америчких уметника уопште.

³⁶⁸ Фредерик Ремингтон (Frederic Remington, 1861–1909) био је амерички сликар, вајар, илустратор и писац који је препознатљив по приказима дивљег запада током последње четвртине 19. века.

³⁶⁹ Чарлс Шилер (Charles Sheeler, 1883–1965) био је амерички сликар и фотограф, као и један од оснивача америчког модернизма.

под вођством моћи приказивања која јој припада, фотографија је утицала на нов смер у којем је сликарство кренуло да се развија. Из игре ова два медија и њиховог дијалога, међусобног присвајања елемената и, на крају, њиховог спајања, настао је нов и свеж визуелни код односно запис који користи фотографске мотиве и погодности и обрађује их кроз сликарски гест, што ће временом постајати све израженије како одмиче 20. век. Бењамин је то сажето објаснио:

„Када је, наиме, с појавом првог заиста револуционарног репродукционог средства, фотографије, уметност осетила приближавање кризе, која је након следећих сто година постала очигледна, реаговала је учењем ларпурлартизма, које је теологија уметности.”³⁷⁰

Данас, наравно, фотографија је већ дуго призната као уметност. Са сигурношћу можемо да изнесемо претпоставку да је ретко који савремени уметник избегао њен утицај. У том смислу може нам послужити и однос који је према њој имао Мића Поповић³⁷¹, а који је сличан ставовима претходно наведених уметника који су се на њене предности такође смислено користили:

„Употреба фотографије«, по Поповићевом мишљењу, »не спутава ликовност, она подстиче и учвршћује ликовну независност. (...) Фотографија је у савезништву са сликарством у оба могућа случаја: а) да се сликар задовољи тим обликом употребљавајући га за нове, *своје* сврхе, и б) да сликар посумња у смисао основног облика и да га, опет за своје потребе, преиначује и допуњава. Ја сам одавно са фотографијом склопио пријатељство из којег сам извукао многе вајде и многа задовољства«.”³⁷²

³⁷⁰ Бењамин, Валтер, нав. дело (1974), стр. 122.

³⁷¹ Мића Поповић (1923–1996) био је српски сликар, режисер, ликовни критичар, писац и академик Српске академије наука и уметности.

³⁷² Глигоријевић, Мило (интервју водио): *Одговор Миће Поповића*, Независна издања бр. 35, Београд, 1983, стр. 88. Цитирано према: Гаврић, Зоран: *Призори*, у: Гаврић, Зоран: *Мића Поповић*, Младинска књига/Књижевне новине, Љубљана/Београд, 1987, стр. 62.

Разматрајући поп арт, фотореализам и хиперреализам, Роберт Розенблум³⁷³ приметио је да је фотографија постала незаобилазни део у сликарству од 60-их па надаље, па чак и у тој мери да је данас тешко повући јасну границу између њих.

3. 2. Апропријација

Апропријација (енг. *appropriation*) значајан је термин у уметности који је настао седамдесетих година прошлог века када се, у грубим цртама речено, завршио модернизам или је барем пао у сенку (поједини теоретичари сматрају да почеци постмодерног друштва могу да се наслуте и доста раније). Представљајући одраз уметничких и критичких претпоставки постмодернизма³⁷⁴, апропријација је постала значајна при испитивању и критици природе ауторства, оригиналности и мануелног уметничког рада.

Пре него што је јасно одредимо, како не би дошло до забуне, неопходно је напоменути да поступци налик ономе што данас називамо уметничком апропријацијом, заправо имају дугу историју у уметности. Примера ради, о класичним грчким скулптурама поседујемо знање у великој мери захваљујући римским копијама истих – стари Римљани правили су дупликате како би документовали, сачували и даље се угледали на културу који су опонашали, или барем покушавали да опонашају. Са друге стране, у средњем веку се на савршено копирану икону гледало као на рад који је свети колико и оригинал. Позабавимо ли се читавим прошлим веком, видећемо да су уметници у различитим мерама преузимали већ постојеће визуелне представе као саставни део својих радова. На пример, успостављању апропријације допринели је Курт Швитерс³⁷⁵ са својим

³⁷³ Роберт Розенблум (Robert Rosenblum, 1927–2006) био је амерички историчар уметности и кустос.

³⁷⁴ Термин *постмодернизам* (енг. *postmodernism*) најпре је био највише коришћен при описивању архитектонског еклектицизма, да би касније био употребљиван за означавање одбијања модернизма, критике његових канона и културних норми.

³⁷⁵ Курт Швитерс (Kurt Schwitters, 1887–1948) био је утицајни немачки уметник којег везујемо за дадаизам, надреализам и конструктивизам. Иако се бавио различитим дисциплинама – сликарством, скулптуром, типографијом, графичким дизајном, поезијом итд. – ипак, најпознатији је по својом серији колажа насловљеном *Merz Pictures*.

дадаистичким колажима и фотомонтажама, као и Раушенберг са коришћењем објеката касних 50-их. У шестој деценији такви поступци били су даље неговани од стране поп арт уметника који су преузимали делове популарне и потрошачке културе, што је већ увелико позната прича. Незаобилазан је и значај покрета флукусус. Наредних неколико десетина година присуствовали смо новом неговању раније успешно установљених стилова – постепено су се појављивали нео-експресионизам, нео-минимализам и нео-поп, између осталих. Узимајући то у обзир, можемо да изнесемо претпоставку да је све већ испробано, урађено и постигнуто, као и да је дошло до једног целокупног истрошења. То је почев од касних седамдесетих и раних осамдесетих година довело до сумње у постојање иоле оригиналног уметничког рада. Код ствараоца који се баве малтене пуком апропријацијом, искреност је због тога замењена цинизмом.³⁷⁶

Пре него што се упустимо у разраду апропријације (која се односи искључиво на постмодернизам), ваљало би да обратимо пажњу на изузетно утицајан промишљај о *редимејду* (енг. *readymade*) који је Дишан развио током авангарде, а којим је „отворио Пандорину кутију”.³⁷⁷ Долазак индустријске и успостављање масовне производње и потрошачког друштва подстакло га је да на уметника гледао као на потрошача, а не ствараоца. Водећи се својим иронијским односом према горепоменутиим радикалним променама, он је одбацио ручно обликовање и упустио се у преузимање, премештање и именовање. Испитивао је помак од стварања дела до редимејда. Тај искорак огледа се у одређењу онога шта је заправо извор уметничког чина.³⁷⁸

³⁷⁶ Okpaluba, Johnson: *Appropriation Art: Fair Use or Foul?*, у: McClean, Daniel; Schubert, Karsten (edited by): *Dear Images: Art, Copyright and Culture*, Institute of Contemporary Arts/Ridinghouse, London, 2002, стр. 200.

³⁷⁷ Michaud, Yves, нав. дело, стр. 10.

³⁷⁸ Размишљајући о сличном проблему деценијама касније, Делез је то назвао креативним актом. При стварању једне слике креативним актом одређује се кретање од концепта ка чулу. Те две тачке спаја веза која је у виду мануелног чина – између оног што уметник види или замисли и крајњег исхода сликарског геста налази се његова рука, његово тело. Са друге стране је тренутак у којем уметник постаје посматрач. Мануелни чин бива замењен поступцима посматрања већ задатог чулног света и бирања. Јасно је да од тада више није било речи о пуком стварању, већ су у први план стављени избор, потрошња и културна размена. Шуваковић, Мишко: *Епистемологија уметности или о томе како учити учење о уметности*, Орион Арт, Београд, 2008, стр. 46.



Слика 2. Марсел Дишан, *Bottle Rack (Porte-Bouteilles)*, редимејд/поцинковано гвожђе, 59.1×36.8 цм, 1914/1959.

Дишан је речју редимејд означио неуметнички, занатски и индустријски произведен предмет из свакодневног живота који прво бива присвојен, потом пребачен у уметнички свет и на крају изложен као уметничко дело, са или без икаквих промена. Дакле, било који предмет може да постане уметнички рад, што поништава уникатну одлику дела. „Он тврди да је чин бирања довољан да би се установио уметнички процес, као што то чини акт измишљања, сликања или вајања: дати нову идеју објекту већ је продукција.”³⁷⁹

„Мора се запазити и нагласити да је Дишанова промена карактера уметничког рада била ексцес у времену када је иницијално уведена у свет уметности (1913–1926), да би на крају 20. века постала битна норма или *канон* уметничког постаутентичног деловања у условима позног капитализма и преображаја индустријског – производног – капитализма у услужни и когнитивни

³⁷⁹ Бурио, Никола, нав. дело, стр. 139.

капитализам масовне потрошње роба и информација.”³⁸⁰ Временом, како је редимејд – пример једног прворазредног „искорака из слике”³⁸¹ – утицао на авангарду, неоавангарду и поставангарду, његове границе су се постепено шириле. Њиме се више није означавао само присвојен предмет, већ и преузети догађаји, прилике и околности (у најширем смислу тих речи), па и читава теоријска поља. Имајући све то у виду, не чуди чињеница да је Џозеф Кошут³⁸² једном приликом написао да је сва уметност након Дишана искључиво концептуалног смисла. Данас, многи тумачи Дишана преписују му улогу првог правог индустријског уметника из простог разлога што је он користио свет које је и сâм индустријски.³⁸³ Уосталом, он је један од првих који је приметио могућности и последице техничке репродукције.

Бурио је приметио како је редимејд „прво дело настало под утицајем филма, или тачније, под утицајем филмског начина мишљења”³⁸⁴, оног које не подразумева ручно опонашање нечега што посматрамо, већ је довољно само приказати изабрану представу. „Више се не симболише, више се не представља залазак сунца, покаже се залазак сунца, то је систем редимејда.”³⁸⁵ Док је фотографија која се појавила на самом крају четврте деценије 19. века имала кључну улогу, Бурио је одговарајући на питање какав је траг у уметности оставио филм указао на то да је поред редимејда цео прошли век био под утиском филма. Заправо, оба начина изражавања, како је објаснио, наликују један другоме.³⁸⁶

³⁸⁰ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 82.

³⁸¹ Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 55.

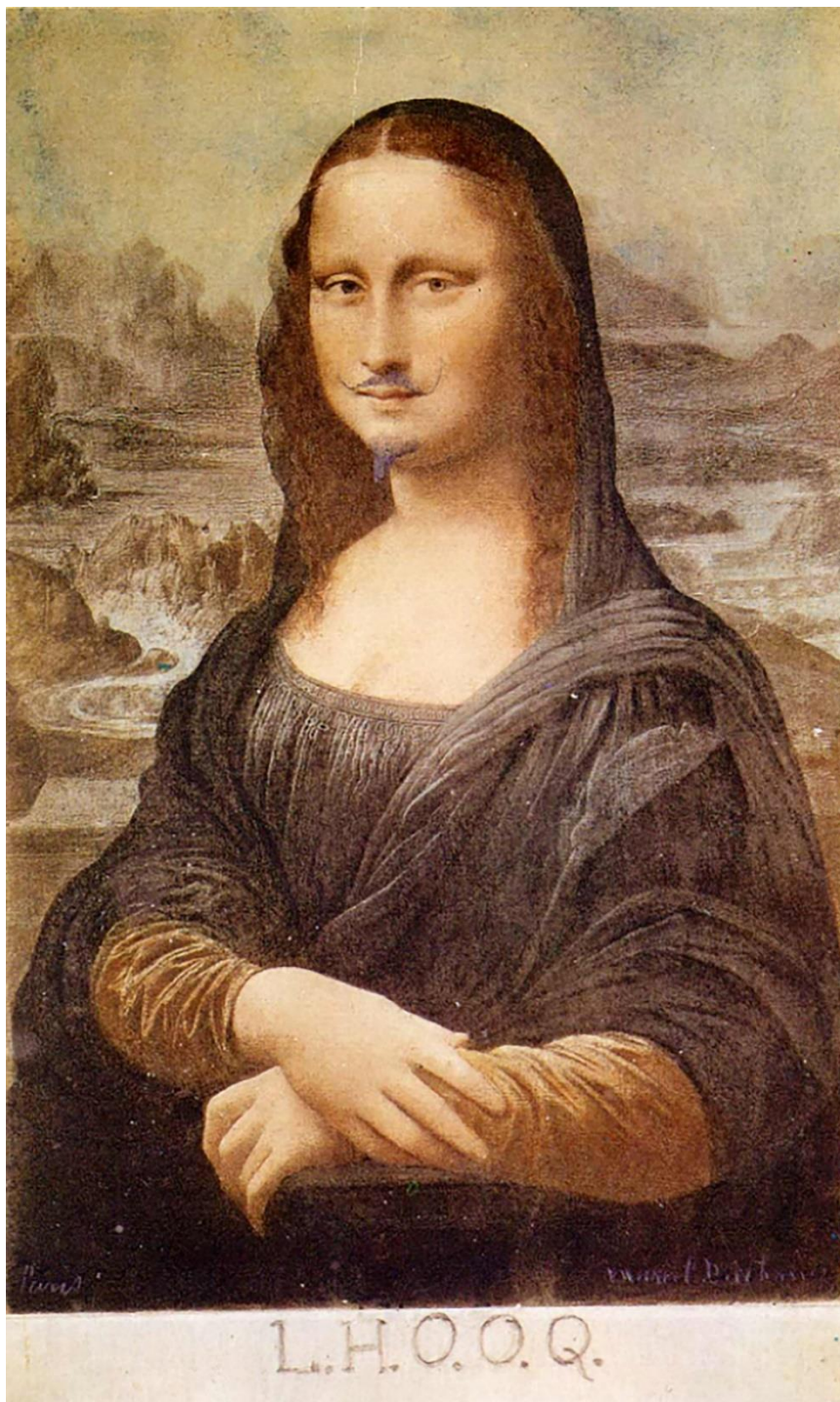
³⁸² Џозеф Кошут (Joseph Kosuth, 1945) утицајан је амерички концептуални уметник и теоретичар уметности.

³⁸³ То је онај свет који је, примера ради, Бењамин обрадио у својој обимној, али ипак недовршеној књизи под називом *The Arcades Project* – између осталог, он је писао како је капитализам постао нова природа за модерног човека, мислећи на купце у француским робним кућама крајем 19. века. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, translated from German by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1999.

³⁸⁴ Божовић, Зоран Л.: *Разговори о ликовној уметности 4*, приредила Јасмина Чубрило, Ремонт/Беополис, Београд, 2001, стр. 19.

³⁸⁵ Исто.

³⁸⁶ Исто.



Слика 3. Марсел Дишан, *L.H.O.O.Q. Mona Lisa with moustache*, редимејд/цртеж, 19.7×12.4 цм, 1919.

Aproros of 'Readymades' наслов је Дишановог текста тј. манифеста редимејда. С обзиром на то да је објављен тек 1961. године, готово пет деценија након првог редимејда, Шуваковић сматра да то може да нас доведе до закључка да су на Дишана највише утицали уметници на које је он сâм првобитно утицао

(Кејд, Раушенберг, Џаспер Џонс³⁸⁷, поред осталих). Другим речима, они су га навели на одлуку да концептуално разради и уоквири оно што је почео да ради још 1913. године. Након што је набројао неколико примера редимејда, он је додао:

„Тачка коју желим посебно да нагласим јесте да избор ових *ready-mades* никада није био диктован естетском допадљивошћу. Овај избор темељио се на реакцији визуелне равнодушности, која је истовремено потпуно лишена доброг или лошег укуса... у ствари, потпуна анестезија.”³⁸⁸

Дакле, као што смо видели, улога уметника и појам аутентичност су скроз наново промишљени након доласка Дишана који „никад није имао високо мишљење о свом умјетничком таленту него је, напротив, открио у себи филозофа који се подсмјехује модернизму”.³⁸⁹ Како је јасно назначио Тјери де Див³⁹⁰, увођење редимејда догађај је на који се уметници, историчари и теоретичари уметности изнова осврћу. Укратко речено, уметност након појаве редимејда просто не може да избегне његов свеобухватан утицај.³⁹¹ Другим речима:

„Појаву редимејда не треба да посматрамо као појединачни (и свакако: оригинални) ликовни гест већ као заиста *принципијелни* догађај. Тај догађај је имао значење (начелног) искорака из слике и, свакако, искорака из њене (модернистичке) *фантазме* о стварању *ex nihilo*.”³⁹²

³⁸⁷ Џаспер Џонс (Jasper Johns, 1930) амерички је сликар, вајар и графичар чији рад везујемо за апстрактни експресионизам, нео-дадаизам и поп арт.

³⁸⁸ Дишан, Марсел: *Apropos of 'Readymades'*, у: Гаврић, Зоран (избор и стручна редакција текстова): *Marcel Duchamp: избор текстова*, превела Бранислава Белић, Музеј савремене уметности, Београд, 1984, стр. 47.

³⁸⁹ Lucie-Smith, Edward: *Умјетност данас: од апстрактног експресионизма до хиперреализма*, предговор Gillo Dorfles, са италијанског превела Славица Вукчевић, Младост, Загреб, 1978, стр. 40.

³⁹⁰ Тјери де Див (Thierry de Duve, 1944) белгијски је професор теорије модерне и савремене уметности, историчар и теоретичар уметности, критичар, кустос, као и истакнути тумач Дишановог рада.

³⁹¹ De Duve, Thierry: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, foreword by John Rajchman, translated by Dana Polan with the author, University of Minnesota Press, Minneapolis/Oxford, 1991, стр. 188.

³⁹² Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 231.

Користећи деридијански језик, можемо са сигурношћу рећи да је појава редимејда довела до деконструкције термина оригиналног. А како је приметио Фулкињони, „од тренутка када критеријум аутентичности није више применљив на уметничку продукцију, цела улога уметности је изокренута”.³⁹³

На основу свега споменутог, окренемо ли се јасном опису апропријације, једном од најзбуњујућих, али истовремено и најпровокативнијих уметничких поступака почев од касних 70-их година, доћи ћемо до закључка да је реч о постдишановском поступку који се односи на гестове позајмљивања, присвајања и преузимања туђих, готових радова (предмета, представа, догађаја, речи). „Етимолошки посматрано, реч „апропријација” (...) потиче од латинског предлога *ad* који се користи за образовање датива и придева *proprius*, са значењем „лични или сопствени”, који дају комбинацију *appropriare*, „учинити својим” или „присвојити”.³⁹⁴ Коришћење синтагме уметност апропријације почело је након што је 1977. године у галерији *Artists Space* у Њујорку на јесен отворена изложба под називом *Pictures*, о којој ће касније бити још речи. Дакле, реч је о периоду који називамо постмодернизам, а којем је својствено коришћење већ постојећег материјала у новим контекстима.³⁹⁵ „Стављајући (...) дела у нови контекст, оригинални статус дела се мења, те уместо са „стварањем”, „контемплацијом”, „обликовањем”, уметник ради са аналитичким и критичким дефиницијама културе, друштва и институција.”³⁹⁶ Другачије речено, апропријација је „чин коришћења визуелних представа из других извора који не припадају датом уметнику: екстракцијом, репродукцијом, реконтекстуализацијом, коришћењем *редимејд* материјала, копирањем, симулацијом, цитирањем, пародијом, фалсификовањем”.³⁹⁷ Обратимо пажњу на тумачење овог појма од стране Станковићеве:

„Апропријација постојећег уметничког рада представља завршну фазу процеса који је започео појавом техничке репродукције када се по први пут

³⁹³ Фулкињони, Енрико, нав. дело, стр. 92.

³⁹⁴ Нелсон, Роберт С.: *Апропријација*, у: Нелсон, Роберт С.; Шиф, Ричард (прир.), нав. дело, стр. 210.

³⁹⁵ „Уколико је модернизам био стилски развој и техничка иновација, онда су пастиш, цитатност и апропријација постмодернизам.” Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 257.

³⁹⁶ Дедић, Никола, нав. дело, стр. 214.

³⁹⁷ Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 245-246.

доведе у питање разлике између оригинала и копије. Нестајање разлика између оригинала и копије на крају 20. века постаје апсолутно видљиво у пољу уметности управо у поступцима апропријације уметничких радова.”³⁹⁸

Док се, шире гледано, овакви потези називају и деконструкцијом, у визуелној уметности такви чинови означавају се речју апропријација. Постмодерни уметници почели су да се угледају на записе Бењамина и на постструктуралистички, интертекстуални закључак³⁹⁹ о вишезначности, притом покушавајући да докажу како у оквиру ликовне односно визуелне уметности могу да настану нова значења као крајњи исход умрежавања одређених знаковних система. У том смислу, могло би се рећи да се филозофска основа апропријације појавила пола века након редимејда, и то у облику добро познатог Бартовог текста *Смрт аутора*. Како је навео Дејан Сретеновић⁴⁰⁰, „Бартова теорија интертекстуалности (...) једна је од могућих дефиниција модерне апропријације”.⁴⁰¹

Међутим, уметност апропријације битно се разликује од раније уметности што се тиче утицаја. Присвајање, позајмљивање или крађа од других уметника са собом носи устаљено схватање утицаја. По том схватању, нов рад који између осталог садржи црту која је својствена неком другом уметнику или чак постојећем визуелном облику, ипак успева да постане јединствен и представља један у низу корака ка оснаживању сопственог стила. Примера ради, када ученик преузме и преради нешто што је својствено његовом учитељу. Или, Раушенбергов рад *Tracer* на чијој површини се налазе ликовне форме преузете из различитих извора, међу којима је и приказ дела наге фигуре једног од старих мајстора⁴⁰²,

³⁹⁸ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 184.

³⁹⁹ „Интертекстуалност подразумева да су текст или текстуални елементи преузети из различитих текстова њиховим преображајем (трансформацијом), премештањем (трансфигурацијом) и смештањем у нови структурални поредак (мапирањем). Постмодерни текст нема по себи специфична и утемељена значења, он их задобија тек кроз успостављање односа са другим текстовима или сложенијим текстуалним поретцима (контекстима).” Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 126.

⁴⁰⁰ Дејан Сретеновић (1962) је историчар и теоретичар уметности, бивши дугогодишњи кустос у Музеју савремене уметности у Београду.

⁴⁰¹ Сретеновић, Дејан, нав. дело, стр. 256.

⁴⁰² Harris, Jonathan, нав. дело, стр. 18.

чиме је „антиципирао постмодернистичке колаже фрагментарних копија визуелног света”.⁴⁰³ Са друге стране, код пуке апропријације упитно је како се односити према припадности једног дела. Управо то је разлог због чега „с појавом међународних закона о интелектуалном власништву и ауторским правима ова пракса постаје опасна”.⁴⁰⁴



Слика 4. Роберт Раушенберг, *Tracer*, уље и ситоштампа на платну, 213.7×152.4 цм, 1963.

⁴⁰³ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 383.

⁴⁰⁴ Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 245-246.

Кустос малопре поменуте изложбе *Pictures*, која је од кључне важности за распрострањање апропријације, био је Даглас Кримп⁴⁰⁵ који је написао текст за каталог⁴⁰⁶. Он је одабрао петоро уметника које је запазио из разлога што су делили заједничко интересовање за фотографску страну масовних медија као извора за своје радове – Трој Браунтух⁴⁰⁷, Џек Голдстин⁴⁰⁸, Шери Левин⁴⁰⁹, Роберт Лонго⁴¹⁰ и Филип Смит⁴¹¹. Остављајући модернизам по страни и делујући у подручју постмодернизма, сви они су користили препознатљиве визуелне представе и облике присвојене из различитих поља (историје уметности или популарне културе, примера ради).⁴¹² Кримп је нагласио да су изложене нове врсте фотографија које постоје независно од догађаја које приказују, као и да указују на саме себе углавном кроз наговештаје до којих долазе посматрачи.⁴¹³ Станковић је то објаснила на следећи начин:

„Назив изложбе реферише на слике у најширем смислу, а не на конкретан медиј. (...) Овакви поступци апропријације у други план стављају медијску специфичност и све што је повезано са самим медијем.”⁴¹⁴

„Њујоршки апропријационизам био је заснован на јасно исказаном ставу да су сваки знак, слика и објекат подложни конверзији у нешто друго (чак и у своју

⁴⁰⁵ Даглас Кримп (Douglas Crimp, 1944–2019) био је амерички историчар и теоретичар уметности, критичар и кустос. Био је један од уредника часописа *October*.

⁴⁰⁶ Crimp, Douglas: *Pictures*, у: Singerman, Howard (edited by): *Sherrie Levine*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2018, стр. 1-13.

⁴⁰⁷ Трој Браунтух (Troy Brauntuch, 1954) амерички је уметник који је познат по својим фотореалистичним цртежима и сликама (насталих на основу извора као што су новине, телевизија и филм), као и по фотографији.

⁴⁰⁸ Џек Голдстин (Jack Goldstein, 1945–2003) био је амерички уметник који се бавио перформансом, концептуалном уметношћу, филмом, сликарством и поезијом.

⁴⁰⁹ Шери Левин (Sherrie Levine, 1947) америчка је неоконцептуална уметница која се бави фотографијом, сликарством и скулптуром.

⁴¹⁰ Роберт Лонго (Robert Longo, 1953) утицајан је амерички уметник који се бави цртежом, скулптуром, филмом, фотографијом, перформансом и музиком. Најпознатији је по својим фотореалистичним, фигуративним цртежима обједињеним у серији радова под називом *Men in the Cities*.

⁴¹¹ Филип Смит (Philip Smith, 1952) амерички је уметник који се бави фотографијом и сликарством.

⁴¹² Ellegood, Anne: *Formalism Redefined*, у: Dumbadze, Alexander; Hudson, Suzanne (edited by), нав. дело, стр. 88.

⁴¹³ Soussloff, Catherine M.: *Foucault on Painting*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, стр. 116.

⁴¹⁴ Станковић, Маја, нав. дело, стр. 158.

супротност), и да присвајање неке предпостојеће уметничке или културне творевине није последица мања оригиналности већ утеривања појма оригиналности у кризу и његове редефиниције на новим идејним претпоставкама.”⁴¹⁵ Осим што ову изложбу теоретски прожима Бењамин са својим писањем о монтажи и уништењу ауре од стране фотографије, постмодернистичка апропријација уопште је у неку руку практични облик идеолошке критике потрошачке културе од стране Барта (мислимо на његову књигу *Митологије*⁴¹⁶). Поред тога, апропријација је бивала оправданом користећи и Бодријарове тезе о симулацији и симулакруму.

Једно од значења речи апропријација је и „украсти” или „узети без питања”. Те речи погодне су за описивање рада Шери Левин, једне од водећих представника овог уметничког приступа. Док се под тим термином означава присвајање, након чега може да уследи измењивање и преобликовање једног рада у било којој мери, њеном приступу то није својствено. Почев од 1979. године, она најдословније схвата значење апропријације, тако што наново фотографише већ постојеће фотографије, и излаже их без икаквих измена, изучавајући крајње границе традиционалне визуелне представе. Између осталог, то ради и са фотографијом Едварда Вестона⁴¹⁷ на којој је представљен торзо дечака. Иако бисмо помислили да је гледајући дело немогуће доћи до закључка да је заправо реч о представи већ постојеће представе, то није случај са Левин јер она не крије свој поступак. Напротив, она рад настао на основу поменуте фотографије јасно назива – *Untitled (After Edward Weston 4)*.⁴¹⁸ Међутим, њен гест није толико другачији од Вестоновог, имајући у виду да је његов рад заправо копија грчке скулптуре. Реч је о фотографији на којој је приказан торзо његовог сина, а која је настала на основу античког рада. „Кримп тврди да се Вестонова конструкција слике овде ослања на класичну грчку скулптуру, нарочито на Пракситела, што је у фундаменталној сагласности са традиционалним схватањем да уметници не познају само природу, већ и уметничка дела.”⁴¹⁹

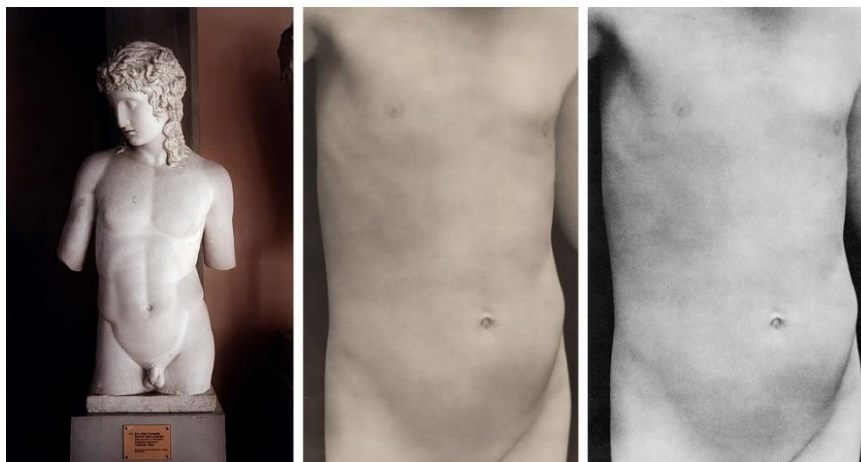
⁴¹⁵ Сретеновић, Дејан, нав. дело, стр. 2.

⁴¹⁶ Барт, Ролан: *Митологије*, са француског превео Андрија Филиповић, Карпос, Лозница, 2013.

⁴¹⁷ Едвард Вестон (Edward Weston, 1886–1958) био је један од најиновативнијих и најутицајнијих америчких фотографа.

⁴¹⁸ Harris, Jonathan, нав. дело, стр. 17.

⁴¹⁹ Шиф, Ричард, нав. дело, стр. 200-201.



Слика 5. С лева на десно: Праксител, *Ерос*, мермер, око 350. п. н. е; Едвард Вестон, *Torso of Neil*, платинотип, 23.3×14.2 цм, 1925; Шери Левин, *Untitled (After Edward Weston 4)*, сребрни желатин принт, 25.4×20.3 цм, 1980.

Ипак, темељним упоређивањем Вестонове фотографије и рада Левин могли бисмо да уочимо како није реч о савршено доследној копији. Иако је то тешко приметити, њене фотографије се веома благо разликују од снимака које копира:

„Оне се одликују суптилном, али приметном визуелном разликом у односу на своје „класичне“ модернистичке изворе, релативном избледелошћу која евоцира постепену материјалну дегенерацију која по правилу прати процес механичке репродукције. За тај ефекат је овде заслужна чињеница да су њени актуелни извори већ били репродукције. Тако је, на пример, у случају Вестона, као материјал за копирање послужио један галеријски постер, а у другим случајевима књиге из области уметности. Употреба таквог материјала подсећа посматрача да и саме фотографије настају у процесу репродукције у коме се један једини негатив (или позитив) користи за генерисање вишеструких копија.”⁴²⁰

Још један занимљив рад Левин насловљен је *Fountain (After Marcel Duchamp)*. Иако је у питању копија тј. дословна реплика Дишановог редимејда, ипак, њена верзија разликује се од оригиналног предмета – њен писоар

⁴²⁰ Исто, стр. 199.

направљен је од месинга, чиме му је она додала, „говорећи језиком Карла Маркса, неочекивани вишак вредности”.⁴²¹



Слика 6. Шери Левин, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, бронза, 66×36.8×35.5 цм, 1991.

Схвативши суштину таквих поступака, њеној уметности тада можемо да придодемо концептуално-теоријску одлику, ону која је у супротности са уобичајеним начелима оригиналности и посебности.⁴²² Иако то додуше није довољно нити меродавно како бисмо апропријацију потпуно оправдали као исправан и прихватљив гест, можда је после свега вредност њеног поступка управо у томе што она преиспитује аутентичност, израз и вештину. Њене апропријације не само да деконструишу радове које она копира, већ их и

⁴²¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 82.

⁴²² Owens, Craig: *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, у: Foster, Hal (edited and with an introduction by), нав. дело, стр. 73.

раскомадају, тиме одстрањујући ауторитет оригиналу⁴²³ и испитујући мит о јединствености уметничког дела.⁴²⁴ Што се тиче њеног става о оригиналности, у једном интервјуу јасно је назначила да својим радовима настоји да прошири значење те речи, појма који је у том периоду постао прилично сужен.⁴²⁵

Још један сличан пример налазимо код Ричарда Принса⁴²⁶. Он је међу првима почео да наново фотографише оно већ постојеће. У овом случају, то су биле рекламне фотографије. Постао је познат по својој серији радова под називом *Cowboys* (1980–1992) у којима је изнова фотографисао *Марлборо* рекламе и излагао их као уметничка дела без икакве измене.



Слика 7. Лево: Оригинална рекламна фотографија Сема Абела (Sam Abell).
Десно: Ричард Принс, *Untitled (Cowboy)*, *Ektacolor* фотографија, 127×177.8 цм, 1989.

Принс се „одреће популарним репрезентацијама у улози визуелног антрополога који дисоцијацијом предлошка (или његовог фрагмента) од оригиналне функције и значења показује у којој су мери друштвени модели понашања сведени на масмедијске стереотипове”.⁴²⁷ Стајући у своју одбрану, Принс је рекао да је поновно фотографисање за њега био уметнички потез којим

⁴²³ Eager, Gerald: *Avant-garde*, у: Payne, Michael; Barbera, Jessica Rae (edited by), нав. дело, стр. 40; Gržinić, Marina: *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism & the Retro-avant-garde*, Edition Selene, Vienna, 2000, стр. 46.

⁴²⁴ Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, стр. 93.

⁴²⁵ Siegel, Jeanne: *After Sherrie Levine*, у: Siegel, Jeanne (edited by): *Art Talk: The Early 80s*, Da Capo Press, New York, 1990, стр. 247.

⁴²⁶ Ричард Принс (Richard Prince, 1949) контроверзни је амерички сликар и фотограф који још од касних 70-их преузима визуелне представе из масовних медија, реклама и других поља као полазне тачке у свом раду. Кључни теоријски појмови у његовом стваралаштву су аура, ауторство и власништво тј. право својине.

⁴²⁷ Сретеновић, Дејан, нав. дело, стр. 234.

је чинио да визуелна представа на тренутак изгледа као у оном тренутку када се први пут појавила, или када је први пут примећена.⁴²⁸ Као крајњи исход уметничких чинова Левин и Принса дошло је до преиспитивања тврдње да фотографија приказује истину. Чин одбацивања те изјаве постао је једна од битнијих црта данашње културе.⁴²⁹

3. 3. Одабир сликарских утицаја

У овом поглављу осврнућемо се на стваралаштво неколико мени блиских савремених сликара који су утицали на мој рад. Такође, у њиховом сликарству можемо у различитим мерама да препознамо одређене теоријске поставке које смо већ изнели. На одабир уметника утицале су и сличности у сликарским поступцима, као и кључна важност фотографије и филма.

3. 3. 1. Жак Монори

Жак Монори (Jacques Monory, 1924–2018) био је француски сликар, графичар, фотограф и режисер. Под снажним утицајем фотографије и филма, његово сликарство одликује тешка атмосфера. Готово читаво његово стваралаштво почива на коришћењу фотографија као предложака (које је у великом броју случајева пронашао у разним часописима и каталозима)⁴³⁰, као што је и случај код Герхарда Рихтера, примера ради. Кључна одлика Моноријевог сликарства је монохромнија – малтене читав његов сликарски рад је једнобојан, а најчешће је користио тзв. рембрант плаву боју.⁴³¹ Монори „смјера к рјешењима

⁴²⁸ Prince, Richard: *Interview with Peter Halley*, у: Evans, David (edited by): *Appropriation*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2009, стр. 84.

⁴²⁹ Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York, 1999, стр. 17.

⁴³⁰ Zepke, Stephen: *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017, стр. 73.

⁴³¹ Turner, Jane (edited by): *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1996, стр. 893.

трансфигурације фотографијом и емотивну одстојању, наметнутом монохроматским схемама”.⁴³²



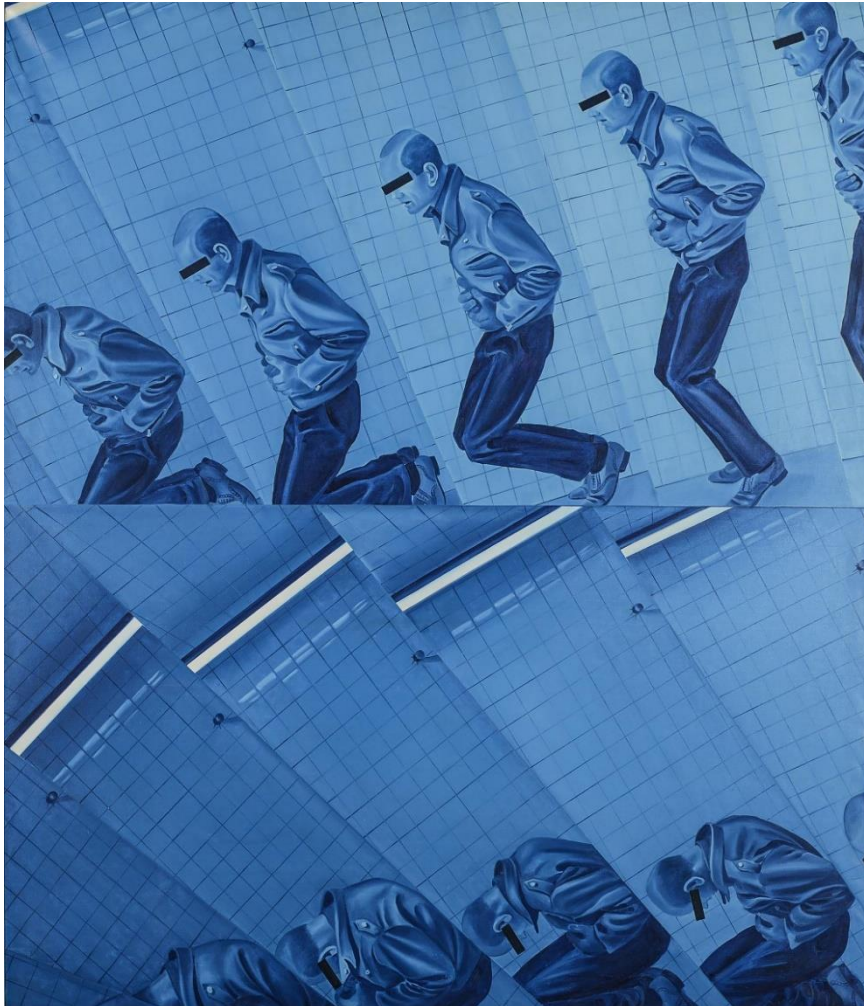
Слика 8. Жак Монори, *For All That We See or Seem, Is a Dream Within a Dream*, уље на платну, 172×125 цм, 1967.

Паскал Боницер⁴³³ запазио је да се уметници попут Монорија „поигравају (...) засторима и декадрирањима којима слику претварају у седиште тајанственог, у место бесконачне приче са саспенсом, у поље преиспитивања које вечито остаје

⁴³² Lucie-Smith, Edward, нав. дело, стр. 271.

⁴³³ Паскал Боницер (Pascal Bonitzer, 1946) француски је филмски теоретичар и критичар, есејиста, сценариста и редитељ. Од 1969. до 1985. године био је и уредник часописа *Филмске свеске*.

без одговора”.⁴³⁴ Како је утврдио Жан-Франсоа Лиотар⁴³⁵, који је са Моноријем у више наврата сарађивао и писао о његовом раду, то обележје одраз је капиталистичког режима у којем је овај уметник радио.⁴³⁶



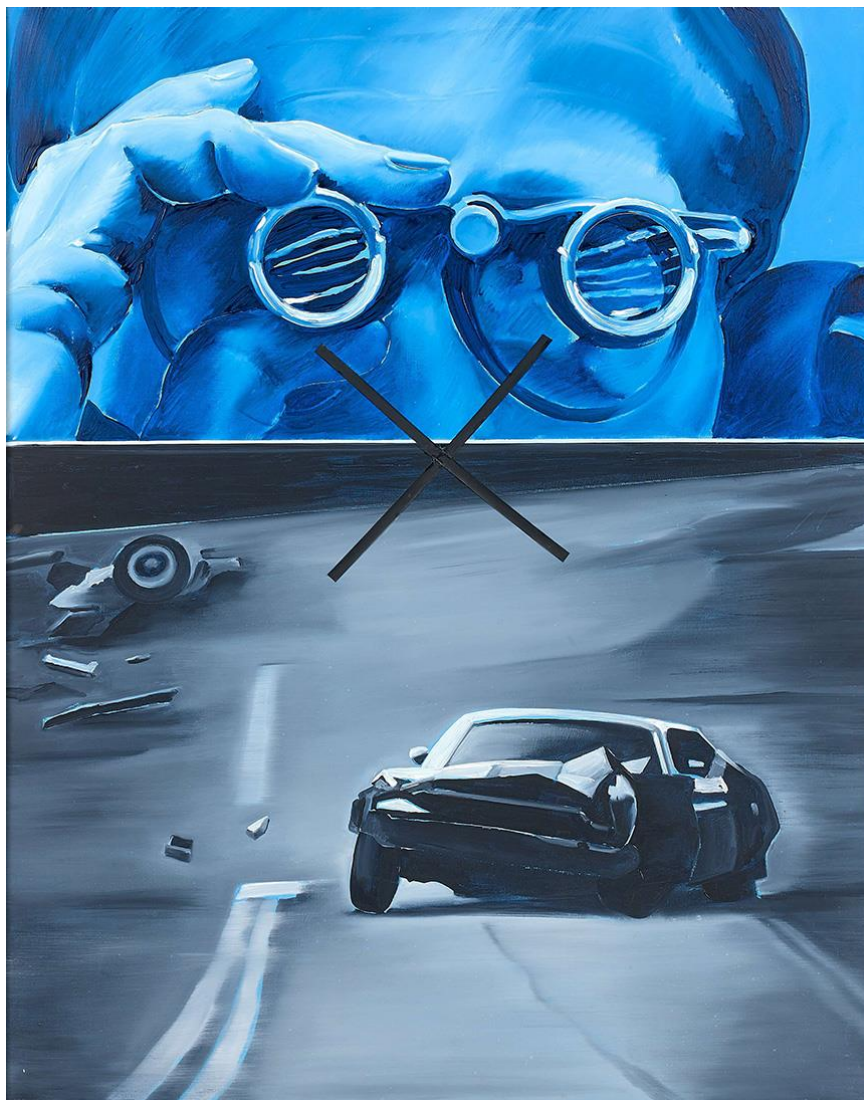
Слика 9. Жак Монори, *Meurtre n°2/1*, уље на платну, 228×195 цм, 1968.

⁴³⁴ Боницер, Паскал, нав. дело, стр. 86.

⁴³⁵ Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard, 1924–1998) био је утицајни француски филозоф, социолог и књижевни теоретичар којег везујемо за постструктурализам и постмодернизам.

⁴³⁶ De Vugt, Geertjan: *Political Dandyism in Literature and Art: Genealogy of a Paradigm*, Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland, 2018, стр. 164, 168.

Између осталог, Моноријево сликарство је без сумње под утицајем Едварда Хопера⁴³⁷, са чијим радом се упознао 1963. године путем репродукција. Хоперова уметност само је део Моноријеве наклоности ка ноар романима, трилерима и другим облицима савремене усамљености.⁴³⁸



Слика 10. Жак Монори, *Noir n°16*, уље и колаж на платну, 92×73 цм, 1990.

⁴³⁷ Едвард Хопер (Edward Hopper, 1882–1967) био је утицајни амерички сликар и графичар реализма.

⁴³⁸ Levin, Gail: *Edward Hopper: His Legacy for Artists*, у: Lyons, Deborah; Weinberg, Adam D.: *Edward Hopper and the American Imagination*, edited by Julie Grau, Whitney Museum of American Art in association with W. W. Norton & Company, New York/London, 1995, стр. 116.

Незаобилазно је споменути да је Жак Монори припадао уметничкој групи коју називамо *наративна фигурација* (фр. *figuration narrative*), успостављеној 60-их година, а за коју кажемо да је „европска варијанта америчког поп-арта заснована као фигуративно сликарство свакодневних митологија”.⁴³⁹ Термин наративна фигурација успостављен је од стране Жерар-Гасио Талабоа⁴⁴⁰ током 1964. и 1965. године двома изложбама – *Свакодневне митологије* (фр. *Mythologies Quotidiennes*) у Музеју модерне уметности града Париза (фр. *Musée d'Art Moderne de Paris*) и *Наративна фигурација у савременој уметности* (фр. *La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*) у париској галерији *Creuze*. Обе изложбе показале су строгу критику потрошачког друштва и његових производа. На њима су излагали превасходно француски уметници који су под снажним утицајем филма и стрипа стварали радове високог степена друштвене критике, а чији садржај је најчешће била масовна култура тј. осуда исте.⁴⁴¹ Они су одговорили на преовлађујући поп арт који је од почетка 50-их у Француској сматран примером америчког уметничког империјализма, тиме одавајући „утисак побуне и ослобађања прекомјерног терета традиције коју су баштинили”.⁴⁴² Поп арт допринео је појави новог таласа фигуративног сликарства које се са већом дозом осуђивања односи према друштву. Уметници наративне фигурације били су активни и током демонстрација 1968. у Француској, тиме поставши протестанти и борбени активисти наоружани четкама.⁴⁴³ О овој групи детаљније је писао Шуваковић:

„Наративна фигурација пиктуралним, иконицим и фигуративним представама реалности модерног потрошачког друштва придодаје коментаре наглашеног социјалног, књижевно наративног, етичког и политичког карактера. Сликари наративне фигурације иконографске податке проналазе у стриповима, рекламама и репродукцијама уметничких дела у које уносе субјективне приче (приче у сликама), личне реакције и

⁴³⁹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 463.

⁴⁴⁰ Жерар-Гасио Талабо (Gérald Gassiot-Talabot, 1929–2002) био је француски уметнички критичар.

⁴⁴¹ Dempsey, Amy: *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Thames & Hudson, London, 2002, стр. 291; Leruth, Michael F.: *Fred Forest's Utopia: Media Art and Activism*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2017, стр. 48.

⁴⁴² Lucie-Smith, Edward, нав. дело, стр. 271.

⁴⁴³ Fride-Carrassat, Patricia; Marcadé, Isabelle: *Movements in Painting*, Chambers, Edinburgh, 2005, стр. 186.

необавезне сликарске коментаре. Њихов рад карактерише иронична, хуморна, гротескна и брутална визија постојећег света која се супротставља афирмацији савремене потрошачке културе. Између америчког *поп-арта* и европске наративне фигурације постојала је критичка и полемичка дистанца: (1) амерички је *поп-арт* тежио директним, дословним, имперсоналним и ненаративним презентацијама симбола, представа и трагова потрошачке културе, а европска наративна фигурација баратала је анегдотним, субјективним и идеолошким порукама и (2) амерички *поп-арт* је тежио медијској иновацији и проширењу медијских граница у сликарству, скулптури, уметности објеката и асамблажа, фотографији, филму и амбијенталној уметности, а европска наративна фигурација је сликарска активност без темељне разраде и развоја сликарске проблематике.”⁴⁴⁴

„Друштвено ангажован, антиамерички, идеолошки укоренен у марксизму, овај покрет има подршку интелектуалаца: Пјера Бурдијеа, Жила Делеза, Мишела Фукоа и Жан-Франсоа Лиотара, који у својим написима настоје да одреде ликовну силуету онога што управо Лиотар назива постмодернистичким стањем.”⁴⁴⁵ Осим Монорија, најпознатији представници наративне фигурације су Бернар Рансијак (Bernard Rancillac, 1931), Жерар Фроманже (Gérard Fromanger, 1939–2021), Ерве Телемак (Hervé Télémaque, 1937), Еро (Erró, 1932), Петер Клазен (Peter Klasen, 1935), Едуардо Аројо (Eduardo Arroyo, 1937–2018), Жил Ајо (Gilles Aillaud, 1928–2005), Антонио Рекалкати (Antonio Recalcati, 1938), Валерио Адами (Valerio Adami, 1935), Анри Кијеко (Henri Cuesco, 1929–2017) и Владимир Величковић (1935–2019).

⁴⁴⁴ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 463-464.

⁴⁴⁵ Лауре, Дени: *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, са француског превела Наташа Икодиновић, Музеј савремене уметности Војводине/Клио, Нови Сад/Београд, 2014, стр. 156.

3. 3. 2. Герхард Рихтер

Герхард Рихтер (Gerhard Richter, 1932) немачки је сликар и један од најбитнијих визуелних уметника данашњице, као и прави пример свеприсутности и сасвим солидног стања сликарства које још увек има много тога да поручи. Код њега разноврсност није одлика само тема којима се бави (пре свега, то су колективна, национална, породична и сопствена прошлост и стање у пост-нацистичког Немачкој), већ и разних уметничких приступа које је користио кроз свој пола века дуг рад – од фигуративног фотореализма, преко потпуне, хаотичне апстракције, па све до минимализма. Стилони у којима ради нису никада непријатељски супротстављени, већ се изнова међусобно обнављају и допуњују, делујући као један свепрожимајући уметнички систем. Рихтерово сликарство се назива *капиталистички реализам* (нем. *kapitalistischer realismus*)⁴⁴⁶, као и концептуално сликарство.

Оно што нас у овом случају занима су његове фотореалистичне слике, тзв. фотослике, настале као крајњи исход преиспитивања односа фотографије и сликарства. Управо неки од Рихтерових најпрепознатљивијих радова спадају у тај дугогодишњи циклус слика. Прве Рихтерове фотослике потичу из раних шездесетих – тачније, 1962, годину дана након што се са супругом преселио у Диселдорф.⁴⁴⁷ Тада је почео да слика велике формате на основу црно-белих фотографија, било новинских, оних из сопствених породичних албума или оних које је лично начинио. Методе које користи у стваралачком чину ових

⁴⁴⁶ Капиталистички реализам произашао је из Рихтерове сарадње са Зигмаром Полкеом (Sigmar Polke, 1941–2010; немачки сликар и фотограф који је развио посебан лични стил подстакнут поп артом, присвајајући визуелне представе из реклама и фотографија) и Конрадом Луегом (Konrad Lueg, 1939–1996; првобитно уметник, 1968. године напустио је уметничко стварање и постао успешан диселдорфски галериста). „Капиталистички реализам је назив за пародијску перформерску и сликарску критику поп арта раних шездесетих година у Немачкој. (...) Капиталистички реализам настаје као пародирање и рециклирање америчког поп арта и његове апологетске рецепције потрошње у европској уметности и масовној култури. За ове уметнике сликарство и графика се прихватају као провокативно наративно средство приказивања и пародирања стварности потрошачке културе, чиме је успостављена блискост с француском наративном фигурацијом тог доба.” Шуваковић, Мишко: *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007, стр. 151.

⁴⁴⁷ Неопходно је назначити да је Рихтер претходно радио као фотографски асистент од 1957. до 1960. године. Storr, Robert: *Gerhard Richter: October 18, 1977*, The Museum of Modern Art, New York, 2000, стр. 97-98; Naylor, Colin; P-Orridge, Genesis (edited by): *Contemporary Artists*, St. James Press/St. Martin's Press, London/New York, 1977, стр. 804.

јединствених фотореалистичних слика у уској су повезаности са фотографијом и филмом, односно фотографским и филмским начином размишљања. Разлог за његово опредељење за сликање на основу фотографија лежи у томе што је тиме хтео да одбаци експресивно апстрактно сликарство које је у том моменту захватило Европу.

Преузимање фотографије отклонило је неке потешкоће при раду, али је подигло питање о томе шта сликати, узимајући у обзир непресушну залиху фотографија које могу да се користе. То несумњиво подсећа на Дишана и његово бирање могућих редимејдова.⁴⁴⁸ Проматрање о тој теми навело је Рихтера да у каталогу за изложбу који је 1966. године написао заједно са Полкеом изјави да би сви сликари требало да раде на основу фотографија. Упоредо са поп арт уметницима кренуо је да користи и рекламе, телевизијску слику и видео исечке као полазне тачке у својој сликарској пракси. Паралелно с тим, започео је и са прикупљањем материјала за *Атлас* (1962–2006), базу података коју данас чине хиљаде медијских слика.⁴⁴⁹ То је збирка фотографских репродукција и снимака које је прикупљао, измештао и разврставао, а које је користио као предлошке за будуће радове.⁴⁵⁰ На неки начин, у питању је преплитање интимног и политичког са баналним:

„Реч је о сакупљању фотографија различитог порекла, од појединих отисака документарне, туристичке или приватне фотографије, до штампаних фотографија у часописима, плакатима и рекламним брошурама. Фотографије су сакупљане и класификоване по неким претпостављеним критеријумима, што његову збирку показује као специфичан индивидуални и митологизирајући архив развијан током његовог рада и живота. Термин „атлас” означава књигу-збирку географских или астрономских мапа, у овом случају реч је о сакупљеним и класификованим фотографијама које граде неизвесне мапе растегљиве

⁴⁴⁸ Moorhouse, Paul: *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2009, стр. 80.

⁴⁴⁹ /Buchloh, Benjamin H. D.: *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, у: Merewether, Charles (edited by): *The Archive*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2006, стр. 85-102.

⁴⁵⁰ Spieker, Sven: *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008, стр. 145, 148; Шуваковић, Мишко, нав. дело (2012), стр. 188.

фото-посредоване савремености. Оне изгледају као меморисане групе „слика” из непосредне прошлости или садашњости, те као трагови памћења и заборављања, односно деконтекстуализовања и новог реконтекстуализовања. (...) Ове фотографије су цитати, наводи, призивања, неке врсте *ready made*-а и апсурдних архива који делују изван уобичајене линије очекивања визуелне експресивности.”⁴⁵¹



Слика 11. Герхард Рихтер, *Anton Webern*, уље на платну, 70×55 цм, 1971/72.

⁴⁵¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2007), стр. 153.

Имајући у виду чињеницу да Рихтер не покушава да направи потпуно ново, оригинално дело, него као почетну тачку за своја платна користи већ постојеће визуелне представе (користећи различите уметничке методе и стилове и тиме у исто време отварајући нова питања како о темама, тако и о сâмом чину сликарства), није сувишно цитирати и следећу опаску:

„И други уметници, попут Бруса Конера, Роберта Раушенберга и Џејмса Розенквиста, на сличан начин одустају од идеје стварања потпуно »нове« слике. Уместо тога, њихови радови почињу да делују као истраживачке лабораторије где се постојеће медијске слике јукстапозирају да би на тај начин биле анализирани.“⁴⁵²

Рихтер се при стварању фотослике понекад делимично удаљава од оригиналног модела. Међутим, и сâма слика делује удаљено и осамљено због поступка рада – након пројектовања предлошка на платно и фотореаличног сликања, завршницу овог смисленог поступка чини замућење тј. замагљење читаве површине, чиме насликана представа губи изоштреност и постаје у одређеној мери нејасна, понекад чак непрепознатљива. Док су неке слике потпуно лишене потеза четке, код других је чином размазивања свеже боје постигнут утисак разливености. Овим се постиже споменуто растојање и, многи би рекли, потиштеност, а са друге стране и знатижеља посматрача да разазна шта тачно посматра. Особине које су њему својствене су стално проучавање, сазнавање, прикупљање и експериментисање. Оно по чему је он превасходно препознатљив управо је његова широкоумност и способност да слика у најразличитијим стиливима, увек испитивајући границе сликарства и сликарског геста, тиме правећи корак унапред.

⁴⁵² Манович, Лев: *Метамедији: избор текстова*, приредио Дејан Сретеновић, са енглеског превели Ђорђе Томић, Дејан Сретеновић и Владимир Тупањац, Центар за савремену уметност, Београд, 2001, стр. 76.



Слика 12. Герхард Рихтер, *Woman Descending the Staircase*, уље на платну, 198×128 цм, 1965.

3. 3. 2. 1. *October 18, 1977*

Рихтер своју пажњу између осталог поклања друштвеним проблемима о којима кроз своје сликарство поставља питања. Контрoверзна серија од петнаест слика различитих формата под називом *October 18, 1977* односи се на датум догађаја који се десио у штутгарском *Штамхајм затвору* (нем. *Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim*) – троје припадника западно-немачке терористичке групе *Фракција црвене армије* (нем. *Rote Armee Fraktion; RAF*), познате и под називом *Бадер-Мајнхоф* (нем. *Baader-Meinhof*), пронађено је мртво у својим хелијама под сумњивим околностима. Управо ови радови, прилично политички, спадају у Рихтерове најзначајније, по којима је постао интернационално познат.

Бадер-Мајнхоф било је удружење чији је главни циљ био да збаци политички режим којим наводно владају бивши нацисти, а за шта су имали подршку великог броја младих у земљи. У свом називу носи презимена кључних чланова групе – Улрике Мајнхоф (Ulrike Meinhof, 1934–1976) и Андреаса Бадера (Andreas Baader, 1943–1977). Мајнхоф је била новинарка која је уочи протеста 1968. године својим чланцима критиковала понашање полиције. Када је током протеста полицајац убио једног студента, она је схватила да својим новинарским радом не може да постигне све што хоће. Након овог догађаја створила се замисао о оснивању групе чије су прва дела била подметање пожара у полицијским станицама. *Бадер-Мајнхоф* касније је постало озлоглашено удружење које је како би остварило своје циљеве користило насилне методе – извело је стотине бомбашких и напада ватреним оружјем, пљачака и куповина оружја. Раних седамдесетих више чланова је у кратком периоду било ухапшено. Док је Холгер Мајнс (Holger Meins, 1941–1974) преминуо 1974. године од штрајка глађу бунећи се против затворских услова, Мајнхоф је 1976. извршила самоубиство јер се наводно обесила, убрзо након што је њој и осталима одређена доживотна робија. Иако се по главном саопштењу тврди да се ради о самоубиству, у то се сумња.⁴⁵³ Следеће године, 18. октобра, откривена су тела Бадера и Јан-Карл Распеа (Jan-Carl Raspe, 1944–1977) који су били упуцани, као и Гудрун Енслин (Gudrun Ensslin, 1940–1977) која је била обешена. О томе да ли је смрт вођа *Фракције црвене армије* у Штамхајму односно тема Рихтеровог рада самоубиство или судско убиство и

⁴⁵³ Storr, Robert, нав. дело, стр. 28.

данас се расправља, а ти догађаји потресли су Немачку као ретко које дешавање од краја Другог светског рата.⁴⁵⁴



Слика 13. Герхард Рихтер, *Dead*, уље на платну, 67×62 цм, 1988.

У свом најегзистенцијалнијем раду Рихтер се и даље држи монохромне црно-беле палете. Он преузима приказе лешева директно са фотографија које одабере, а затим их скрива иза фино замућеног вела.⁴⁵⁵ Атлас садржи стотинак фотографија везаних за *Бадер-Мајнхоф*. Док један број на основу којих је сликао углавном потиче из новина, поједине су из полицијске документације. Рихтер слика портрет Мајнхофове, затим три варијанте њене главе и рамена док мртва лежи – свакој дат назив *Dead*. Сlike *Confrontation 1*, *Confrontation 2* и *Confrontation 3* приказују Енслин након хапшења, а *Hanged* како је обешена. Осим слике *Funeral*, радови *Arrest 1* и *Arrest 2* настали су на основу филмских кадрова, а приказују стављање у притвор Бадера и Мајнса. Док на сликама *Man Shot Down 1* и *Man Shot Down 2* видимо Бадерово мртво тело из два слична угла, *Cell* приказује капут и полицу са књигама у његовој празној ћелији, а *Record Player* односи се на

⁴⁵⁴ Loock, Ulrich; Aliaga, Juan Vicente; Spector, Nancy; Reust, Hans Rudolf: *Luc Tuymans*, Phaidon, London, 2003, стр. 197.

⁴⁵⁵ Исто, стр. 204.

грамофон унутар којег је наводно сакрио у затвор кришом прошверцован пиштољ којим се убио.⁴⁵⁶



Слика 14. Герхард Рихтер, *Confrontation 2*, уље на платну, 112×102 цм, 1988.

Коначно, иако је Рихтер насликао свих петнаест слика једанаест година након трагичног догађаја, платна су изазвала запрепашћење и скренула пажњу када су била први пут изложена. Јасно је да је сâма тема била још увек свежа. Учинак био је вишеструк – поново је покренут разговор у вези са мистериозном смрћу чланова *Бадер-Мајнфоха*, као и односа становништва према нацистичкој прошлости која се, како смо видели, на основу тврдњи групе у неку руку одржала и после Другог светског рата. Уосталом, Рихтер првенствено настоји да поставља питања. Циљ његових слика није да се дође до одговора шта се тачно десило 18.

⁴⁵⁶ Rabinow, Paul: *Assembling Untimeliness: Permanently and Restively*, у: Faubion, James D. (edited by): *Foucault Now: Current Perspectives in Foucault Studies*, Polity Press, Cambridge, United Kingdom, 2014, стр. 211-224.

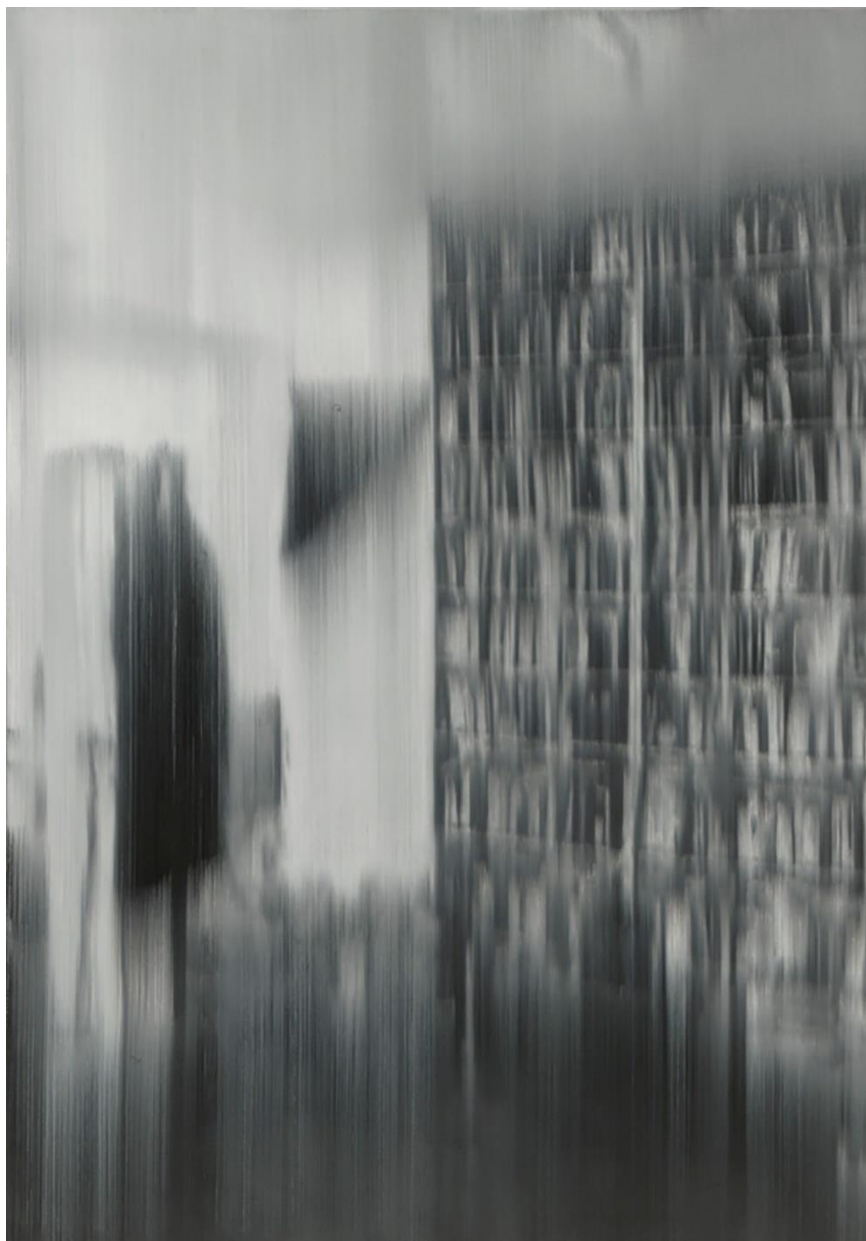
октобра 1977, нити он мисли да је лако причати о сликарству и да слике треба да буду јасне. Оно што је сигурно је да су ова дела постала једна од најпознатијих из политичког контекста 20. века.



Слика 15. Герхард Рихтер, *Man Shot Down 1*, уље на платну, 140×100 цм, 1988.



Слика 16. Герхард Рихтер, *Arrest 2*, уље на платну, 126×92 цм, 1988.



Слика 17. Герхард Рихтер, *Cell*, уље на платну, 200×140 цм, 1988.

3. 3. 3. Жерар Фроманже

Жерар Фроманже (Gérard Fromanger, 1939–2021) био је француски сликар чији рад сврставамо у фотореализам. Испрва користећи пронађени материјал као полазну тачку у свом стваралаштву (пројектујући на платно баналне фотографије и ослањајући се на све погодности које су му оне омогућавале, примера ради)⁴⁵⁷, он је стварао дела која имају политичку страну, а у исто време представљају и непопустљиво преиспитивање модерне културе.⁴⁵⁸



Слика 18. Жерар Фроманже, *Salon de Thé*, уље на платну, 100×100 цм, 1971.

⁴⁵⁷ Zepke, Stephen: 'A work of art does not contain the least bit of information': *Deleuze and Guattari and Contemporary Art*, у: Van Tuinen, Sjoerd; Zepke, Stephen (edited by): *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven University Press, Leuven, 2017, стр. 240; Zepke, Stephen: *Anita Fricke: Contemporary Painting as Institutional Critique*, у: Zepke, Stephen; O'Sullivan, Simon (edited by): *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010, стр. 75.

⁴⁵⁸ Tanke, Joseph J.: *Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2009, стр. 136.

Иако Фроманже никада није био препознат у англосфери (ретко кад је тамо излагао)⁴⁵⁹, у Европи је остао упамћен као један од чланова већ споменуте наративне фигурације.



Слика 19. Жерар Фроманже, *Voide*, уље на платну, 162×130 цм, 1976.

⁴⁵⁹ Shapiro, Gary: *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, стр. 365.

Док је Монори био пријатељ и сарађивао са Лиотаром, Фроманже је то радио најпре са Фукоом, Делезом и Гатаријем. Делез је о Фроманжеовом сликарству писао у тексту *Le peintre et le modèle* 1973. године, а Фуко у есеју *La peinture photogénique*⁴⁶⁰ поводом Фроманжеове изложбе у галерији *Jeanne Bucher Jaeger* фебруара 1975.⁴⁶¹ Фукоо га је написао стављајући слике (у најширем значењу те речи) у историјски однос између фотографије, сликарства и њима сродних уметности и техника од половине 19. века па наовамо. Оно што је Фукоа код Фроманжеа одушевило је начин на који он поступа са сликом. Као што је горе назначено, слике су првобитно настајале на основу новинских фотографија, а касније и преко фотографија створених насумично на улици.⁴⁶² Са друге стране, по Гатарију, управо је Фроманже сликар који је наводно успешно одговорио на метафизичко питање о томе шта је заправо сликарство.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Фукоов есеј се на енглеском језику појавио тек 1999, петнаест године након његове смрти. Он је закључио да су сликарство и фотографија поља која су била успешно заједно коришћена. Он је ту слободу означио као златно доба визуелних представа, које се завршило око 1900. године када је дошло до професионалнијег коришћења фотографије, као и њене индустријализације. Уопште гледано, његово писање и интервјуи из периода од 1968. до 1975. године несумњиво приказују наклоност ка фотографији и утицају која је она имала на ондашње савремено сликарство. По њему, хиперреалисти, фотореалисти и поп арт сликари урадили су нешто оригинално користећи фотографију као помоћно средство у раду. Soussloff, Catherine M., нав. дело, стр. 32, 103, 105.

⁴⁶¹ Deleuze, Gilles; Foucault, Michel: *Photogenic Painting: Gérard Fromanger*, introduction by Adrian Rifkin, Black Dog Publishing, London, 1999.

⁴⁶² Shapiro, Gary, нав. дело, стр. 370.

⁴⁶³ Dosse, François: *Gilles Deleuze and Félix Guattari: Intersecting Lives*, translated from French by Deborah Glassmanz, Columbia University Press, New York, 2011, стр. 431.

3. 3. 4. Марк Тенси

Марк Тенси (Mark Tansey, 1949) амерички је сликар који преваходно ради монохроматски. Његове надреалне слике рађене у фотореалистичном стилу углавном су настале на основу фотографских репродукција и исечака из часописа, а неретко су прожете суптилним историјским, математичким и филозофским референцама. На пример, што се тиче структуралиста и постструктуралиста, Тенси се највише ослања на записе Дериде, Леви-Строса и Лакана, притом пропитивајући њихов рад и откривајући недостатке код једних и других.⁴⁶⁴



Слика 20. Марк Тенси, *A Short History of Modern Painting*, триптих, уље на платну, 304.8×147.3 цм, 1982.

⁴⁶⁴ Taylor, Mark C., нав. дело, стр. 84, 99.

3. 3. 5. Лук Тајманс

Лук Тајманс (Luc Tuymans, 1958) један је од најутицајнијих европских сликара своје генерације. Опчињен телевизијом, филмом и фотографијом, у свом провокативном раду бави се питањима историје, политике, сећања, технологије, друштва, масовних медија и свакодневног живота. Проучавајући и препричавајући наше време, он издваја и осликава битне догађаје који су вредни преиспитивања, вешто користећи њихову симболичку моћ и на тај начин истражујући тешкоће и отуђење у савременом свету. Углавном ради у тематским целинама међу којима су најупечатљивије оне о холокаусту, белгијском колонијализму, фламанском национализму и Америци након 11. септембра 2001. године.

Малтене сви Тајмансови радови настали су на основу већ постојећих приказа. Уместо да ствара потпуно нове визуелне представе, он се окреће већ постојећим, тиме улазећи у дијалог са прошлим и садашњим начинима приказивања.⁴⁶⁵ Његово сликарство увек је у односу са другим медијима, а нарочито са филмом и фотографијом које користи као полазне тачке у свом раду.⁴⁶⁶ Ослања се на пронађене, али и сопствене фотографије (настале полароидним фотоапаратима, касније и телефоном), сматрајући да једино сликар може постићи нешто што је изван могућности фотографа.⁴⁶⁷ Са друге стране, узимајући у обзир чињеницу да се почетком осамдесетих одрекао сликарства како би се посветио снимању филмова, а после пет година вратио сликању, јасно је одакле код његових радова филмски елементи – нарочито кадрирање композиције. Према томе можемо закључити да му је у уметничком развоју важну улогу играо филм, па можда чак и више од фотографије. Његов заштитни знак су избледела, пригушена и замућена платна, хоризонтални потези, танки, сивкасти наноси боје и анемична палета чијим уједињењем постиже сабласну атмосферу.

Користећи сугестију као филмску технику, Тајманс упућује на насиље које је, иако неприказано, увек присутно, као и страх и ужас кроз представе уобичајених ствари. Он настоји да истакне збивања у свету, тако вршећи хладну

⁴⁶⁵ Ruchel-Stockmans, Katarzyna: *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven University Press, Leuven, 2015, стр. 231.

⁴⁶⁶ Larsen, Lars Bang, нав. дело, стр. 514.

⁴⁶⁷ Guerin, Frances, нав. дело (2018), стр. 281.

дијагнозу човечанства и откривајући тамну страну људског понашања. То је поступак преузет од Фрица Ланга⁴⁶⁸ који у својим филмовима намерно није приказивао насиље, већ је на други начин указивао на, примера ради, убиство, и тако приморавао гледаоце да сами изведу закључак.⁴⁶⁹ Рецимо, радови о концентрационим логорима приказују само празне гасне коморе. Једна серија слика бави се стањем које је доживео у Сједињеним Америчким Државама након бомбашког напада у Оклахома Ситију и осликава уобичајене америчке представе. Слика *The Heritage VI* портрет је Џозефа Милтира (Joseph Milteer, ?–1974), сумњивог појединца умешаног у убиство Џона Кенедија⁴⁷⁰, који је на први поглед сасвим обичан и приказује га као просечног америчког грађанина који се смеје. Поред, видимо фотографију њега на основу које је настала слика.

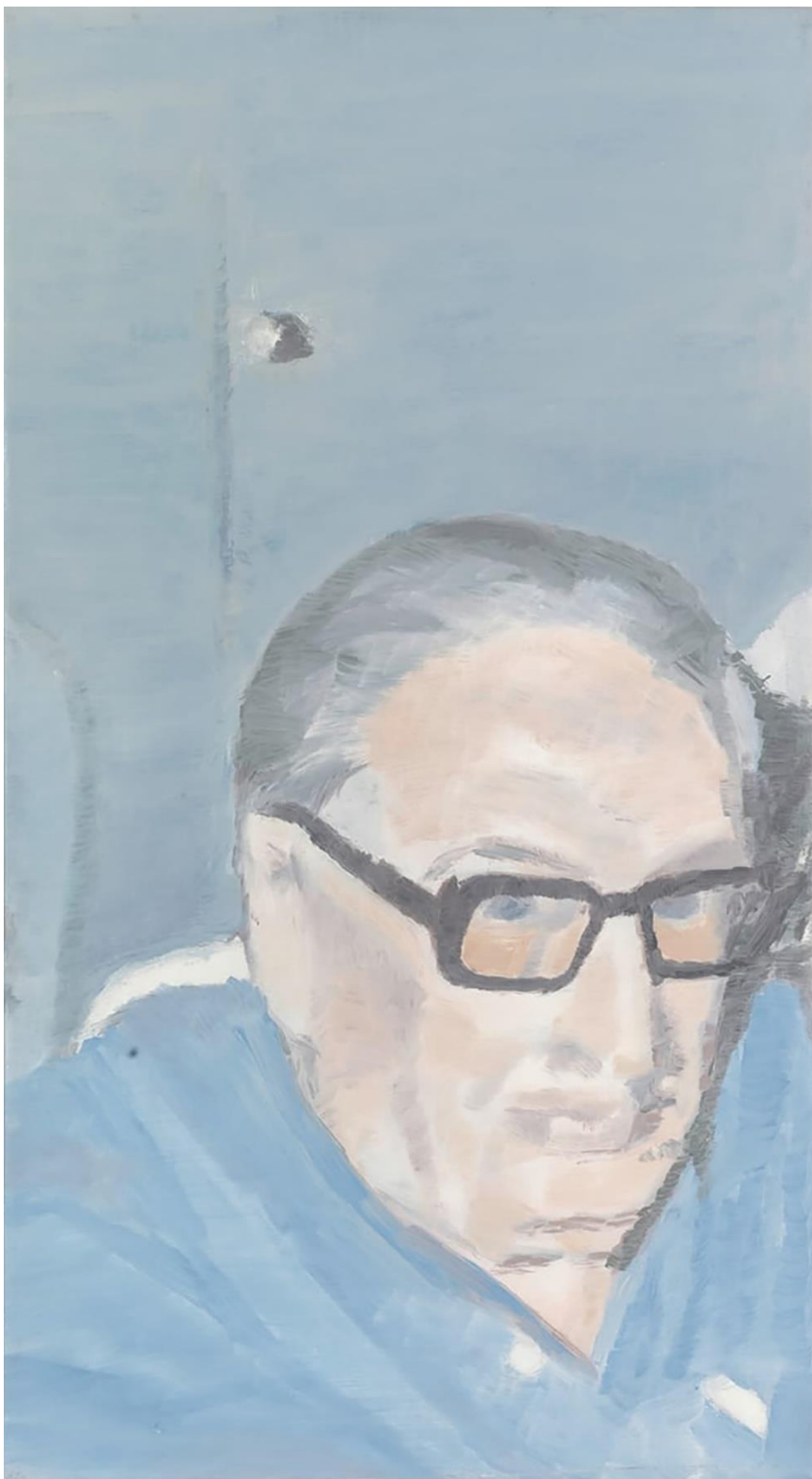


Слика 21. Лево: Оригинална фотографија. Десно: Лук Тајманс, *The Heritage VI*, уље на платну, 53×43.5 цм, 1996.

⁴⁶⁸ Фриц Ланг (Fritz Lang, 1890–1976) био је аустријско-немачко-амерички режисер, сценариста, продуцент и глумац, најпознатији по остварењима као што су *Метрополит* (1927) и *М* (1931).

⁴⁶⁹ *It is always difficult to depict violence, or the act of violence as such. If I now would paint a decapitation by some member of ISIS, I don't think that would be relevant. Much more relevant would be the moment before or after. That is something I learned from Fritz Lang, a strategy from film. Fritz Lang never showed violence, only the moment before or after. In M, the mother screams, the balloon floats away, and you know what happened.* Farago, Jason: *An interview with Luc Tuymans*, 2015. <http://evenmagazine.com/luc-tuymans/>. Приступљено 5. 1. 2019.

⁴⁷⁰ Џон Кенеди (John Kennedy, 1917–1963) био је 35. председник Сједињених Америчких Држава у периоду од 1961. до 1963. године.



Слика 22. Лук Тајманс, *Portrait Old Man*, уље на платну, 69×38.1 цм, 2000.

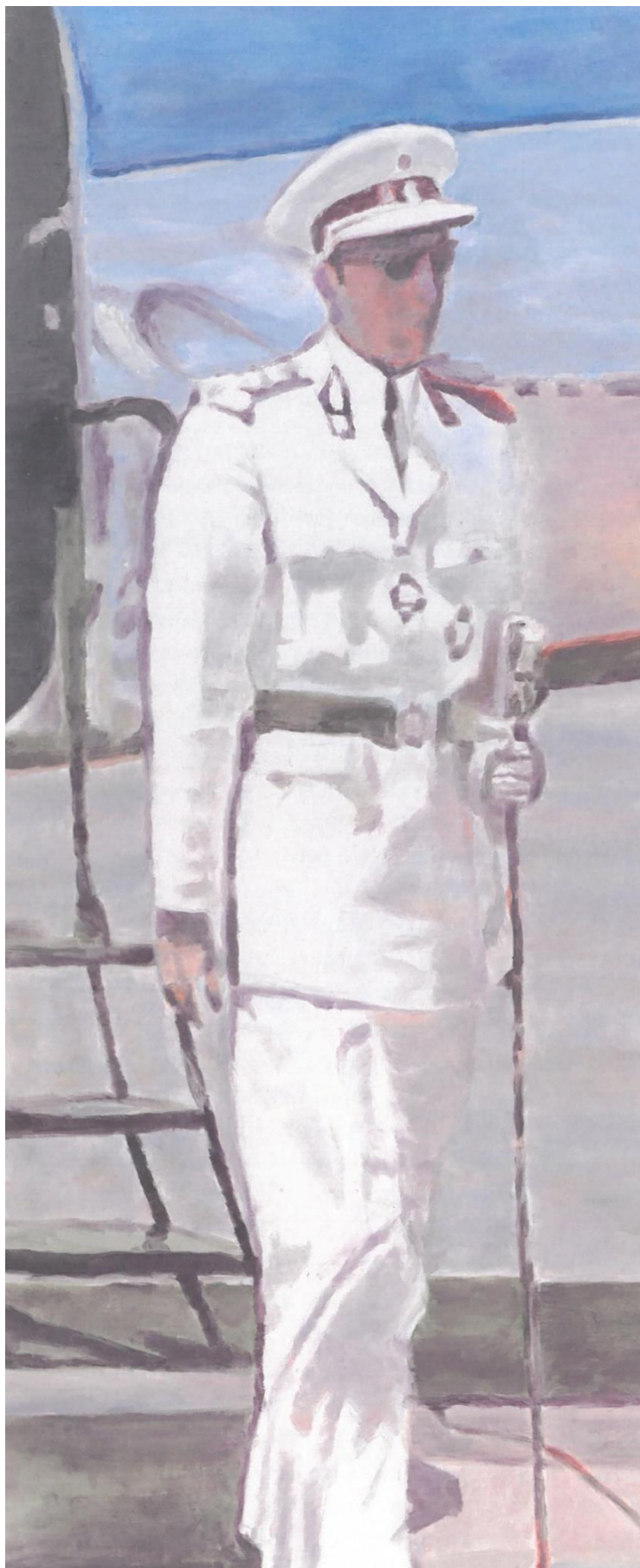
3. 3. 5. 1. *Mwana Kitoko: Beautiful White Man*

Још један пример је серија радова под називом *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* коју је Тајманс изложио 2001. године на Венецијанском бијеналу представљајући Белгију. Састоји се од слика политичке природе које се баве посетом Конга од стране краља Бодуена од Белгије⁴⁷¹ током 1950-их, догађајима који су кулминирали мучењем и убиством Патриса Лумумбе⁴⁷², првог премијера независног Конга и крајем белгијског колонијализма. Краља Бодуена, двадесетпетогодишњака који је недавно дошао на престо, народ у Конгу је након његовог доласка назвао *mwana kitoko*, што на њиховом језику значи „леп дечак”, а што је увредљиво. Убрзо након тога, власт је реаговала и снимљен је документарни и пропагандни филм са веома благо али ефектно измењеним називом – *Bwana Kitoko* (1955). Овим потезом је претходно значење, лишено икаквог поштења, претворено у ново, ауторитативније, које у преводу значи „племенит господар”. Само неколико година након овог филма, којим је представљена наводна чврста стабилност колоније, избио је грађански рат. Истраживајући тај документарцац, Тајманс је своју серију радова назвао *Mwana Kitoko: Beautiful White Man*, намерно користећи краљев понижавајући надимак и притом наглашујући расну улогу.

Слично као Рихтер, Тајманс је у овом случају сликао на основу пронађених фотографија, али и сâмог документарца. Слика која се највише издваја управо је она где је краљ представљен у својој белој војничкој униформи са мачем, како величанствено силази из авиона којим је управо стигао у Конго. Као и на осталим радовима, Тајманс је преуредио извор на основу којег слика – одрезао је одабрани материјал, делимично променио колорит, прилагодио контраст, занемарио небитно, истакао кључне елементе слике итд. На пример, намерно је замаглио његове наочаре и лице како би се постигла краљева мутна физиономија, чиме он изгледа као безлична и удаљена фигура.

⁴⁷¹ Бодуен од Белгије (Baudouin of Belgium, 1930–1993) био је белгијски краљ у периоду од 1951. до 1993. године.

⁴⁷² Патрис Лумумба (Patrice Lumumba, 1925–1961) био је први премијер независне Демократске Републике Конго 1960. године, који је имао битну улогу у развоју те државе од белгијске колоније до самосталне републике.



Слика 23. Лук Тајманс, *Mwana Kitoko*, уље на платну, 208×90 цм, 2000.

На слици *Léopoldville*, насталој према филмском исечку, приказан је и његов долазак у истоимено место, главни град Конга који је за време белгијске власти носио тај назив. Представљена је зграда на чијим терасама су станари који прате Бодуенов обилазак Конга. Тајманс бира да се усредсреди само на део кадра где виси белгијска застава, притом једноставно али ефикасно сликајући у флекама.



Слика 24. Кадар из документарца *Bwana Kitoko*.



Слика 25. Лук Тајманс, *Léopoldville*, уље на платну, 84×55 цм, 2000.

На следећој слици, такође насталој на основу једне сцене из документарца, видимо тепих од коже леопарда преко којег краљ прелази, а који држе афричке руке.



Слика 26. Кадрови из документарца *Wana Kitoko*.



Слика 27. Лук Тајманс, *Leopard*, уље на платну, 140×128.3 цм, 2000.

Преостале слике из серије представљају одлучујуће догађаје око независности Конга 1960. и 1961. године – препознатљив портрет Лумумбе, групу политичара Конга који кују заверу против њега, а који су хладни и сумњиви као и сâм краљ, као и црне аутомобиле којим су возили Лумумбу до места где је убијен.



Слика 28. Лук Тајманс, *Tsjombe*, уље на платну, 108×73 цм, 2000.



Слика 29. Лук Тајманс, *Reconstruction*, уље на платну, 122.9×113 цм, 2000.



Слика 30. Лук Тајманс, *Lutumba*, уље на платну, 62.2×45.7 цм, 2000.

Ту је и слика на којој су две шаке које носе црне рукавице и држе по један мали предмет. Испоставља се да је, неколико деценија након убиства, један белгијски полицајац који је присуствовао том догађају саопштио да је наводно узео два Лумумбина зуба као трофеје. Насликана је и зграда са огромним крстом поред ње, која представља католичку страну Белгије. Једина слика из данашње, постколонијалне Белгије, представља скулптуру афричког човека представљеног као потпуно примитивног. Дакле, кроз ову серију слика Тајманс се бавио проблемима колонијализма сопствене државе и деколонијализације у данашњој Европи уопште.

3. 3. 5. 2. Ауθενична кривотворина, плагијат и савршена репродукција

Ауторска права су осетљиво поље. Док је на западу шире прихваћено становиште по којем већ постојећи рад може да се користи као пародија⁴⁷³, са друге стране, зависи шта се подразумева под том речју, као и на којем подручју. Негде је то дозвољено, а у другим срединама због тога може доћи и до судског поступка.⁴⁷⁴

На почетку свог сликарског пута, Тајманс је схватио да у сликарству наводно није могуће ништа ново. Изричито се противећи могућности настанка оригиналног рада у савременој уметности, током последње деценије прошлог века дошао је до замисли о ономе што назива *ауθενичном кривотворином* (енг. *authentic forgery*), поручујући да је потпуна оригиналност уметничког дела

⁴⁷³ „Пародијом се назива комично, подругљиво и иронично уметничко дело које приказује, имитира и карикира: (1) друго уметничко дело; (2) облик и начин изражавања (иконографију, стил, моду); (3) живот и понашање уметника, света уметности, културе и друштва. У ликовним уметностима пародијски ефекти могу се остварити значењским средствима (оним што се приказује, наративним садржајем), али и ликовним средствима (искривљењем, деформацијом и карикирањем озбиљних гестова, композиционих и иконографских схема).” Шуваковић, Мишко: *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, уредили Олга Јеврић и Драгослав Срејовић, Српска академија наука и уметности/Прометеј, Београд/Нови Сад, 1999, стр. 237.

⁴⁷⁴ Christopherson, Tom: *Rights of Artists*, у: Hackforth-Jones, Jos; Robertson, Iain (edited by): *Art Business Today: 20 Key Topics*, Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art, London, 2016, стр. 133.

заблуда.⁴⁷⁵ Тај оксиморон којим означава своје слике на промислен начин обухвата сликареву двоструку улогу – бавити се сликарством, али у исто време нагласити сувишност истог.⁴⁷⁶ У разговору са Паићем он је приметио:

„У својој умјетничкој каријери врло рано развио сам концепцију, коју сам назвао аутентична кривотворина. Од почетка било ми је потпуно јасно како је пука аутентичност била и остала немогућа. Све је настало на темељу нечег другог. Стога сам одустао од умјетности темељене на умјетности и одлучио се за реално као полазиште, преобразио сам га у нешто што се може схватити као поткопавање, па чак и отворено изопачење.”⁴⁷⁷

Ова одлука заснива се на тврдњи да је репродукција постала суштински елемент којим се уметник служи, тиме отварајући питање о томе да ли је уопште могуће направити оригинал. Заузимајући овакав став, он додаје да, ако ће сликарство и даље постојати, онда би требало на свој начин да понавља оно што је већ урађено, па чак и да копира већ постојеће.

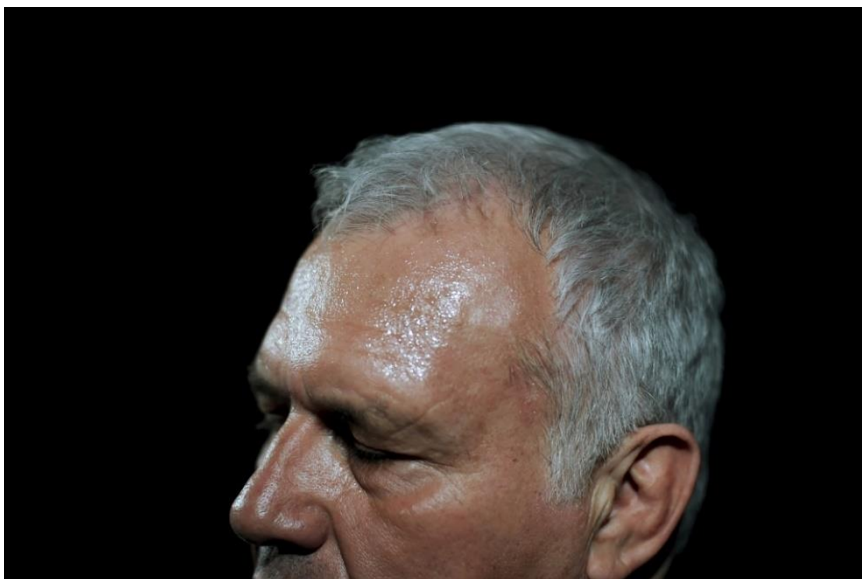
Тајманс је 2015. године био оптужен да је четири године раније присвојио туђу фотографију као предложак односно полазну тачку за своју слику. У питању је фотографија на којој је познати белгијски политичар. Мада, такав поступак ипак је прилично типичан за њега. Уосталом, он тврди да за њега „борба против умножавања слика или фотографија више није доступна као ни борба против нових медија, због тога што у тој борби не можемо побиједити”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Decan, Liesbeth: *Critical Reflections on the Work of Luc Tuymans, Dirk Braeckman and Anne-Mie Van Kerckhoven from the Early 1990s*, у: Baetens, Jan; Van Gelder, Hilde (edited by): *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press, Leuven, 2006, стр. 67.

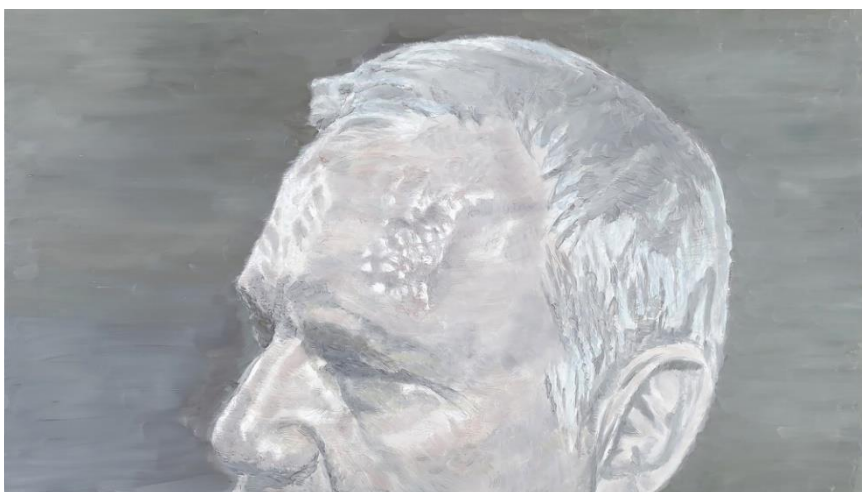
⁴⁷⁶ Dexter, Emma: *Authenticity and Forgery: Luc Tuymans*, у: Le Feuvre, Lisa (edited by): *Failure*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2010, стр. 47.

⁴⁷⁷ Паић, Жарко: *Повијесна судбина и мисија сликарства је моје садашње стање (разговор са Luc Tuymansom)*, 2017. <http://plimaportal.me/zeitgeist.php?tekst=237>. Приступљено 25. 1. 2020.

⁴⁷⁸ Исто.



Слика 31. Оригинална фотографија (Katrijn Van Giel), 2010.



Слика 32. Лук Тајманс, *A Belgian Politician*, уље на платну, 113.9×64.2 цм, 2011.

Упоредимо ли оригиналну фотографију и његову слику видећемо да оба рада приказују горњи део главе, исти израз лица и позадину. Са друге стране, боје су другачије, као и сенке, поједини детаљи су занемарени, док је на неким деловима стављен нагласак.⁴⁷⁹ Иако је признао да је користио фотографију као надахнуће и указао да је његов рад чиста пародија чиме се ништа не крши, суд се

⁴⁷⁹ Searle, Adrian: *Why Belgium's plagiarism verdict on Luc Tuymans is beyond parody*, 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuymans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>. Приступљено 27. 1. 2020.

са тим није сложио и одлучио је да се његова одбрана не може узети у обзир.⁴⁸⁰ Са друге стране, адвокат од фотографкиње чије је дело Тајманс преузео навео је да је заправо пародија сâма одбрана тј. тумачење слике као пародије.⁴⁸¹ Као крајњи исход свега тога, проглашен је кривим. Међутим, иако је испрва одлучено да ће бити новчано кажњен са €500.000, пресуда је на основу жалбе накнадно поништена.⁴⁸² Тајманс на овај случај гледа као на медијски скандал, истичући бесмисленост читавог догађаја.⁴⁸³ Томе доприноси и чињеница да би узимање оптужбе као исправне значило заобићи више од век и по дугу историју коришћења фотографије као помоћног средства.

Белгијски суд држао се одлуке да уметник није имао хумористичну намеру и да је стога слика пука репродукција тј. плагијат. Међутим, узмемо ли у обзир јасно значењско одређење те речи, можемо изнети претпоставку да суд није ни био у праву. Прво, користећи одговарајућу литературу, долазимо до закључка да плагијат подразумева механичку репродукцију, а што се односи на одсуство талента и икаквог рада.⁴⁸⁴ Разуме се, у овом случају није реч о томе. Друго, погледамо ли шта реч фалсификат обухвата, приметимо да ни то није у питању – уметничким фалсификатом означава се намерно копирање рада другог уметника или одређеног стила и проглашавање истог оригиналним.⁴⁸⁵ У крајњем случају, и да је реч о покушају дословног копирања слике а не фотографије, Тајманс је коју годину уназад закључио да уметник никада неће успети да поново наслика одређену представу, макар то пробао на исти начин и пратио потпуно исте кораке при сликању као аутор слике коју покушава да ископира.⁴⁸⁶ Идући још један корак даље, па чак и да постоји настојање да се властита слика дословце

⁴⁸⁰ Griffiths, Jonathan: *Fair dealing after Deckmyn: the United Kingdom's defence for caricature, parody and pastiche*, у: Richardson, Megan; Ricketson, Sam (edited by): *Research Handbook on Intellectual Property in Media and Entertainment*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, United Kingdom/Northampton, Massachusetts, 2017, стр. 80.

⁴⁸¹ *Luc Tuymans Convicted of Plagiarism*, 2015. <https://www.artforum.com/news/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-49903>. Приступљено 9. 10. 2021.

⁴⁸² Adam, Georgina: *Dark Side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, Lund Humphries, London, 2017, стр. 45.

⁴⁸³ *Luc Tuymans talks about plagiarism affair*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pru6ZM1u9Bg>. Приступљено 26. 1. 2020.

⁴⁸⁴ Randall, Marilyn: *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit, and Power*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2001, стр. 30.

⁴⁸⁵ Fletcher, Gareth: *Fakes, Forgeries and Thefts*, у: Hackforth-Jones, Jos; Robertson, Iain (edited by), нав. дело, стр. 110.

⁴⁸⁶ Mullins, Charlotte: *Where is Painting Now?*, Art Quarterly, 2013, стр. 55.

у детаљ понови – из тога ипак не би проистекао исти рад:

„Према рукопису сликара из ликовне традиције, откривамо уметничко јединствено место у уметности. На рукопис мислимо кад кажемо да је уметничко дело непоновљиво. Ликовна идеја која стоји иза тог непоновљивог дела може да се понови али ће увек, после проласка кроз материјал, да има за последицу једно битно ново и такође непоновљиво дело.”⁴⁸⁷

Коначно, у вези са овим прекршајем можемо да узмемо у обзир и оно на шта је са филозофског становишта упутио Чекић, чиме бисмо могли додатно да укажемо на сулудост наводног плагијата. Подсетимо се да, као што је у поглављу о аури већ наведено, „оригинал постоји само као живот, као чиста иманенција, као догађај – све остало су копије, репродукције које упућују на оригинал”.⁴⁸⁸ Није ли онда, у том смислу, фотографија на основу које је Тајманс сликао заправо репродукција сама по себи? Она би тиме била (прва) копија оригинала тј. право, инстинског догађаја. Овом претпоставком бисмо могли додатно да оповргнемо претходно већ неосновану оптужбу.

⁴⁸⁷ Поповић, Мића, нав. дело, стр. 180.

⁴⁸⁸ Чекић, Јован, нав. дело, стр. 183.

3. 3. 6. Еберхард Хавекост

Еберхард Хавекост (Eberhard Havekost, 1967–2019) био је један од најважнијих сликара своје генерације и несумњиво истакнути протагониста обнове фигуративног сликарства. Користећи дигитализован и мултимедијални ликовни језик, овај немачки уметник је у свом раду истраживао замисли оригиналности и визуелног искуства – тачније, спољашњи, отуђен изглед света и видове његовог опажања (било да се ради о посматрању путем масовних медија, дигиталне обраде стварности или природним поступком гледања које фотографија не може да опонаша). Поред тога, бавио се и питањима садашњости – шта је оно што видимо, колико верно то може да се прикаже, са колико тачности и у којој мери се стварност налази у тој представи. То су све питања којима се ретко који други сликар позабавио.



Слика 33. Еберхард Хавекост, *Jack Tilla*, уље на платну, 69.8×50.1 цм, 1999.

Још од раних деведесетих, полазна тачка његовог сликарства је фотографија, било пронађена или сопствена, коју потом дигитално обрађује. Такође, коришћење исечака из новина, магазина, каталога, филмова и разних снимака није му страно. Међутим, битно је напоменути да се током рада намерно удаљава од првобитног тумачења коришћеног предлошка и не ослања на његово симболичко значење, било да је политичко, друштвено или историјско. Иако је

сличан начин размишљања очигледно приметан код Рихтера, за разлику од њега, Хавекост првенствено користи дигиталну фотографију чија присутност у свету нагло расте – уметност која се користи електронским медијима као непресушним изворима надахнућа је под масивних технолошким развојем присиљена да се разграђује и самообнавља.



Слика 34. Еберхард Хавекост, *Luft*, уље на платну, 90×60 цм, 2003.

Затим, углавном је монтира тако што је изобличује, изврће, сече и истеже, правећи измене и тиме делујући као пластични хирург.⁴⁸⁹ Користи разне ефекте и филтере и преправља нијансе, а понекад мења перспективу тако да она постаје очигледно неприродна. У неким случајевима усредсређује се на одређене детаље које увећачава, а повремено их занемарује тј. ослобађа их се и слика у површинама.

Јединствен и препознатљив Хавекостов стил је у доброј мери документаран и отуђен, а атмосфера која прожима његове радове је хладна, а понекад чак и сабласна и узнемиравајућа. Његове слике опажамо као замишљену реалност коју смо већ проживели безброј пута. Користи широк спектар савремених, свакодневних мотива – од фигура и портрета, преко ентеријера и модернистичких зграда, па све до разних баналних ствари и превозних средстава којима суптилно упућује на урбани живот и потрошачко друштво. За њега, сликана површина представља идеју о алтернативном свету који је састоји од свега што свакодневно именујемо светом. Можда због тога он каже да је данашње сликарство средство приступа стварности. Осим на то шта слика, он пази и како слика. Колорит његових слика подсећа на тонске боје инкџет тј. млазног штампача и аналогних камера које се користе за видео надзор. Хавекостови радови успешно спајају фотографију и сликарство – некадашње супарнике.

⁴⁸⁹ Godfrey, Tony: *Painting Today*, Phaidon Press, London/New York, 2009, стр. 384.

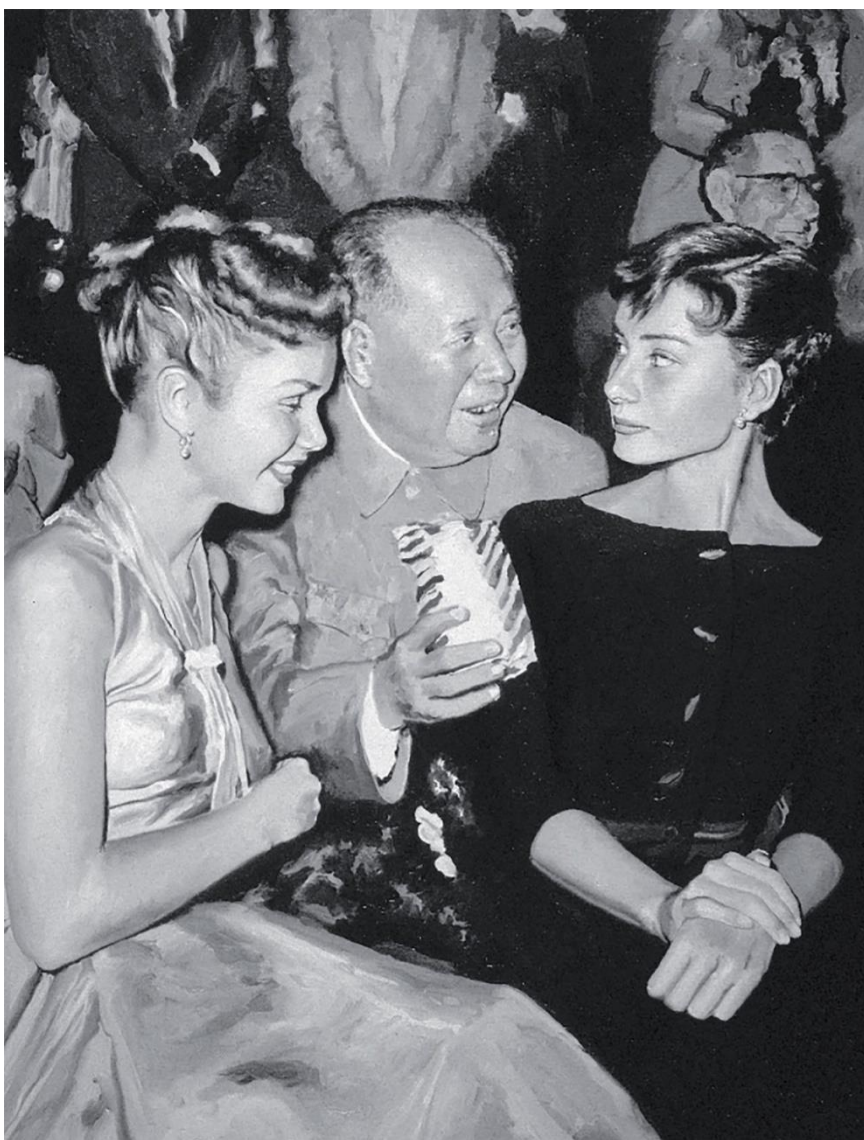
3. 3. 7. Ши Зинин

Ши Зинин (Shi Xinning, 1969) кинески је сликар фотореализма чије је стваралаштво надахнуто соц-реализмом и европским сликарским стиловима. Његови радови често су повезани са културном револуцијом која се одиграла у Кини од 1966. до 1976. године. Најпознатији је по већој серији слика на којима је опонашао фотографије познатијих политичких и друштвених догађаја прошлог века, а при чему је на те представе неочекивано уметао фигуру Мао Цедунга⁴⁹⁰, тиме стварајући немогуће, бесмислене и често ироничне сценарије.



Слика 35. Ши Зинин, *Mao with Katharine Hepburn*, уље на платну, 210×150 цм, 2006.

⁴⁹⁰ Мао Цедунг (Máo Zédōng, 1893–1976) био је кинески политичар, вођа Комунистичке партије Кине и вођа Народне Републике Кине од њеног оснивања 1949. године па све до своје смрти.



Слика 36. Ши Зинин, *Pop Corn*, уље на платну, 185×143 цм, 2007.

3. 3. 8. Вилхелм Саснал

Вилхелм Саснал (Wilhelm Sasnal, 1972) међународно је признати пољски уметник чији рад обухвата више облика изражавања – иако се првенствено бави сликарством, своју пажњу посвећује и фотографији, филму, илустрацији и плакату. Почетак његовог сликарског пута обележен је утицајем обнове фигурације која се одиграла у Немачкој осамдесетих година.



Слика 37. Вилхелм Саснал, *Kurt Waldheim*, уље на платну, 40×30 цм, 2015.



Слика 38. Вилхелм Саснал, *Untitled (Andrzej)*, уље на платну, 100×85 цм, 2004.



Слика 39. Вилхелм Саснал, *Untitled (Andrzej and Adam)*, уље на платну, 63×47 цм, 2009.

Током следеће деценије Саснал је био члан групе *Ładnie* коју су чинили и остали студенти који су сликали уобичајене ствари и савремену околину, а све то на начине који су били другачији од оног конзервативног за који су се залагали професори.

Имајући разнолике подстицаје, мотиве за своје радове који повремено упућују на тренутну политичку ситуацију и отуђеност, позајмљује из опсежног броја извора – сопствених фотографија и снимака које прави телефоном, интернета, масовних медија, омота плоча, филмова, реклама, билборда, поп културе итд. У складу са тим, разликују се и стилови које користи. У својим мистериозним сликама филмског квалитета које изазивају осећај нелагодности и кратким филмовима често приказује историјска дешавања и окружење – баналне предмете, свакодневни живот, своју породицу и околину Кракова у којем живи. Када је реч о његовој методи рада, укратко речено, често користи упрошћену црно-белу палету са ређим наговештајима боје. Кроз тмуран и пригушен сликарски гест и графички приступ он истражује сопствено тумачење мотива коју обрађује, а притом му одузима оригинално значење и контекст. Дакле, прелаз одабране фотографске представе у слику поступак је током којег садржај исчезава. Кроз посматрање културних искустава и феномена, Саснал ствара јединствен однос према 21. веку и упућује на развој свесности о стању света у којем живимо.

3. 3. 9. Марчин Мачијовски

Марчин Мачијовски (Marcin Maciejowski, 1974) такође је био саставни део пољске уметничке групе *Ładnie*. У свом сликарском раду он превасходно преузима представе из новина, реклама, телевизијских програма, историје уметности, као и са интернета. Такође, ради и на основу сопствених фотографија, стављајући пред посматрача широки спектар приказа.



Слика 40. Марчин Мачијовски, *Akhalgori*, уље на платну, 190×140 цм, 2009.



Слика 41. Марчин Мачијовски, *The dramatic relevance of this work (Panufnik)*,
уље на платну, 240×170 цм, 2019.



Слика 42. Марчин Мачијовски, *Would you like to stand up again? (Bielizna' Band)*,
уље на платну, 140×120 цм, 2016.

4. Преглед практичног рада

У овом поглављу позабавићемо се тиме како се све претходно наведено и објашњено одразило на мој уметнички рад. Реч је о конгломерату разних теоријских и сликарских утицаја, теза, претпоставки итд.

4. 1. На крилима већ постојећег: постмодернистички гест

У савременој, постмодерној уметности није реч о стварању *ex nihilo*, него је у питању преуређивање онога што већ постоји – материјала који је готов, начињен, фотографисан, нацртан, снимљен итд. То је постао потпуно свакидашњи чин, онај о којем се не размишља превише, као и један алегоријски пример. На то су са филозофског становишта указали Делез и Гатари: „Сликар не слика на нетакнутом платну, писац не пише на белом листу папира – папир и платно су већ толико прекривени претходним клишеима, обрасцима који су раније установљени и које најпре треба обрисати, очистити, састругати, чак и поцепати да би до нас из хаоса допрео поветарац који доноси визију.”⁴⁹¹

Поп арт уметници и припадници фотореализма су у једном тренутку почели да сликају знакове знакова односно представе представа, што је касније било својствено и постмодернистичким генерацијама уметника. Тешко да бисмо погрешили уколико бисмо изнели претпоставку да је постмодернизам период у којем је наклоност уметника да успостави везу са делима других уметника већа него икад пре. Ипак је то период у којем није битно нити потребно одговорити на питање шта је ново или ко је био први. Наиме, та питања су застарела. Управо је због тога Гројс приметио како тада, а тек данас, није потребно стварати нешто ново, већ постоји могућност ослањања на чин избора и на монтажу.⁴⁹² „У

⁴⁹¹ Делез, Жил; Гатари, Феликс: *Шта је филозофија?*, са француског превела Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1995, стр. 258.

⁴⁹² „Појам 'монтажа' је преузет из филма, где означава уклапање и повезивање секвенци филма у јединствен филмски, визуелни и наративни ток. У општем случају, у колажу се повезују разнородни фрагменти по формално-пиктуралном и синтактичком принципу, а монтажом се повезују сликовни или текстуални фрагменти од којих се очекује симболички и семантички (метафорички, алегоријски) учинак. У постмодернистичкој теорији колажом и монтажом се називају семиотички поступци приказивања настали еклектичким преузимањем и повезивањем

модерности је било смислено рећи: неки уметници стварају... Данас је смислено рећи: неки уметници реорганизују.”⁴⁹³

Укратко, приказивање већ приказаног назива се *мимезис мимезиса*.⁴⁹⁴ Оно што, примера ради, једна фотореалистична слика представља није одређена ствар, већ је једна визуелна представа. Као крајњи исход сликарског чина, знак постаје знак знака, односно представа постаје представа представе, упућујући на себе сâму и постајући тзв. мета-представа, она која је свесна свог постојања.⁴⁹⁵ Уколико се у постструктуралистичком смислу одређено постмодернистичко уметничко дело почне посматрати као текст, онда га можемо протумачити и као мета-текст.⁴⁹⁶ Као што смо видели у поглављу о апропријацији, у постмодернизму било је случајева и најдословнијег⁴⁹⁷ могућег копирања тј. преузимања уметничких дела. Када то није било у питању, уметници су користили делове других радова при изради сопствених, или су присвајали туђи стил и начин

фрагмената из постојећих културом створених репрезентација (мимезис мимезиса). Уметничко дело не може директно да изрази осећања или да прикаже свет, већ посредно кроз колажно-монтажно посредовање постојећих или историјских примера изражава осећања и приказује свет.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (1995), стр. 62.

⁴⁹³ Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 236.

⁴⁹⁴ „*Мимезис мимезиса* је постмодернистичка концепција уметности по којој уметничко дело не може да приказује саму реалност, изворну суштину уметничког или директну емоцију уметника, већ само облике приказивања реалности, фантазије и језичке игре установљене у свету уметности и култури.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (1999), стр. 190.

⁴⁹⁵ Taylor, Mark C., нав. дело, стр. 21.

⁴⁹⁶ Образложења за проширење значења речи текст (од текста као лингвистичког термина до текста као семиолошког, а касније и медијског појма) могу да се пронађу у преласку са структурализма на постструктурализам. Крајњи исход постструктуралистичког преиспитивања текста је то да је под тим изразом данас обједињено више врста текста – не само писани, већ и визуелни, временски, звучни, просторни, филмски, архитектонски, медијски, амбијентални итд. Дакле, сваки исказ је текст (било да је у питању роман, слика, аутомобил, филм или фотографија) из којег извире симболичка енергија која немилосрдно одбацује коначни, једнозначни закључак. Као читаоци текста, у којем год он облику се појавио пред нама, ми сарађујемо са њим и у њега усађујемо значења које особа која га је писала можда није имала у виду. Заправо, ми проналазимо значењска одређења која су у складу са нашим субјективним, културним и историјским особеностима. Или, уопштеније речено, „текстом се назива и сваки облик, без обзира на медиј, начин комуникације, производње, размене и потрошње значења: значењских заступника”. Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 451; Mavor, Carol, нав. дело, стр. 271.

⁴⁹⁷ За копирање или репродуковање дословце користи се термин *навод*. „Навод (фр. *citation*) је дословни навод тј. копија, преузети узорак, имитација, репродукција, једног уметничког дела, његовог фрагмента, стилске карактеристике, композицијског начела и поступка у другом уметничком делу. (...) Поступак цитирања сличан је поступцима колажирања, монтаже и редимејда. Од њих се разликује по наглашеној дословности и доследности преузимања и навођења дела или фрагмента управо као навода (копија, имитација или репродукција).” Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 158.

представљања.⁴⁹⁸ То подсећа и на већ споменути есеј Краусове – *The Originality of the Avant-Garde* – где се у једном тренутку осврнула на Бартов рад *C/3*, притом га цитирајући. Како је он на једном месту назначио, реализам се не састоји у копирању стварног, већ подразумева копирање већ постојеће копије стварног.⁴⁹⁹ Међутим, питање остаје шта је заправо стварно, колико се оно временом променило, као и каква је судбина тог појма. Уводећи термине симулакрум и симулација, Бодријар је назначио да је граница стварног одавно прекорачена и да се значење те речи проширило:

„Сама дефиниција стварног је: *оно што је могуће еквивалентно репродуковати*. Она проиходи из науке, која захтева да се одређени процес може тачно репродуковати под одређеним околностима, и индустријске рационалности која захтева универзални систем еквивалената (класично представљање није еквивалентност, оно је транскрипција, интерпретација, коментар). По истеку овог процеса репродуктивности, стварно је не само оно што се може репродуковати него и *оно што је већ и репродуковано*. Хиперреално.”⁵⁰⁰

Дакле, коришћење залиха већ постојећих података – фотографија, снимака из филмова, новина, реклама и разних других слика чији су извор масовни медији – свакако представља један од значајнијих полазних тачака у стварању ликовног дела. Уопштено говорећи, ишчитавање, тумачење, репродуковање и потпуно присвајање чинови су својствени данашњој уметности. Прибегавајући идеји водиљи да је репродукција постала суштински елемент којим се уметници служе, у мом истраживању медија слике кључна је проблематика присвајања, коришћења и преобликовања филмских исечака као полазних тачака у раду. Тај археолошки приступ огледа се у пажљивом бирању субјеката који служе као модели, при чему долази до упијања визуелног податка и стављања под критичку лупу. Ти исцрпно одабрани филмски одломци подробно су дигитално обрађени односно преуређени, након чега следи сликарски поступак чиме им се даје нови

⁴⁹⁸ Исто, стр. 383.

⁴⁹⁹ Barthes, Roland, нав. дело (1990), стр. 55.

⁵⁰⁰ Бодријар, Жан: *Симболичка размена и смрт*, са француског превео Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, стр. 88.

живот. Као исход споменутог, долази до опредмећења у виду танког слоја боје нанете на површину платна, а новонастале монтажне слике, пресвучене велом мистерије, емитују садржај који се одликује монохроматском, пригушеном, донекле анемичном палетом и понекад благо замагљеном обрадом.

Говорећи о том (де)монтажном поступку, потребно је нагласити да се при сликарском гесту не ради само о делимичном придржавању оригиналног филмског приповедања, већ је реч и о формирању сопственог наратива односно реконтекстуализацији приказаног. Можемо изнети претпоставку да усвајање и ликовна обрада филмских исечака као предложака заправо делује као јединствена врста (де)монтаже, једног од најосновнијих филмских средстава. Монтажни поступак значајан је зато што се путем њега гради одређено афективно стање, тачније путем њега дефинишу се његове потенцијалности. У овом случају, могли бисмо да се ослонимо на опаску по којој свака уметност захтева монтажу: „То састављање делова у целину, усклађивање хетерогених елемената и јесте у суштини сваког уметничког процеса и његовог естетског смисла.”⁵⁰¹

Кадрови из филма, дакле, служе готово као редимејдови. Разлика би била у томе што је Дишан присвајао оно што је неуметничко и преносио га у поље уметности. Како год назвали тај поступак, тај чин је сличан код већине сликара чије смо стваралаштво испитали. У сваком случајеву, није у питању полазак од нуле. Сваки редимејд је стога историјска референца у стваралаштву јер је код сваке слике реч о преради односно измени већ постојећих представа. Још једна назнака. „Будући да су тубе са бојом које уметник користи начињени, готови производи, морамо закључити да су све слике на свету »помогнути *ready-made*«.”⁵⁰² По Рихтеру, свако уметничко дело које је створено након Дишана је редимејд, чак и када је ручно изведено.⁵⁰³

Све горенаведене тезе подсећају на једну књигу коју је Бурио објавио на самом почетку 21. века. Назив своје публикације – *Постпродукција: култура као*

⁵⁰¹ Лазић, Радослав (прир.): *Андреј Тарковски: лекције из филмске режије*, са руског превели Анђелија Поликарпова, Ксенија Црвенковић, Веселин Мрђен, Милан Душков и Александра Јовићевић, Прометеј, Нови Сад, 1992, стр. 14.

⁵⁰² Дишан, Марсел, нав. дело, стр. 47.

⁵⁰³ Richter, Gerhard: *Notes, 1982*, у: Richter, Gerhard: *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, edited by Hans Ulrich Obrist, translated from German by David Britt, Thames and Hudson/Anthony d'Offay Gallery, London, 1995, стр. 101.

екран: како уметност репрограмира свет (енг. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, 2001) – он је протумачио као технички термин пореклом из аудио-визуелног језика коришћеног у медијима филма, телевизије и видеа. У овој књизи, произашлој из сусрета његове дотадашње кустоске праксе и рада као критичара и теоретичара, он је појам постпродукција присвојио и искористио како би описао чин настанка савременог уметничког дела у доба кризе оригиналности. „И управо тај термин Бурио сматра погодним да њиме означи природу савремене уметности за коју сматра да су јој полазећи још од осамдесетих година својствене процедуре обраде и прераде већ постојећих и затечених модела, представа, тематика, знакова, једном речју предлога које савремени уметници користе за сопствене новонастале творевине.”⁵⁰⁴ Све више уметника ствара сопствене радове на основу већ постојећих форми – они проматрају, репродукују и потпуно присвајају културне продукте односно радове који су други направили, користећи их као делове својих радова. Другим речима, природу савремене уметности одликује обрађивање већ постојећих модела који делују као полазне тачке за будуће радове осталих уметника:

„Одговор савремене уметности на стање у савременом свету није, дакле, у одбијању, одбацивању, понајмање у рушењу затеченог света, него је у учествовању у њему, у партиципацији кроз „ситне преправке” и кроз „преуређење искуственог времена и простора”, као јединих чинова који данас имају неких конкретних шанси, разлога, оправдања, значења и самог смисла извршавања.”⁵⁰⁵

Дошавши до оваквог закључка, Бурио је сматрао незаобилазним упоређивање таквих поступака са Дишановом редимејд праксом. Осим на Дишана, Бурио се позвао и на различите теоретичаре. Примера ради, упутио је на опаску Карла Маркса⁵⁰⁶ по којем је употребљивање ствари исто што и стварање, с обзиром на то да употреба сама по себи ствара потребу за новом производњом. Он

⁵⁰⁴ Денегри, Јеша: *Уметничка критика у другој половини XX века: од модернизма до постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 2006, стр. 402.

⁵⁰⁵ Исто, стр. 398.

⁵⁰⁶ Карл Маркс (Karl Marx, 1818–1883) био је немачки филозоф, политички економиста, историчар, социолог, новинар, као и један од највећих критичара капитализма.

је приметно како је „потрошња истовремено и производња, као што у природи производња биљке укључује трошење елементарних сила и хемијских материја”.⁵⁰⁷ Још један пример је следећи – „човек производи своје сопствено тело, нпр. кроз храњење, једном врстом потрошње”.⁵⁰⁸ На мапи савремене уметности долази до преплитања потрошње и производње, а све то у дишановском стилу. Наиме, коришћење производа у најширем смислу те речи постало је својствено уметницима, али и свим људима. Сви користимо оно што нам је већ на располагању и прилагођавамо тај предмет сопственим потребама, измештајући га делимично или потпуно из контекста. У оквиру једног поглавља Бурио је цитирајући Делеза покушао да опише и сврста велики распон идеја којима уметници тумаче читав свет и преобликују га разним, свеобухватним и међупрожимајућим методама. Уметници заиста користе цео свет као буљве пијаце – „привремена складишта номадски прикупљених разноврсних продуката различитог порекла и намене, који ту добијају нове функције и начине употребе”⁵⁰⁹ – непрестано проширујући поља својих деловања, укључујући нове елементе и стварајући нове мешавине.

Поред тога, Бурио је прихватио став који је Мишел де Серто⁵¹⁰ изнео у својој књизи *Инвенција свакодневице* (фр. *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*, 1980)⁵¹¹ – користити један предмет значи уједно га и тумачити:

„Сваки уметнички рад, предлаже де Серто, може да се насели попут изнајмљеног стана. Слушајући музику или читајући књигу, ми производимо нови материјал, ми постајемо продуценти. И сваки дан ми извлачимо корист из бројних начина на које организујемо ову продукцију:

⁵⁰⁷ Маркс, Карл: *Прилог критици политичке економије*, са немачког превели Моша Пијаде, Мара Фран и Милош Софреновић, избор Франц Ценгле и Ариф Тановић, Свјетлост, Сарајево, 1976. Цитирано према: Бурио, Никола, нав. дело, стр. 138.

⁵⁰⁸ Исто.

⁵⁰⁹ Арнаутовић, Јелена: *Никола Бурио*, у: Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.), нав. дело, стр. 749.

⁵¹⁰ Мишел де Серто (Michel de Certeau, 1925–1986) био је француски филозоф, психоаналитичар, историчар, теолог и теоретичар културе.

⁵¹¹ De Certeau, Michel: *Инвенција свакодневице*, са француског превела Гордана Поповић, Наклада МД, Загреб, 2002.

даљински управљачи, видео-рекордери, компјутер, mp3 формати, алатке које нам допуштају да бирамо, реконструишемо и монтирамо.”⁵¹²

Дакле, потрошач никако није пасиван.

Ослањајући се и на претпоставку Сержа Данеа „да ће у будућности од уметности остати само оно што се може преправити”, Бурио је указао на то да се „у савременом свету већ произведене појаве подвргавају сталној рециклажи и поновном појављивању у другачијем облику”.⁵¹³ Ослонио се и на Екову тезу о отвореном делу. За развијање тезе о постпродукцијској уметности био му је значајан и поп-арт, као и рад Шери Левин, примера ради, која „тврди да је култура бескрајни палимпсест”.⁵¹⁴ Површно се ослонио и на ситуационистичку⁵¹⁵ *диверзију*⁵¹⁶ (фр. *détournement*), чији су синоними посредовање, модификовање, преусмеравање, киднаповање, проневера и корупција. „*Постпродукција* такође захтева поређење идеја из књижевне теорије и друштвених наука: *бриколаж* Клода Леви-Строса, *антропофагију* Освалда де Андрадеа и *креолизацију* Едуара

⁵¹² Бурио, Никола, нав. дело, стр. 139.

⁵¹³ Арнаутовић, Јелена, нав. дело, стр. 747.

⁵¹⁴ Бурио, Никола, нав. дело, стр. 196.

⁵¹⁵ *Ситуационистичка интернационала* (енг. *Situationist International*) био је интернационални европски покрет уметника и теоретичара који је основан 1957. године. „Активност ситуационистичке интернационале била је теоријска и пропагандна, усмјерена анализама и расправама о промјенама савременог друштва, културе и умјетности. Ситуационисти су се бавили писањем манифеста, изјава и резолуција и држали предавања (...) Ситуационистичка интернационала распала се 1972. године. Ситуационисти су развили отворено промарксистичку критичку анализу свакодневнице потрошачког друштва. Њихов *credo* гласи: „Хоћемо да идеје постану опасне” и изражава амбицију стратегије интелектуалног тероризма. Они су одбацили дијалектику као методу друштвене анализе, усмјеравајући се на синхронију (садашњост, временски паралелизам). Анализирали су актуалне ситуације друштвене репресије и оспоравања у различитим земљама Европе. Бавили су се психогеографијом, тј. изучавали су свјесно или несвјесно организоване законе и ефекте географског амбијента на емоције и понашање људи. Избјегавајући интерпретативне спекулативне истине, тежили су откривању појединачних и фрагментарних истина, које су називали анархо-марксистичким истинама. (...) Главна тема њихових расправа било је капиталистичко потрошачко друштво.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (2005), стр. 572.

⁵¹⁶ У питању је уметнички гест при којем долази до присвајања неког рада са циљем стварања новог, али су извор и значење изворног дела потпуно занемарени. По ситуационистима нема ситуационистичке уметности, већ имамо само њену ситуационистичку употребу. „Посредовани или модификовани (...) елемент је естетски артефакт издвојен из неког другог, већ постојећег уметничког дела или културалног артефакта. Реч је о издвајању из једног контекста и смештању у нови контекст.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (2007), стр. 585.

Глисана.”⁵¹⁷

Дакле, данас уметници више програмирају облике него што их компоњују – уместо преобликовања сировог елемента, они ремиксују постојеће форме и искоришћавају податке:

„Активности ди-џејева, сурфера на мрежи и постпродукцијских уметника означавају сличну конфигурацију знања, која се одликује проналажењем стаза кроз културу. Сви троје су »семионаути« који производе оригиналне путање кроз знакове.”⁵¹⁸

Бурио је навео да је, примера ради, опција *семпл* (енг. *sample*) у музици потпуно оправдана, а да ће новонастала композиција можда послужити као полазна тачка односно основни материјал неком другом аутору и тако у круг. Како је приметио, „сет ди-џеја није да не личи на изложбу предмета које би Дишан описао као »помоћне редимејдове«: мање или више измењени производи чија секвенца резултира одређеним трајањем”.⁵¹⁹ Како је истакао, насупрот клањању радovima из прошлости, ми можемо да их користимо, а да на уметности гледамо као на облик коришћења света. У том случају, уметничка пракса се мења – уместо прављења дела, нагласак је стављен на прављењу избора. „Уметничко питање више није: »Шта ново можемо да направимо?« већ »Како да учинимо да нешто ново функционише с оним што већ имамо?«.”⁵²⁰ Буриоова *Постпродукција* је као „изразито активистичко, експанзионистичко и оптимистичко поимање савремене уметности”⁵²¹ свакако једно од кључних помагала за разумевање данашњих уметничких пракси.

Он је у овој књизи превасходно писао о готово истој уметничкој сцени коју је пре тога дотакао у *Релационој естетици* (енг. *Relational Aesthetics*, 2002; верзија на француском језику објављена је 1998. године). Реч је о уметницима који се баве тзв. *релационом уметношћу* (енг. *relational art*), оном у којој долази до разних људских односа унутар радова. У том смислу, *Постпродукција* можда није

⁵¹⁷ Бишоп, Клер: *Никола Бурио*, у: Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.), нав. дело, стр. 79.

⁵¹⁸ Бурио, Никола, нав. дело, стр. 134.

⁵¹⁹ Исто, стр. 152.

⁵²⁰ Исто, стр. 133.

⁵²¹ Денегри, Јеша, нав. дело (2006), стр. 405.

најпогоднија публикација с обзиром на то да се ми овде бавимо сликарством, али оно што је сигурно је да су нам Буриоове назнаке на једноставан начин свакако појасниле позадину стварања уметничког рада у данашњем свету. У том смислу, Сретеновић је истакао да „иако француски теоретичар има у виду уметност постпродукције 1990-их, његово становиште може се применити на апропријацију уопште пошто је као процедуру одликује нека промена кроз коју пролази присвојевина”.⁵²² Мада, Бурио је на неколико места дотакао и уметнике који у пољу сликарства користе поступке сличне онима које употребљавају аутори о којима он највише пише (због чега су му упућиване осуде да превише фаворизује одређене појединце). На пример, укратко се позабавио радом Џона Милера⁵²³ тј. серијом његових слика која је настала на основу исечака из ријалити телевизије.⁵²⁴

4. 2. Медијска растрзаност, номадске представе и пост-дигитално

Као што је раније напоменуто, представљене слике настале су захваљујући могућностима и погодностима које технологија нуди, што значи да су промениле медиј. То може да се опише на следећи начин:

„Представе се увек јављају у неком материјалном медију – слици, филму, камену, електронским импулсима, или папиру. А ипак, одлучујућа карактеристика живота слика јесте њихова способност да прелазе из једног медија у други, да пређу са странице хартије на екран, са екрана у свакодневни живот, и натраг на страницу.”⁵²⁵

За разлику од дигиталне уметности, која се ствара, чува и представља искључиво помоћу дигиталних технологија, у овом случају имамо радове који у својој коначној варијанти укључују материјалност, иако је до првих корака у њиховом настанку дошло захваљујући предностима дигиталних технологија –

⁵²² Сретеновић, Дејан, нав. дело, стр. 316.

⁵²³ Џон Милер (John Miller, 1954) амерички је уметник, писац и музичар.

⁵²⁴ Бурио, Никола, нав. дело, стр. 133.

⁵²⁵ Мичел, В. Џ. Т., нав. дело, стр. 359.

„када је филм једном дигитализован и учитан у компјутерску меморију, било којем кадру могуће је приступити са подједнаком лакоћом”.⁵²⁶ Можемо изнети претпоставку да нам та чињеница омогућава да ову серију слика подведемо под пост-дигиталну уметност.⁵²⁷ Слика, у најширем смислу те речи (енг. *image*), тада делује као номадска представа која се сели из једног медија у други – у овом примеру, прелази из покретног/дигиталног у статични/аналогни. И Гројс се на ту проблематику осврнуо, бележећи о материјалном отелотворењу:

„Ако се традиционални »аналогни« оригинал премести с једног места на друго, он остаје део истог простора, исте топографије – истог видљивог света. Насупрот томе, дигитални оригинал – податак у дигиталној датотеци – својом се визуелизацијом премешта из простора невидљивости, из статуса »не-слике«, у простор видљивости, у статус »слике«.”⁵²⁸

Погледајмо како бисмо ту врсту опредмећења описали у нашем случају. При гледању филма, поглед нам се зауставља на телевизијском екрану или филмском платну и одбија. Са друге стране, при посматрању слике, поглед нам стаје на насликаној представи и урања у њу. Такође, оно што филмска камера сними не постаје опипљиво – на пример, глумац, живо биће, сâмим чином снимања постаје слика у најширем значењу те речи. Преузимањем филмског исечка снимљени појединац као слика прелази из једног у други медиј – из филма у слику као ликовно дело. Тиме се добија на материјалности, као и на опипљивости у виду танког слоја боје нанете на платно. Оно што је удаљено и припада само једном једином медију сада прелази у други, што као крајњи исход има физичко поседовање.

⁵²⁶ Манович, Лев: *Шта су то нови медији?*, са енглеског превео Ђорђе Чолић, у: Чекић, Јован; Благојевић, Јелисавета (прир.): *Моћ / Медији / &*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2012, стр. 357.

⁵²⁷ Станковић, Маја: *Савремена уметност или пост-нешто*, у: Штајерл, Хито: *Duty Free Art: Уметност у доба планетарног грађанског рата*, са енглеског превео Александар Недељковић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2019, стр. xvii.

⁵²⁸ Гројс, Борис, нав. дело, стр. 56.

4. 3. Ре-ауретизација: оживотворење слике

Као што смо већ установили, по Бењамину присуство ауре услов је за оригиналност. Међутим, то постаје небитно у репродукцијској уметности као што је филм.⁵²⁹ За разлику од традиционалних уметничких дела која бивају лишена ауре кроз њихово репродуковање, филм и фотографија немају ауру. Са друге стране, пошто је на делу преузимање предлогака и мануелни сликарски поступак на основу филмских извора, у питању је придодавање ауре радовима чиме настају оригиналне слике. Тиме се уобличавају „фантазмагорични, нематеријални ентитети који, чини се, када се отелове у свету, поседују својство моћи деловања, ауру, »сопствени ум«”.⁵³⁰ Дакле, у њихово ткиво бива ручно утиснут јединствен ауторски печат. Укратко, долази до ре-ауретизације и оформљења простора у којем може да дође до различитих тумачења насликане представе. Другим речима, на делу је изновно одређивање семантичког карактера тог приказа. Реч је о реконтекстуализовању, чиме представа више није везана за првобитни извор, већ постаје отворена за нова тумачења.

С обзиром на то да је свака од тих слика ручно изведен и сâмим тим јединствен, непоновљив предмет са „једном обрађеном и, тиме, доминантном пиктуралном површином”⁵³¹, њих бисмо могли назвати и *узорцима*. Ричард Волхајм⁵³² поделио је уметничка дела у две врсте – *узорке* (енг. *tokens*) и *типове* (енг. *type*). Док је тип „замисао, партитура, синопсис, сценарио, пројект, концепт или нацрт конкретног уметничког дела који сам по себи није уметничко дело, али се на основу њега извођењем остварују појединачна међусобно једнаковредна уметничка дела” (примера ради, музичка композиција или позоришни комад), узорак је, са друге стране, „уметничко дело направљено или произведено као коначан, довршен, целовити и, најчешће, непоновљив материјални објект”.⁵³³ „Насупрот техничке/механичке репродуктивности фотографије и индустријски произведених предмета свакодневне употребе, слика присваја статус уникатног,

⁵²⁹ Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*, translated from German by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte-Sasse, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, стр. 28.

⁵³⁰ Мичел, В. Џ. Т., нав. дело, стр. 137.

⁵³¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 412-414.

⁵³² Ричард Волхајм (Richard Wollheim, 1923–2003) био је британски филозоф.

⁵³³ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 414.

ауторског, симболичког предмета ручне (занатске) израде, намењеног индивидуалној естетској контемплацији.”⁵³⁴ Јасно је да су придеви који одређују узорке истоветни онима које користимо при описивању ауре.

Споменули смо да чином сликања долази до материјалног оваплоћења. У том смислу, филмска слика која се негде тамо дешава у неким другим тренуцима, говорећи бењаминовским језиком, одједном добија онај познати преклоп овде и сада.

4. 4. Деловање на више фронтова: интертекстуалност, отвореност и прећутност

Посегнимо на тренутак за интертекстуалним тумачењем ликовног дела:

„Идеја интертекстуалности је поетичка теорија или модел, на темељу које се граде и стварају уметничка дела неконзистентне и отворене визуелне и значењске структуре. Ликовно уметничко дело је мимезис или одраз других уметничких дела (књижевних, ликовних, филмских), а сам чин одражавања је стварање текста који семантички и визуелно приказује друге текстове, слике, филмске кадрове, рекламе.”⁵³⁵

У том смислу, свака од ових слика може да се нађе у тој вези, или, боље речено, у три могућа односа: у интерсликовном⁵³⁶, интерконтекстуалном⁵³⁷ и интертекстуалном. На основу детаљног проматрања постструктуралистичке

⁵³⁴ Мијушковић, Слободан, нав. дело, стр. 184.

⁵³⁵ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2011), стр. 336.

⁵³⁶ „Интерсликовно се односи на постмодернистичку интерпретацију по којој слика као уметничко дело, настаје кроз односе са другим сликама актуелног сликарства или историје сликарства. (...) Она добија значења тако што настаје у свету уметности и што је суочена са другим сликама са којима је у формално ликовним и значењским односима. Интерсликовно се успоставља на основу знања о поступцима и природи сликарства, тј. цитирањем, колажирањем, монтажом, симулацијом и преносом конкретних композиционих и иконографских решења слике или општих назнака сликарског стила. У постмодернистичкој теорији износи се замисао да је свака слика мимезис (одсликавање, приказивање) других слика.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (1999), стр. 129.

⁵³⁷ „Интерконтекстуалност показује да значења уметничког дела припадају различитим контекстима уметности и културе која су у међусобним релацијама размене, приказивања, употребе, преображаја, итд.” Исто, стр. 153.

интертекстуалности можемо да позајмимо један од њених постулата при објашњењу слика. Дакле, свака од њих је у дијалогу са барем једном другом, у чему се такође огледа утицај већ поменутог ризомског поимања ствари.⁵³⁸ Ниједна од њих није потпуно самостална, иако би то могла да буде у случају да је једина изложена. Свака од њих поседује могућност тесног увезивања и међусобног уравнотеживања са осталим, тако враћајући једна другу у игру. Другим речима, „свака појединачна слика тек је чвориште, петља у коју се увезују друге слике”.⁵³⁹ Оне су окупљене око онога што је Алфред Хичкок⁵⁴⁰ назвао „мегафин, »празно место« око којег се структурира догађај, мрежа односа”.⁵⁴¹

Ослањањем на могућности и погодности које технологија нуди, као и на сопствени сликарски инстинкт, долази до задирања у екстраховани предложак и његовог искоришћавања. Код ових слика циљ није у питању строго и пуко придржавање и транспоноване филмског исечка на платно. Оно на шта је акценат стављен је полисемичност – радње филмова се у одређеној мери одржавају на сликама, али то не мора бити, нити је, једно једино значење. Оне су „фрагменти јер су одвојене од првобитног контекста са којим чине органску целину и њихово првобитно значење није нестало, али је измењено у новом контексту”.⁵⁴² Они притом упућују на трагове неког већ постојећег значења које треба дешифровати јер се изгубило или променило у поновљеној ситуацији и измењеном контексту. Упоредо, стварању се нова значења новонасталог дела. Другим речима, транспозиција представе са екрана на платно кроз сликарски чин води ка стварању нових прича и вишезначности. Ове слике тада почињу да стварању бројна нова приповедања, с обзиром на то да су у дијалогу једне са другима, као и са посматрачем, а „ослобођеност од првобитног контекста даје им потенцијал неограниченог увезивања, калемљења у нове контексте”.⁵⁴³ Стога, сваки рад

⁵³⁸ Како је Станковић утврдила, начела ризома могу се пронаћи и у савременој уметности, чиме њој може да се припише ризомска одлика. У овом случају највише нас занима четврто начело које су Делез и Гатари одредили. „На примеру уметничког рада, то би значило да његов »смисао« или значење није нешто непроменљиво, дато, већ се конституише у сталном процесу кретања у уметничком пољу.” Станковић, Маја, нав. дело (2015), стр. 18-20.

⁵³⁹ Чекић, Јован: *Пресецање хаоса*, Геопоетика, Београд, 1998, 107.

⁵⁴⁰ Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock, 1899–1980) био је британски филмски редитељ, један од најутицајнијих свих времена, као и сценариста и повремено глумац.

⁵⁴¹ Станковић, Маја, нав. дело (2015), стр. 42.

⁵⁴² Исто, стр. 73.

⁵⁴³ Исто, стр. 76.

отворен је за нова тумачења, или, прецизније речено, за нове видове афективног одговора на његов садржај. Дакле, представљајући једно, а изражавајући више ствари одједном, ове слике су крајњи исход већег броја измена почев од оригиналног, почетног предлошка. Оне не нуде обиље података – њихов садржај није толико разговетан, већ је вишесмислен. Као последица тога, посматрач никада није потпуно сигуран шта је заправо то што гледа. Међутим, оно што оне пружају може да се употреби за појединачно реконструисање догађаја ван оригиналног контекста⁵⁴⁴. У том смислу, након замагљивања првобитног контекста, код њих се тада појављују могућности извођења разних закључака. Чињеница да се не заузима једнодимензионална порука доводи нас до увиђања да долази до разградње једног, а стварања новог света. Ове слике се налазе у некој врсти плутајућег међупростора између оригиналног контекста и способности других тумачења, чиме долази до узајамног приближавања могућих извучених значења и закључака. Тиме уметник бива постављен за испитивача целог поступка стварања слике, а посматрач при упијању њеног садржаја врши преостали део проматрања рада. Уметнички производ није завршени комад који је постао затворен од краја сликарског чина, већ је отворен за појашњење.

Горенаведене опаске нас подсећају и наводе на концепт отвореног дела, синтагму коју смо већ темељно разрадили. Како је Пјер Бурдије⁵⁴⁵ запазио, настанак отвореног дела (и то наравно намерно полисемиотички промишљеног), сасвим поједностављено говорећи, може да се сматра последњим потезом у победи над уметничком аутономношћу односно њеном независношћу.⁵⁴⁶ Поврх тога, и Дишан је тврдио да посматрачи склапају слике и да су гледаоци ти који их чине. Испитивајући слику, посматрач се субјективизује кроз упијање садржаја и записа у слојевима, а управо тада до изражаја уједно долази и до личног поимања представљеног. „Стога је добро оно уметничко дело које посматрачима омогућава да уђу у дијалог и с делом и с његовим контекстом – а пошто је ово потоње отворено сталним изменама у тумачењу током сваке презентације дела, процене

⁵⁴⁴ „Контекст је оквир или окружење у коме се појављује, настаје, употребљава, означава и разумева предмет, ситуација, догађај, биће, језик, уметничко дело и његово значење.” Шуваковић, Мишко, нав. дело (1999), стр. 153.

⁵⁴⁵ Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu, 1930–2002) био је француски социолог, антрополог и филозоф којег нарочито везујемо за социологију и филозофију моћи и праксе.

⁵⁴⁶ Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated from French by Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, стр. 3.

увек могу заправо бити тек делимичне.”⁵⁴⁷ То је у неку руку и деконструкцијски чин – као што смо раније установили, нестабилност језика и немогућност чврсто устављеног значења неке су од најосновнијих одлика Деридине филозофске доктрине.

„Будући да је сликарско дело дискурс без речи, оно с правом призива бесконачна објашњења, стална преиспитивања, увек нова тумачења која се по природи ствари темеље само на нагађањима.”⁵⁴⁸ То би значило да је свака од ових слика полисемичко уметничко дело, оно које је вишесмислено јер може да има велики број различитих значења, понекад у исто време. Свака од њих приказује један предео, али треба имати у виду и оно подручје изван оквира слике (односно између њих, када су изложене једне до других). Тај међупростор представља све што је изостављено на платнима, у чему се огледа недореченост. На површини појединих радова појављује се текст који понекад није сасвим јасан, што је још један пример недоследности. Мада, и сâмо одсуство нечега или, примера ради, недовршеност и/или неразговорност текста је једна врста поруке. При свему што је претходно изречено имао се у виду утицај прошлoвековних есеја о ауторству које смо већ обрадили. Преузевши тај начин размишљања, дошло је до појаве настојања да се ови радови де-субјективишу. Они су потом отворени, вишезначни и углавном постављају више питања него што дају одговора.

На основу свега наведеног, у овом тренутку чини се употребљивим и назнака како „једна слика није текст који треба читати већ лутка трбухозборца у коју ми пројектујемо сопствени глас”⁵⁴⁹:

„Али слике нису речи. Није јасно да ли оне заправо »кажу« било шта. Оне могу да показују нешто, али вербалну поруку или говорни чин треба да им донесе посматрач, који пројектује глас у слику, у њу учитава причу, или дешифрује неку вербалну поруку. Представе су густе, иконицки (обично) визуелни симболи који преносе недискурзивну, невербалну информацију, која је често прилично двосмислена с обзиром на било који исказ.”⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Бишоп, Клер, нав. дело, стр. 79.

⁵⁴⁸ Боницер, Паскал, нав. дело, стр. 31.

⁵⁴⁹ Мичел, В. Џ. Т., нав. дело, стр. 180.

⁵⁵⁰ Исто.

У поимању ове проблематике упечатљив и користан је и утицајни есеј Мориса Мерло-Понтија⁵⁵¹ под насловом *Indirect Language and the Voices of Silence*⁵⁵². Мерло-Понти, некадашњи Фукоов професор, одредио је прећутност као изразито битну одлику сликарства. Сликарски језик је прећутан, а слика говори на својствен, јединствен начин. Фуко је преузео и задржао његове ставове о двосмислености и прикривености унутар структуре слике. Како је он запазио, не треба да посматрамо само површину слике (пигменте, линије, облике) на платну, већ и оно што би могло да се нађе испод насликане површине.⁵⁵³ Дојмљива је и теза коју је Жан-Лик Нанси⁵⁵⁴ изнео бавићи се питањем представљања, али притом стављајући у први план улогу одсуства у свакој представи. Он је узео у обзир традиционално схватање представљања онога што је одсутно (или нечега чија представа бива успостављена упркос његовој одсутности), али то схватање је благо преобликовао. Нанси је стигао до закључка да је циљ једног портрета, примера ради, представљање присуства самог одсуства субјекта. Просто речено, субјективност увек одржава однос са својим одсуством – и прошлим и будућим.⁵⁵⁵

Пишући о овој проблематици, не би било сувишно споменути и проматрање онога што је Дишан 1957. године у тексту *Стваралачки чин* (енг. *The Creative Act*)⁵⁵⁶ назвао *коефицијентом уметности* (фр. *coefficient d'art*). Чекић је о тој синтагми написао следеће:

„Сам уметник није свестан разлике између својих намера и њиховог остварења. Управо ту разлику између онога што је намеравао да оствари и онога што је остварио, Дишан назива личним »коефицијентом уметности« који је садржан у делу. Тако се лични »коефицијент уметности« одређује

⁵⁵¹ Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) био је француски филозоф који се бавио феноменологијом.

⁵⁵² Merleau-Ponty, Maurice: *Indirect Language and the Voices of Silence*, у: Toadvine, Ted; Lawlor, Leonard (edited by): *The Merleau-Ponty Reader*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007, стр. 241-282.

⁵⁵³ Soussloff, Catherine M., нав. дело, стр. 35.

⁵⁵⁴ Жан-Лик Нанси (Jean-Luc Nancy, 1940–2021) био је један од најважнијих филозофа 20. и 21. века. Везујемо га за деконструкцију, филозофију мноштва и биополитику.

⁵⁵⁵ Librett, Jeffrey S.: *Introduction: The Subject of the Portrait*, у: Nancy, Jean-Luc: *Portrait*, introduction by Jeffrey S. Librett, translated from French by Sarah Clift and Simon Sparks, Fordham University Press, New York, 2018, стр. 6.

⁵⁵⁶ Дишан, Марсел: *Стваралачки чин*, са енглеског превео Александар Недељковић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2019.

као аритметички однос између неизраженог, али намераваног, и ненамераваног, али израженог и он је несумњиво у корелацији са степеном равнодушности у односу на добар или лош укус. Захваљујући овом коефицијенту на једној страни је могуће детектовати мањак, или одсуство неког афекта без обзира на намере уметника, а на другој се може догодити да се појави неки афект као чиста контингенција, тако што пробије нешто ненамеравано, али ипак изражено. Тако »коефицијент уметности« не само што отвара могућност другачијих повезивања, како онога што недостаје тако и онога што је случајно пробило, већ отвара и простор интерпретације, тачку прошива са спољашњим. Дакле без обзира на уметникове намере, добру вољу или његову унутрашњу борбу, напоре и сл, тек посматрач – који детектује мапирање, које је захваљујући равнодушности успело да измакне замкама доброг или лошег укуса, моде, захтевима тржишта, некој политици погледа и сл. – доводи дело у додир са спољашњим светом.”⁵⁵⁷

У том смислу, на површину пробија и оно што није намеравано да се искаже. Стога, слике могу да прикажу више него што је претходно предвиђено.

⁵⁵⁷ Чекић, Јован, нав. дело (2015), стр. 19-20.

4. 5. Техничко спровођење

Слике које представљају практични део докторског уметничког пројекта настале су у периоду од 2019. до 2022. године. На докторској изложби под називом *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда у трајању од 14. до 26. јуна 2022. године представљен је, сходно галеријском простору, један од могућих избора тих радова. Сличан обим слика био је постављен и у Продајној галерији „Београд” од 1. до 19. септембра исте године – наслов те изложбе био је *Обзнањивање*.

Свака слика настала је на основу филмских исечака који су пажљиво бирани. Преузети призори потом су дигитално обрађивани – у поступку који примењујем долази до сечења филмског кадра сходно формату слике, изоштравања, мењања контраста читавог снимка или одређених делова фрејма, колажирања, ротирања, додавања појединих елемената, наглашавања појединих делова, одстрањивања сувишних, композиционог преуређивања сходно златном пресеку, додавања речи или текстуалних порука итд. У току тих поступака прераде исечци у боји претварају се у црно-беле приказе, како би се боље стекао утисак изгледа будућих слика, изгледати с обзиром на то да су све монохромне. Другим речима, предстојеће слике ће свој потенцијално крајњи изглед, најпре добити у дигиталном облику. Предложак није груба скица, већ је реч о студиозном, пажљивом раду. У том смислу, преобликовање филмског кадра као почетне тачке може да потраје. Након неког периода, дигитални предложак проверавам и поновним сагледавањем преиспитујем ликовно решење, са циљем да евентуалним додатним изменама дођем до што бољег решења. Временски период који је посвећен дефинисању коначног изгледа предлошка, такође зависи и од сложености његове композиције.

Након што је установљен крајњи облик поменутог предлошка, долазим у фазу тачног преношења контурног цртежа на празно, препарирано платно. Овим потезом знатно убрзавам и реализацију слике. Уосталом, ако је већ реч о брижљивој и студиозној припреми форме будуће слике, бирање неког другог начина копирања цртежа који не подразумева потпуну истоветност било би бесмислено, јер би се изгубило јасно одређење првобитно дефинисане композиције. Након прецизног преношења цртежа следи сликарски поступак који

подразумева класичну градњу монохромне слике са подсликавањем. Са аспекта саме материја, моја слика се састоји од платна као подлоге (фундамента) на коју је везивом нанета уљана боја као главни оптички ефекат слике. Уосталом, можемо се сви сложити са чињеницом да је избор и начин коришћења сликарског материјала од битног значаја за оригиналну звучност ликовног израза.

У суштини, сјај и транспарентност као главна карактеристика уљаних боја, омогућава ми постизање финих меканих прелаза и полутонова, пре свега због нешто споријег сушења. Због те околности, показало се да је за мене и мој приступ најбоље и најпогодније насликати што више у временском периоду док је боја прилично свежа. Таквом уљаном бојом може се, дакле, дуже времена манипулисати и дуготрајним радом добити мекани валерски прелази који се у међусобном додиру разливају један у други без отапања доњих већ осушених слојева. Практичан рад са свежом бојом дозвољава ми да, примера ради, добијем блаже прелазе између површина, да поједине делове размажем, и на крају цело бојени нанос благо замаглим. При оваквом начину сликања од сâмог уметника зависи у којој ће мери користити сликарска везива и медијум, као и који ће њихов састав бити. Према свом властитом афинитету и специфичним методама мог рада, бирао сам и везива и комбиновао их међусобно, да бих постигао жељени коначни оптички изглед слике, утицао на конзистенцију боја, време и врсту процеса сушења. Познато је да везива и медијуми који се користе у техникама уљаног сликарства имају читав низ недостатака, од којих су највећи жућење, тамњење, пуцање, љуштење, разграђивање других материја као носиоца итд. Поучен искуствима претходних великих сликара, да свако претеривање у употреби везива обавезно шкоди, мој сликарски поступак се своди на коришћење веома мале количине медијума. Понекад, неке делове слике насликам и без имало медијума.

Такви делови у почетку изгледају сувљи од целине слике, али у даљем процесу рада елиминишем и те врсте недостатака. У том смислу, мени највише одговара и најбоље резултате постижем радом кроз дуже сликарске сеансе. Ипак, у највећем броју случајева моја слика неће бити потпуно завршена у оквиру тог временског периода. На то утиче и сложеност дигитаног предлошка. Док је са једне стране потребно у највећој мери искористити могућности које нуди свежа боја (што подразумева сликање свеже на свеже и размазивање са веома меканом

четком), са друге је неопходно сачекати период благог сушења који је потребан да се претходно нанети бојени слој фиксира за препаратуру, како би се поједини делови слике преправили или учинили оштријим. Уколико је мој циљ постићи потпуно беле површине, онда је потребно, због карактеристичне транспарентности уљаних боја неколико пута на предвиђену површину нанети исту чисту белу боју, са паузама између потребног сушења. Исти поступак је потребан и када је реч о исписивању текстуалних натписа, с обзиром на то да је суштински битно да они буду што прецизније насликани.

При раду сам користио готово само четкице тврде длаке. У протеклом периоду истраживања могућности технике и сликарског прибора, оне су постале мој избор јер се њима боје најлакше повезују са подлогом и дају жељени ликовни ефекат, који на најадекватнији начин подржава моје почетне теоријске поставке. За реализацију детаља који се појављују на сликама, користио сам и врло танке, округле и пљоснате четкице. Овај, адекватно мом приступу одабрани сликарски прибор, употпуњава једна веома мекана пљосната четка. Она је кључна за смекшавање потеза, стапање и завршно замагљивање насликаних површина. У том смислу, она има пресудну улогу и значајан је чинилац за мој сликарски стил.

4. 6. Хладноћа призора: образложење колорита

У претходном веку сликарство је преузело колорит машина које су и учиниле могућим свет какав и дан-данас јесте. Наклоност ка сивој боји потиче од потребе да се поново провере битна питања о положају сликарства. Она бива коришћена за испитивање улоге сликарства у свету у којем је индустријализација допринела скоку од живљих боја до потпуне сивоће. Сива се изнова користи не само због естетских разлога, већ и због тога што се њоме може описати историјско тло прожето индустријском производњом. То се збива под претпоставком да је она најпогоднија за описивање прошлог века – њоме су означени метали који су били коришћени за градњу, фабрике у којима се стварало и градови у којима се живело.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Guerin, Frances, нав. дело (2018), стр. 8, 59.

За сиву боју можемо да кажемо да је то наприкладнија боја за 20. и 21. век с обзиром на то да су прошли и тренутни век уоквирени индустријским револуцијама, развојем капитализма, светским ратовима, Хладним ратом и дигиталним превратом. Све у оквиру капитализма је сиво – фотографије, филм, штампа, телевизија, рачунари итд. То је боја уништења, свирепости рата и екрана на којима доживљавамо свет. Њоме се означава време, прошлост, оно што је некада било, али и садашњост – она представља неизвесност света који је у транзицији. Стога, јасно је због чега је Мишел Пастуро⁵⁵⁹ за боју капитализма прогласио сиву.⁵⁶⁰ Поред тога, сива се чини погодном због тога што се њоме прави одстојање од онога што се сликарским гестом приказује.⁵⁶¹ Њоме се сећање и историја изобличују и на сликарску површину враћају у виду наноса боје. Међутим, по неким теоретичарима и историчарима уметности, сива боја укаљана је двозначношћу. По њима, сиве слике одишу неразјашњеношћу и увек остављају отвореним питање о сопственим значењима. Јединственост сиве боје огледа се управо у тој отворености и променљивости смисла.⁵⁶² То је и Рихтеров став – по њему, сива боја може да проузрокује вишеструкост осећања из простог разлога што се њоме наводно не изјављује ништа посебно.⁵⁶³ Он ју је величао због њене бесмислености и непристрасности.⁵⁶⁴

Приликом избора колорита замисао ми је била да радови у суштини буду црно-бели, али да имају благи призив неке неутралније боје. Користио сам јединствену нијансу уљане црне боје која носи назив *perylene black*. Реч је о боји са веома јаким црним пигментом која, након што је помешана са белом, постаје сивкасто-хладно зелена. Дакле, употребљавао сам споменути чисту црну директно из тубе, као и најобичнију белу. Коришћење увек истих боја и истраживање њихових узајамних валерских односа, кроз прецизне дигиталне предлошке, омогућило ми је да на свакој слици имам истоветан колорит. Осим

⁵⁵⁹ Мишел Пастуро (Michel Pastoureau, 1947) француски је професор средњовековне историје, као и стручњак за западњачке симболе.

⁵⁶⁰ Guerin, Frances, нав. дело (2018), стр. 8, 35, 65, 77.

⁵⁶¹ Storr, Robert, нав. дело, стр. 112.

⁵⁶² Guerin, Frances, нав. дело (2018), стр. 35, 111.

⁵⁶³ Sedivy, Sonia: *Beauty and the End of Art: Wittgenstein, Plurality and Perception*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2016, стр. 24.

⁵⁶⁴ Richter, Gerhard: *From a letter to Edy de Wilde, 23 February 1975*, у: Richter, Gerhard, нав. дело, стр. 82. Цитирано према: Guerin, Frances, нав. дело (2018), стр. 287; Rabinow, Paul: *Unsolvable Contemporary: Observing Gerhard Richter*, Duke University Press, Durham/London, 2017, стр. 81.

уводе се елементи као што су простор (био то ентеријер или екстеријер), архитектонски обриси, представе догађаја, разни предмети, превозна средства попут аутомобила и авиона итд.

Као што је већ назначено, насликане су различите околности које су намерно остале недоречене, а то под утицајем Ековог отвореног дела. Представљене фигуре делују удаљено и издвојено, па чак и оне које су у неким случајевима наизглед у центру пажње. Њихови поступци делују неизвесно, изрази лица су неразговетни, идентитети хладни и сеновити, чак понекад и претећи. Ти придеви могу да се примене и при описивању текстуалних порука које су исписане на појединим радовима, а које су у међусобном односу са насликаним појединцима. Јасно је да су ти записи видљиви, али уједно упућују и на оно што нам није приметно. То је поступак на који се ослањао и Дишан на својим редимејдовима. Он је на неким од њих исписивао по једну кратку реченицу која наизглед није једносмислена, нити директно упућује на тај рад.⁵⁶⁶ „Уместо да као наслов описује предмет, ова реченица је смишљена да би посматрачев ум одвела у друге, вербалније области.”⁵⁶⁷ Насупрот ширим приказима, онима на којима су ситније приказани чиниоци слике, постоји неколико радова са крупним планом. Слика која садржи такво увећање „носи у себи највиши степен двосмислености, она је и привлачна и одбојна, она је и заводљива и застрашујућа”.⁵⁶⁸ На таквој слици не видимо лице те особе, што то дело чини још загонетнијим.

Јак контраст је понекад искоришћен како би се у одређеној мери постигао утисак драматичности. Мада, са друге стране, увек је у игри једна врста суздржаности, односно резервисаности. Причајући о контрасту, на радовима чији садржај чини обиље података коришћене су и једнотонске, чисте површине, које у односу на густину порука делују као контратежа. Њихова улога је да одржавају равнотежу сликовне форме, како не би дошло до загушења слике услед превелике количине информација.

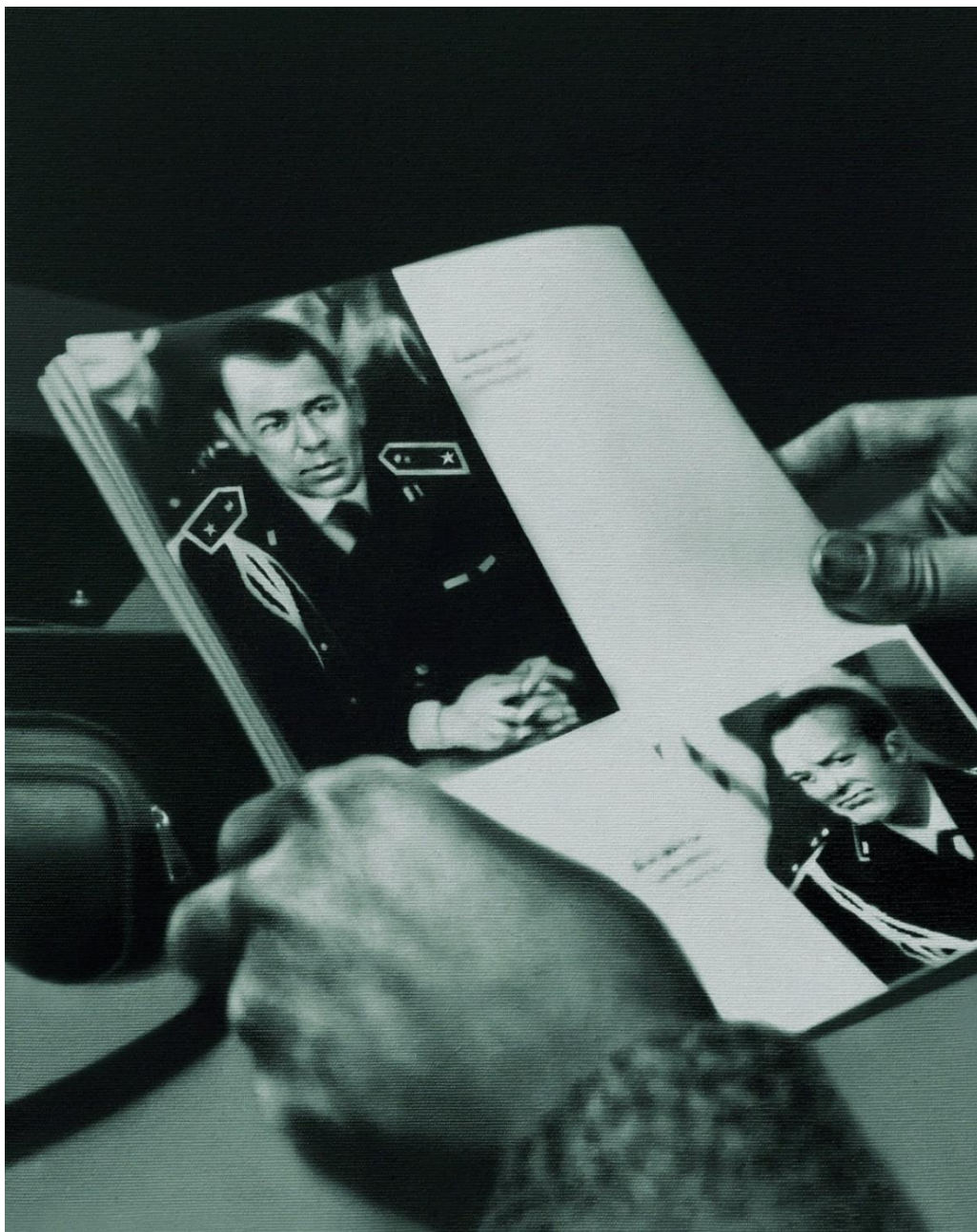
⁵⁶⁶ Чекић, Јован, нав. дело (1998), стр. 19.

⁵⁶⁷ Дишан, Марсел, нав. дело (1984), стр. 47.

⁵⁶⁸ Боницер, Паскал, нав. дело, стр. 95.

4. 8. Репродукције

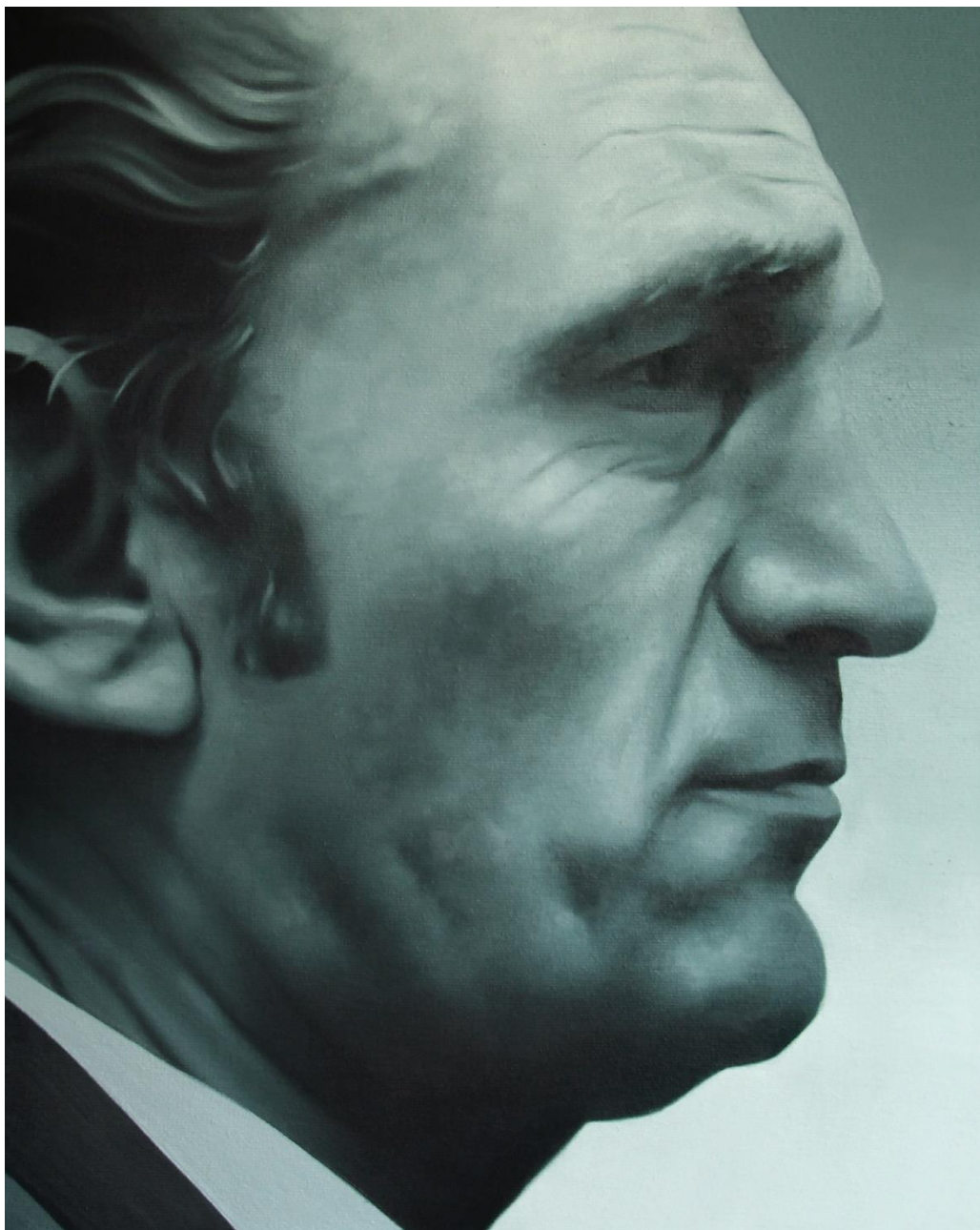
У овом поглављу приказане су репродукције радова и фотографије поставке изложбе у Галерији Дома омладине Београда.



Слика 44. *A mere coincidence. Yet another.*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



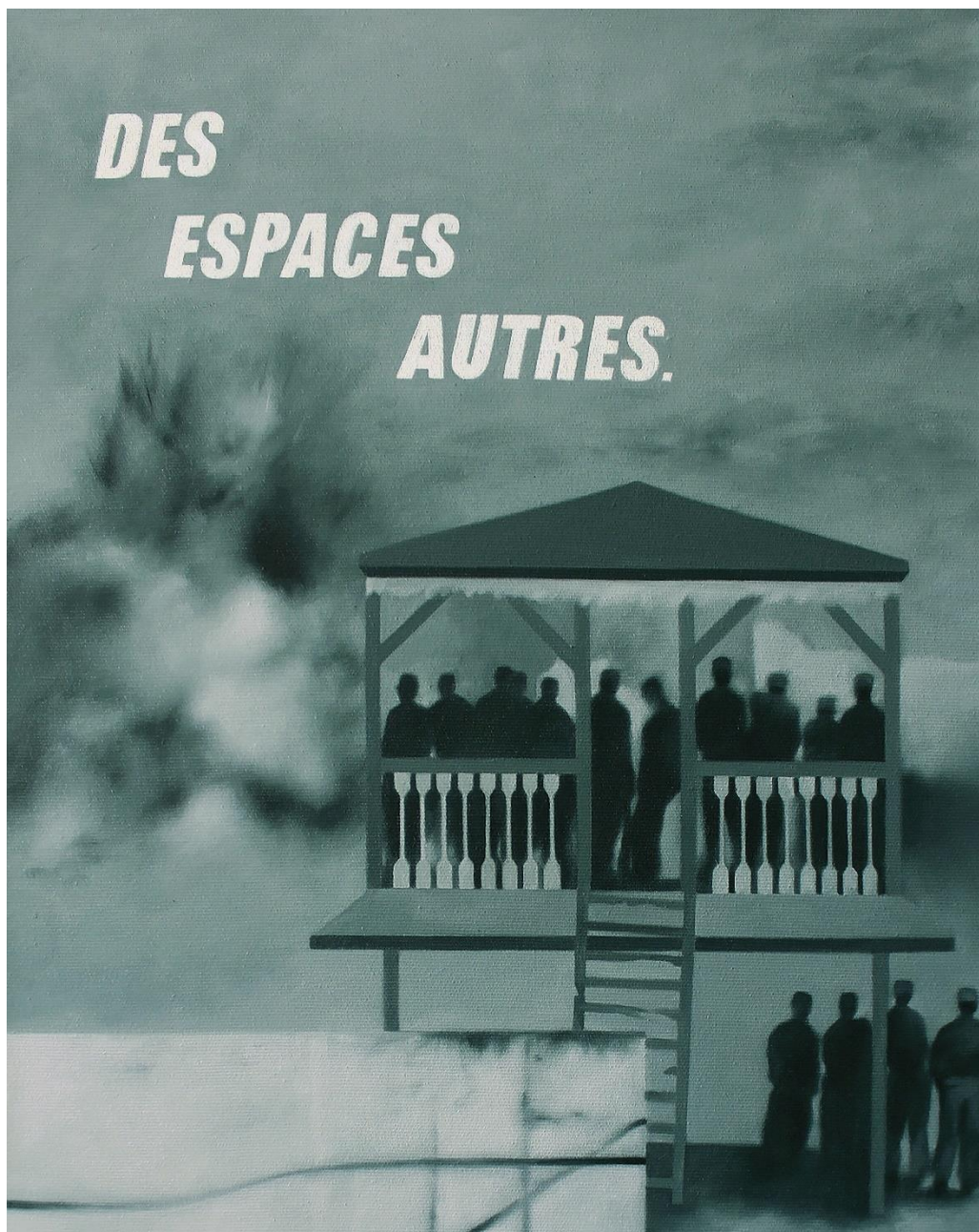
Слика 45. *Concealed*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 46. *Agent Bardez*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 47. *Conflicting Agendas*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 48. *Des espaces autres.*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 49. *Hidden Agendas*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 50. *The Bystander*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 51. *The Assembly*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



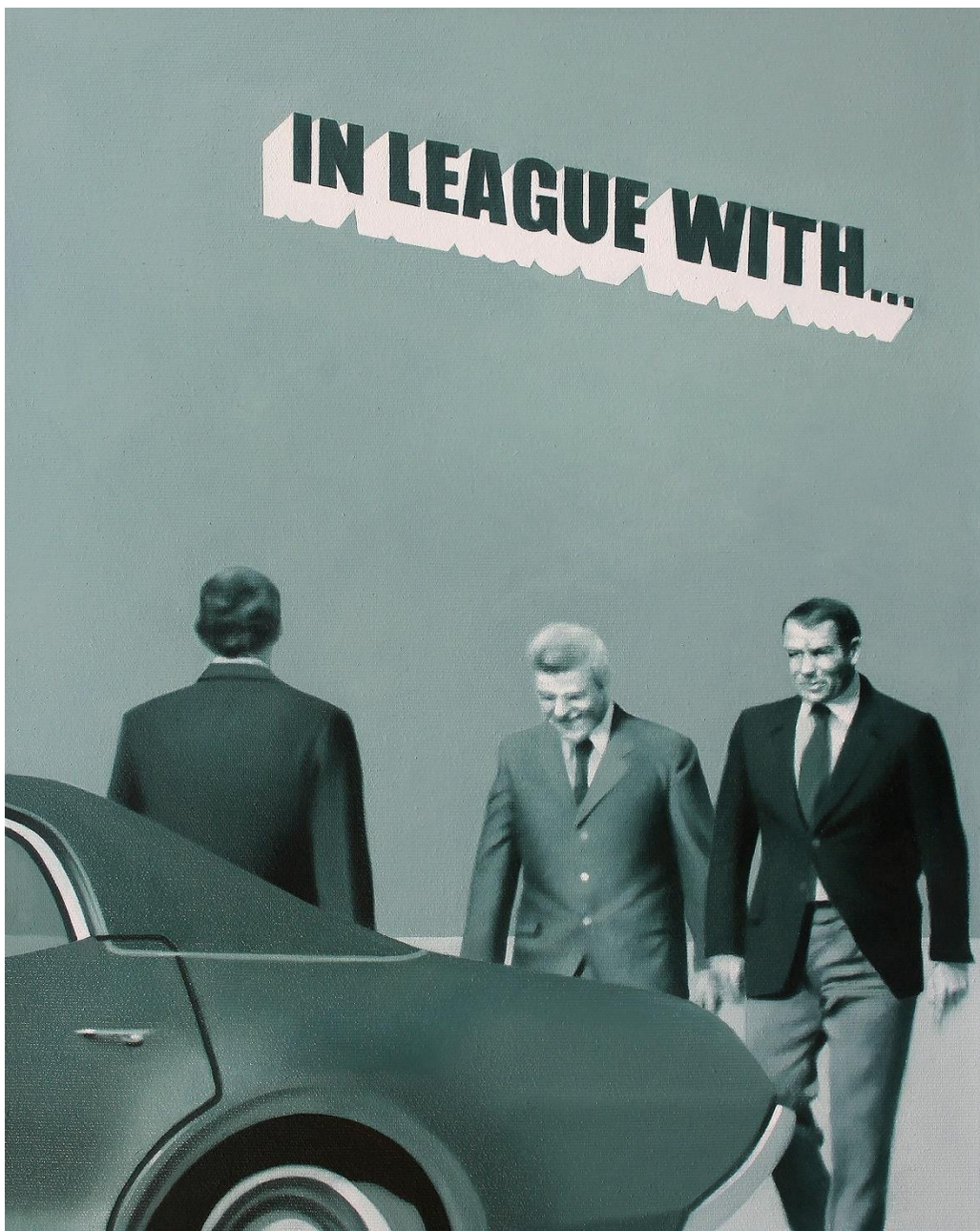
Слика 52. *Phantom Flight*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 53. *Subordination 1*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 54. *Subordination 2*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



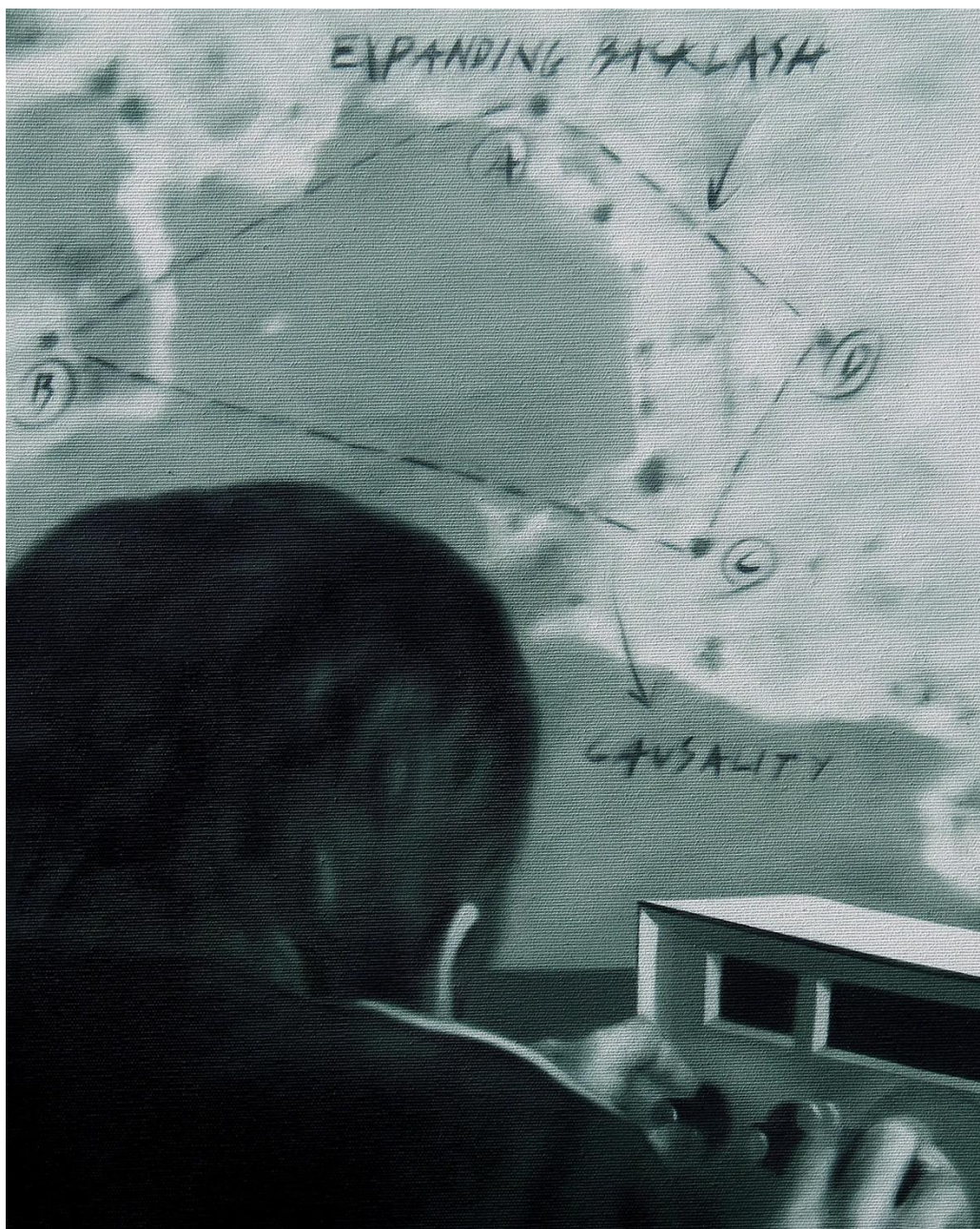
Слика 55. *In League With...*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 56. *Nowhere Ride 2*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



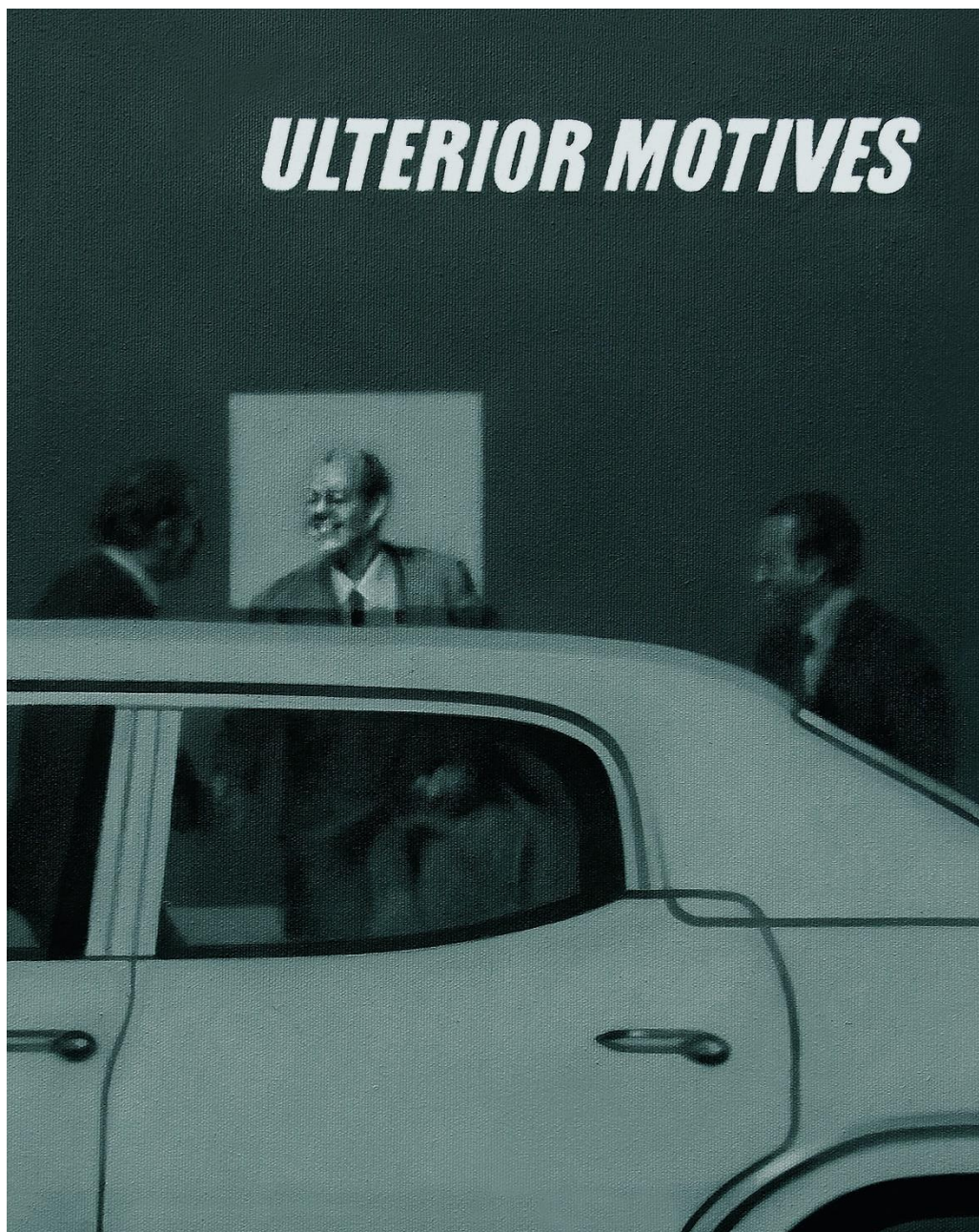
Слика 57. *T. L. U. O. S.*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 58. Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 59. Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2021.



Слика 60. *Ulterior Motives*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.



Слика 61. Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



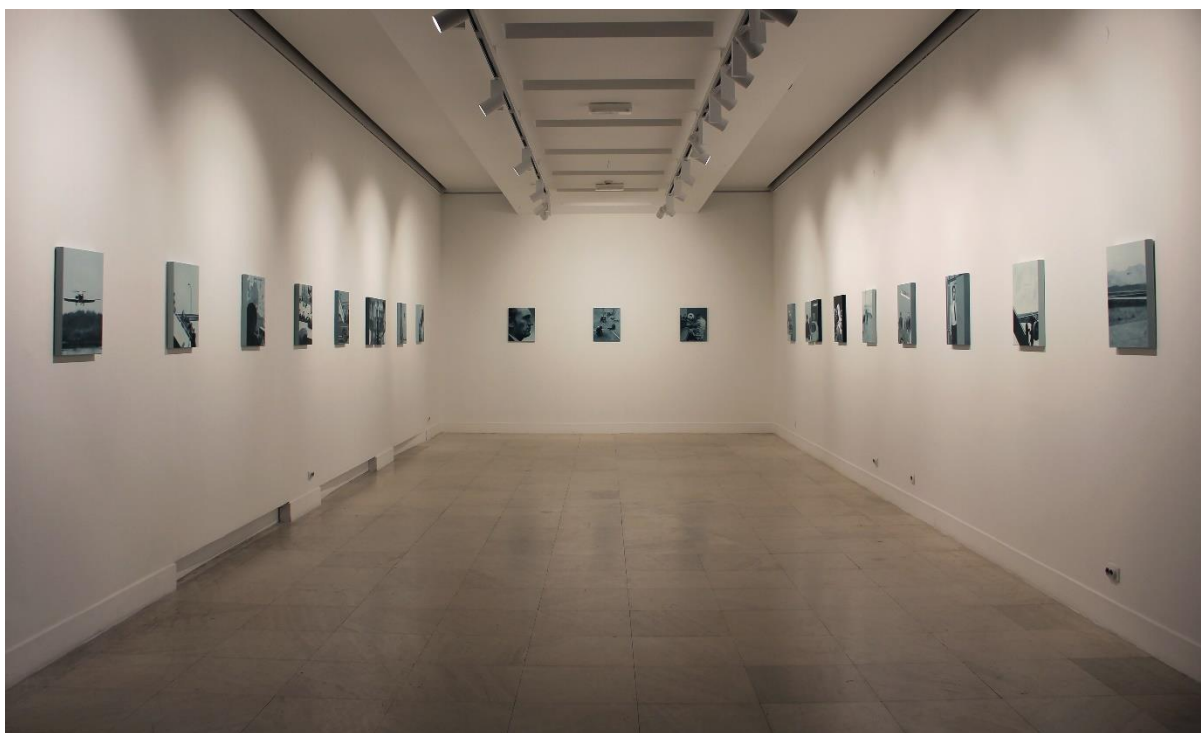
Слика 62. *Turmoil*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



Слика 63. *The Defilers*, уље на платну, 50×40 цм, 2021.



Слика 64. *The Wrongdoing*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.



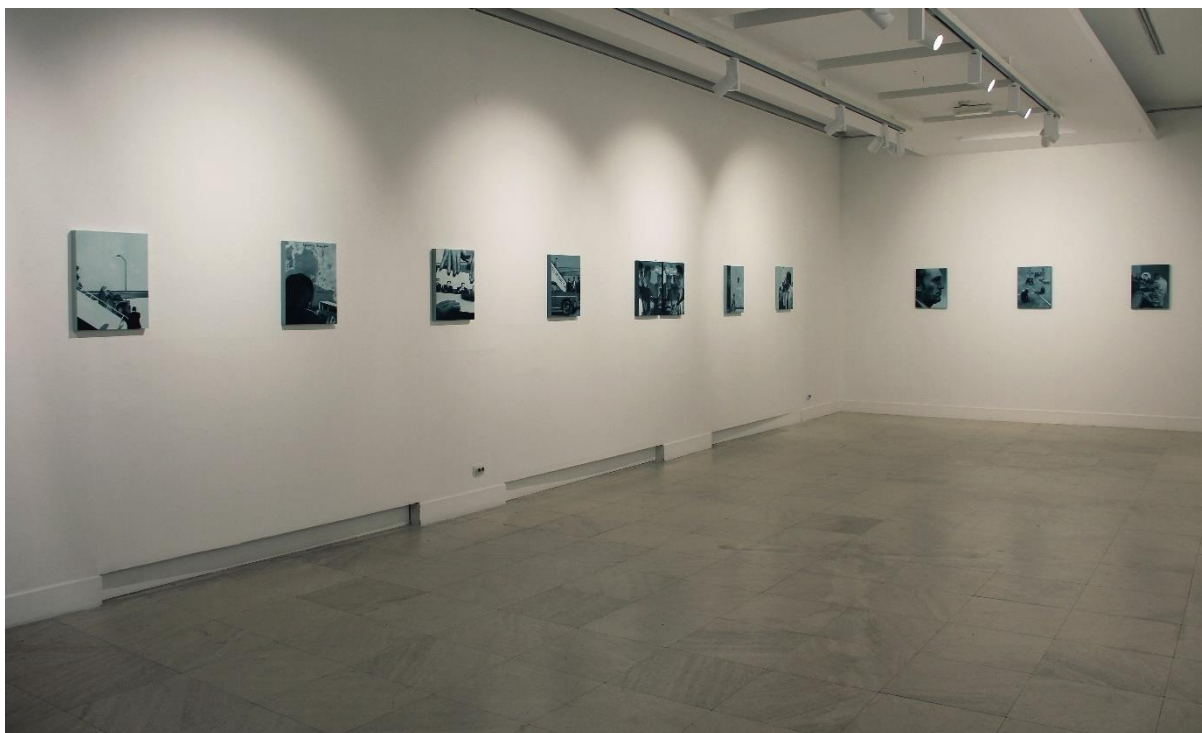
Слика 65. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



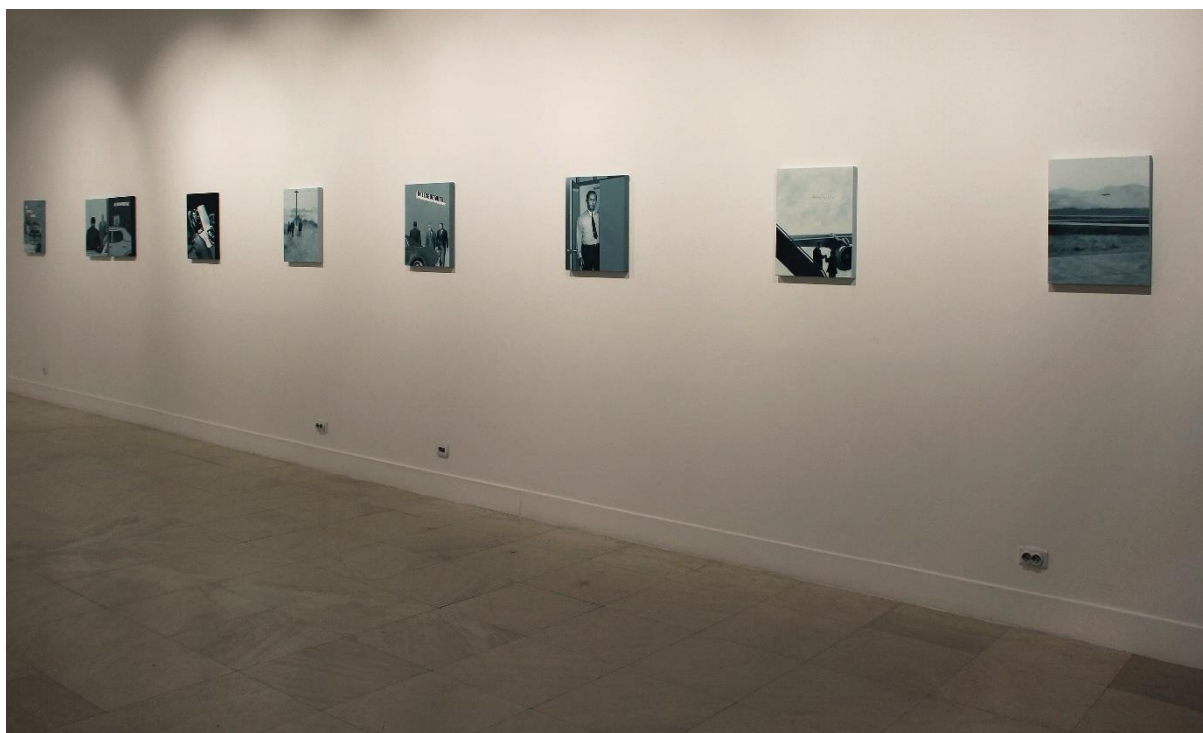
Слика 66. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 67. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 68. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 69. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 70. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 71. Изложба Ђутке постављено питање у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 72. Изложба Ђутке постављено питање у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 73. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 74. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



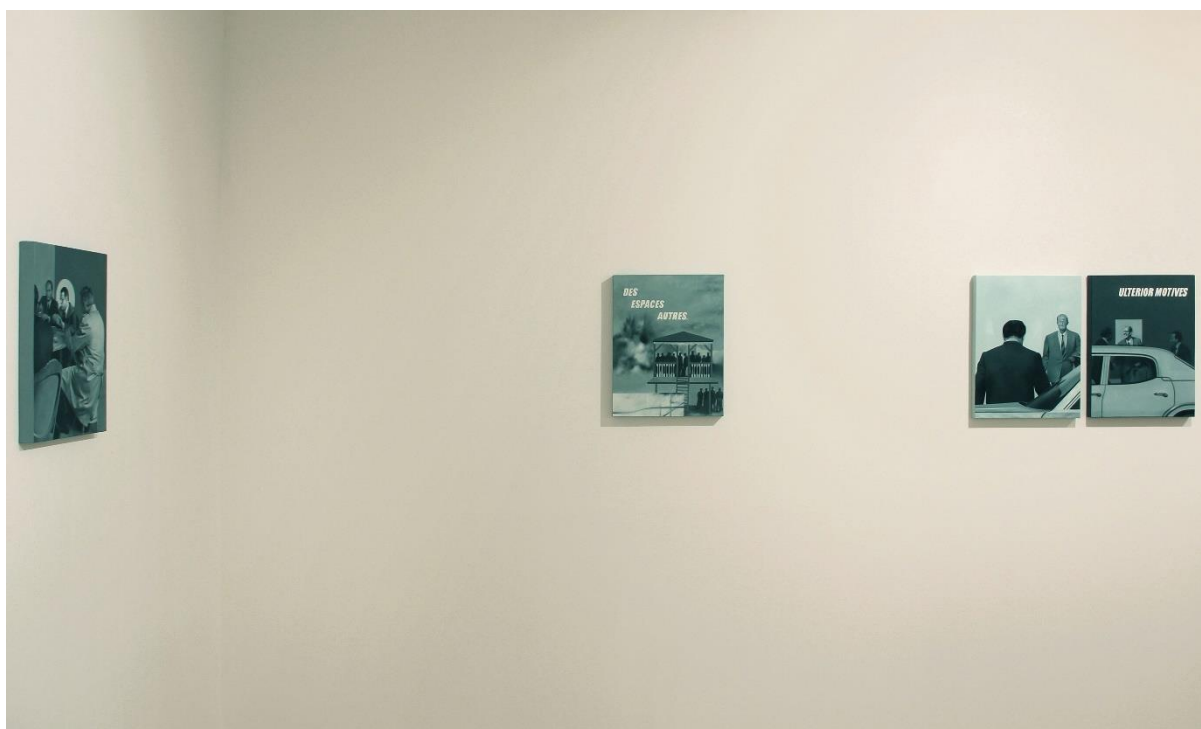
Слика 75. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



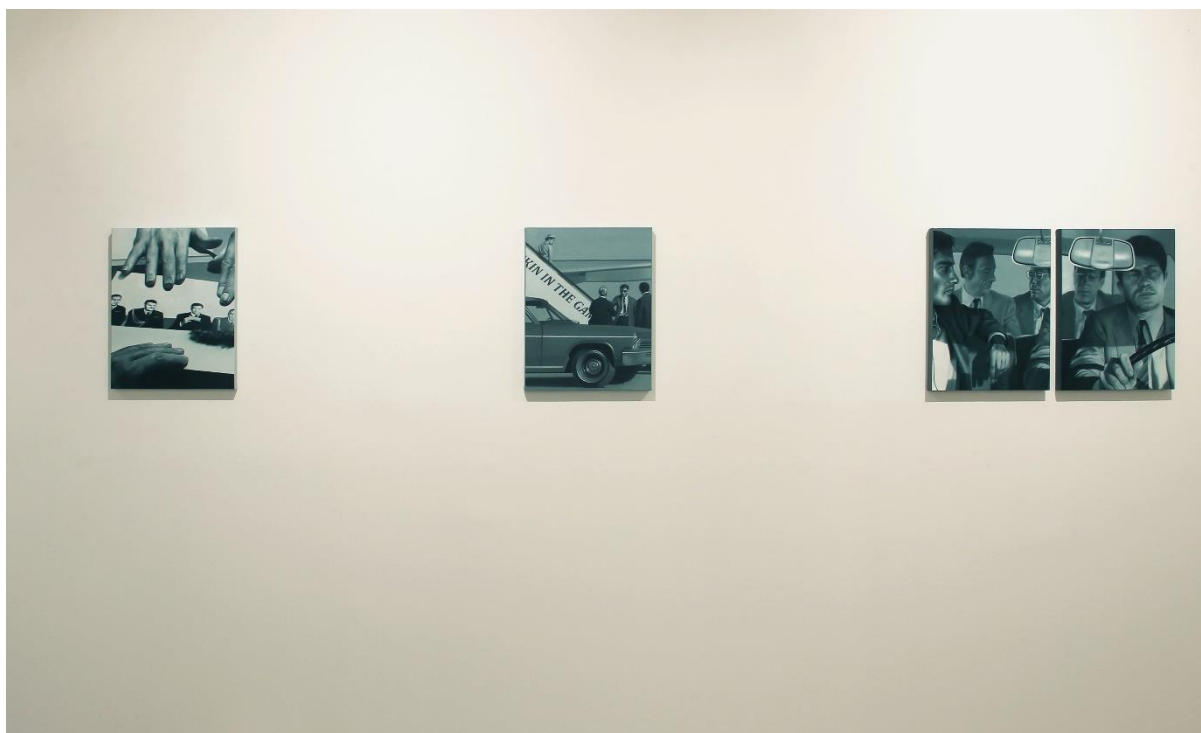
Слика 76. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 77. Изложба Ђутке постављено питање у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 78. Изложба Ђутке постављено питање у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 79. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 80. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



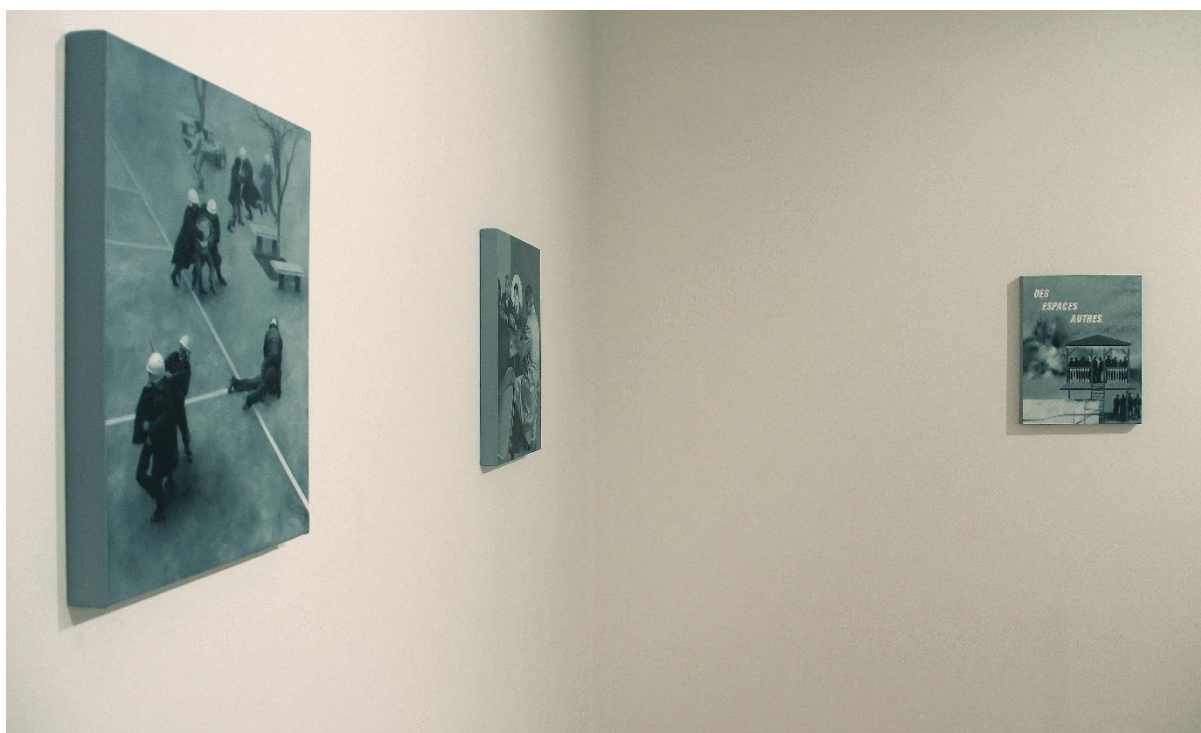
Слика 81. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 82. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 83. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 84. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 85. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.



Слика 86. Изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, јун 2022.

5. Закључна преиспитивања о оригиналности

Овај рад представља покушај да објасним место које сликарство заузима након доласка постмодернистичке кризе оригинала, ослањајући се на сопствени уметнички рад, као и на стваралаштво неколико наведених уметника који су највише утицали на мене са чијим сликарством се поистовећујем, а кроз које провејавају теоријске претпоставке изнете у првој половини текста. Реч је о настојању да се кроз призму прошлехековних теоријских (прет)поставки, аналитичког огољења оригиналности и ауторства, припреми тло за темељно преиспитивање сликарског рада. Докторски уметнички рад тиме делује као густо ткање чије су најосновније нити издвојене по јасно одређеним поглављима.

Наиме, почев од 60-их година прошлог века, поимање ауторства радикално је измењено од стране теоретичара постструктурализма. Као што смо видели, као последица умрежавања промишљања Барта, Кристеве и Дериде, успостављена је интертекстуалност, појам који је одмах по појави био свеколико прихваћен у сфери теорије. Интертекстуалност је важна јер нас приморава да критички сагледамо и основано посумњамо у деветнаестехековну теорију (или, из данашњег угла посматрано, заблуду?) о ауторству. Ако у сваком уметничком делу одзвањају призвуди једног или више других, поставља се питање утемељености и веродостојности аутора као творца нечег оригиналног и непоновљивог. Дакле, постструктуралисти су заступали схватање да је идеја о ауторству застарела. Појединац није извор рада, већ је он/она заправо нека врста простора у којем текстови плутају, проналазе заједничке тачке спајања и таложе се. Аутор у данашњим условима може да се сагледава као место пресецања најразноврснијих утицаја.⁵⁶⁹

Имајући у виду да у данашњем свету доминира масовна производња слика (у најширем значењу те речи), а када на то још додамо и разнолике могућности да се њихов визуелни склоп ишчита, умножи, емитује и изнова понавља попут еха, онда не чуди што је идеја о сасвим аутентичној слици, односно визуелној представи, на климавим ногама. Током друге половине 20. века дошло је до даљег, рекло би се очекиваног развитка могућности репродуковања (а тиме и

⁵⁶⁹ Pearson, Roberta E., нав. дело, стр. 348.

реконтекстуализовања). „На крају века тај процес се усложњава, медији прелазе у метамедије, а продукција рада често је повезана са постојећим медијским записима и поступцима као што су рециклирање, рекомбиновање, реконструисање, реструктурирање, понављање, постпродукција...”⁵⁷⁰ У том смислу, водећи се Буриоовим закључцима, можемо да закључимо да је пре у питању реорганизовање, него пуко стварање. Такође, можемо и изнети претпоставку да се овим, како би можда неко запазио, ипак не успоставља нерешив проблем суштине оригиналности уметничког дела. Напротив, на основу изнесених теоријских теза, чини се да за термин оригиналности у контексту савремене уметности ипак не морамо нарочито да бринемо. Наиме, читајући постструктуралистичке белешке, многи теоретичари, критичари уметности, кустоси, као и сâми уметници су се, имајући то у виду (као и однос оригинала, копије и репродукције), сложили око чињенице да је поигравање са оригиналним постало један од заштитних знакова савремене уметничке продукције. Стога, криза аутентичности је превазиђена односно поништена напуштањем сâмог тог принципа. Данас је тешко објаснити нешто као потпуно оригинално, било да говоримо о уметничком делу или неком другом објекту. Ако смо вођени опаском да ништа у уметности није оригинално, онда аутентичности можемо да приступимо као феномену који делује као конгломерат, односно скуп који је произашао из сусрета широког распона утицаја. Другим речима, можемо претпоставити да је усвајање утицаја, њихово укрштање и прилагођавање у ствари услов за аутентичност:

„Аутентично постмодерно дело изузетност и аутентичност постиже поновљивошћу, цитатним карактером, преносом или премештањем аспеката или самог уметничког дела као целине. У постмодерној је аутентичност у преиспитивању неаутентичности.”⁵⁷¹

Управо је због тога Димитрије Башичевић Мангелос⁵⁷² констатовао да аутор треба да, насупрот покушавању да створи нешто ни из чега, заузме место

⁵⁷⁰ Станковић, Маја, нав. дело (2015), стр. 196.

⁵⁷¹ Шуваковић, Мишко, нав. дело (2006), стр. 415.

⁵⁷² Димитрије Башичевић Мангелос (1921–1987) био је концептуални уметник, историчар уметности, критичар, кустос и један од чланова уметничке групе *Горгона* (1959–1965).

где ће у циљу формирања сопственог стила да се позове на одређена и већ успостављена својства и визуелне, односно ликовне елементе, надовеже на њих и на тај начин направи један корак даље и пронађе другачији и новији начин појашњења представљеног.⁵⁷³ Уосталом, уметност је испуњена изновном поновљивошћу: „Свако ликовно дело, ма колико било „велико” и „оригинално”, садржи у себи бројна понављања и, такође, представља полазну тачку за будућа понављања.”⁵⁷⁴ О томе је писао и Сретеновић, назначивши да „изузев неких апстрактних тенденција, практично нема правца и покрета који се није користио неким видом присвајања, било да је у питању присвајање материјала, објеката, слика или стилова, односно коришћење поступака премештања, именовања, монтаже, цитирања, копирања, репродуковања, симулирања и сл.”⁵⁷⁵ „То да иза сваког уметника стоје други уметници чије су идеје, знање, проналасци и технике на овај или онај начин уграђени у његово дело ноторна је чињеница која, схваћена у интерпиктуралном кључу читања, указује на то да је практично сваки уметник у повести освештени или неосвештени апропријациониста и да његово дела истовремено говоре и о неким другим делима која су му служила као предложак или интерслика.”⁵⁷⁶ У једном интервјуу Дишан је дошао до сличног закључка:

„А затишје у стваралаштву се јавља увек када се уметници једног периода задовољавају настављањем рада претходника, оданде где је он престао, и покушајем да наставе оно што је он чинио. С друге стране, ако настављате нешто из ранијег периода и прилагођавате то властитом раду, приступ може бити стваралачки. Резултат није нов, али је ново утолико што је то другачији приступ.”⁵⁷⁷

⁵⁷³ Разговор са др Иваном Башичевић Антић у радио емисији *Знакови*.

<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/304181/znakovi.html>.

Приступљено 31. 5. 2020.

⁵⁷⁴ Беланчић, Милорад, нав. дело, стр. 44.

⁵⁷⁵ Сретеновић, Дејан, нав. дело, стр. 3.

⁵⁷⁶ Исто, стр. 25.

⁵⁷⁷ Дишан, Марсел: *Велике невоље са уметношћу у овој земљи*, у: Гаврић, Зоран (избор и стручна редакција текстова), нав. дело, стр. 33.

На крају, можемо и да цитирамо реченицу Робера Бресона⁵⁷⁸ о (не)могућности оригиналности: „Оригиналност, то је када желимо да радимо као други, а никада у томе не успевамо.”⁵⁷⁹

5. 1. Уметничко-истраживачки допринос

Потенцијални допринос докторског уметничког пројекта *Након оригинала – слика између репродукције и властитости: изложба слика* уметничко-научној заједници Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду састоји се у интертекстуалном преиспитивању, документовању и разумевању савремене уметничке праксе.

Кроз исцрпно истраживање и навођење цитата из литературе (што са једне стране омогућава да се понове, али и преиспитају тумачења старијих, у доброј мери познатих навода из теорије и филозофије уметности 19. и 20. века, а са друге сагледају и супротставе тезе из најновије литературе), академској заједници Универзитета уметности омогућава се нови, проширени и мултидисциплинарни увид на тему оригиналности уметничког дела који обједињава више сфера уметничког израза – сликарство, фотографију и филм.

У фокусу рада је обједињавање, осавремењивање и продубљивање нових уметничко-теоријских ставова о самој оригиналности, интертекстуалности и постпродукцији уметничког дела. Презентовањем рада на Универзитету уметности, факултети у његовом саставу добијају могућност да употпуне и прошире подручја својих деловања, што би се одразило на аналитичку теоријску надоградњу и освежење естетских ставова, самим тим и спону теорије и савремене уметничке праксе.

⁵⁷⁸ Робер Бресон (Robert Bresson, 1901–1999) био је утицајни француски филмски редитељ.

⁵⁷⁹ Годар, Жан-Лик; Делае, Мишел: *Питање Робера Бресона*, са француског превела Јасенка Томашевић, у: Стојановић, Душан (главни, одговорни и технички уредник): *Филмске свеске 4: Избор чланака о филму из светске штампе*, Институт за филм, Београд, 1968, стр. 242.

Списак литературе

Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt: *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston, Massachusetts, 2009.

Adam, Georgina: *Dark Side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, Lund Humphries, London, 2017.

Allen, Graham: *Intertextuality*, Routledge, New York, 2000.

Алтисе, Луј: *За Маркса*, са француског превела Елеонора Прохић, Нолит, Београд, 1971.

Андерс, Гинтер: *Свет као фантом и матрица: Филозофска разматрања о радију и телевизији*, са немачког превео Боривој Каћура, предговор Томислав Гаврић, Прометеј, Нови Сад, 1996.

Appignanesi, Lisa (edited by): *Postmodernism: ICA documents*, Free Association Books, London, 1989.

Apprich, Clemens; Chun, Wendy Hui Kyong; Cramer, Florian; Steyerl, Hito: *Pattern Discrimination*, University of Minnesota Press/Meson Press, Minneapolis/London/Lüneburg, 2018.

Arnason, H. H.; Mansfield, Elizabeth C.: *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Pearson Publishing, Boston, 2013.

Baetens, Jan; Van Gelder, Hilde (edited by): *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press, Leuven, 2006.

Bailin, Sharon: *Achieving Extraordinary Ends: An Essay on Creativity*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/Lancaster, 1988.

Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2009.

Barker, Chris: *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2004.

Барт, Ролан: *Митологије*, са француског превео Андрија Филиповић, Карпос, Лозница, 2013.

Барт, Ролан: *Сад, Фурије, Лојола*, са француског превео Иван Чоловић, Вук Караџић, Београд, 1979.

Барт, Ролан: *Задовољство у тексту*, са француског превео Јовица Аћин, Градина, Ниш, 1975.

Barthes, Roland: *S/Z*, preface by Richard Howard, translated by Richard Miller, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 1990.

Батлер, Кристофер: *Постмодернизам: сасвим кратак увод*, са енглеског превео Предраг Мирчетић, Службени гласник, Београд, 2012.

Bauman, Louis (edited by): *Directory of World Cinema: Italy*, Intellect Books/The University of Chicago Press, Bristol, United Kingdom/Chicago, 2011.

Базен, Андре: *Онтологија фотографске слике*, са француског превела Иванка Павловић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2017.

Bazin, André: *What Is Cinema? Volume I*, foreword by Jean Renoir, essays selected and translated by Hugh Gray, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2005.

Becker-Leckrone, Megan: *Julia Kristeva and Literary Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2005.

Beckman, Frida: *Gilles Deleuze*, Reaktion Books, London, 2017.

Бекер, Мирослав (прир.): *Сувремене књижевне теорије: руски формализам, француска нова критика, постструктуралистичка америчка критика, естетика рецепције, марксистичка критика*, Либер, Загреб, 1986.

Беланчић, Милорад: *Смрт слике: Огледи из филозофије уметности*, Круг, Београд, 2009.

Bell, Jeffrey A.: *The Problem of Difference: Phenomenology and Poststructuralism*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 1998.

Бењамин, Валтер: *Есеји*, превео Милан Табаковић, редакција превода Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд, 1974.

Бењамин, Валтер: *О фотографији и уметности*, са немачког превео Јовица Аћин, Културни центар Београда, Београд, 2006.

Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, translated from German by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1999.

Bennett, Andrew: *The Author*, Routledge, New York, 2005.

Bennett, Andrew; Royle, Nicholas: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Routledge, New York, 2014.

Berger, John: *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, London, 1972.

Biberman, Efrat; Sharon-Zisser, Shirley: *Art, Death and Lacanian Psychoanalysis*, translated from Hebrew by Tamar Gerstenhaber, Keren Shafir, Efrat Biberman and Shirley Sharon-Zisser, Routledge, New York, 2018.

Bishop, Claire (edited by): *Participation*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2006.

Blood, Susan: *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith*, Stanford University Press, Stanford, California, 1997.

Бодријар, Жан: *Симболичка размена и смрт*, са француског превео Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, са француског превела Фрида Филиповић, Светови, Нови Сад, 1991.

Бојанић, Петар (прир.): *Глас и писмо: Жак Дерида у одјецима*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд, 2005.

Боницер, Паскал: *Сликарство и филм: декадрирања*, са француског превела Ана А. Јовановић, Институт за филм, Београд, 1998.

Bottomore, Tom: *The Frankfurt School and its Critics*, Routledge, New York, 2002.

Boundas, Constantin V. (edited by): *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2009.

Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated from French by Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

Божовић, Зоран Л.: *Разговори о ликовној уметности 4*, приредила Јасмина Чубрило, Ремонт/Беополис, Београд, 2001.

Braidotti, Rosi; Dolphijn, Rick (edited by): *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life*, Brill, Leiden, 2014.

Брдар, Милан: *Филозофија у Дишановом писоару: Постмодерни пресек XX-вековне филозофије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 2002.

Brilliant, Richard; Kinney, Dale (edited by): *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2011.

Buchloh, Benjamin H. D.: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2000.

Bunting, Percy (edited by): *The Contemporary Review, Vol. 51 (January-June 1887)*, Forgotten Books, London, 1887.

Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*, translated from German by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte-Sasse, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Бурио, Никола: *Релациона естетика / Постпродукција / Алтермодерност*, са француског превела Маријана Ивановић (прво и треће дело), са енглеског превела Мирјана Боба Стојадиновић (друго дело), Факултет за медије и комуникације, Београд, 2020.

Buskirk, Martha: *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2003.

Castle, Gregory: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2007.

Чекић, Јован: *Измештање хоризонта*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015.

Чекић, Јован: *Пресецање хаоса*, Геопоетика, Београд, 1998.

Чекић, Јован; Благојевић, Јелисавета (прир.): *Моћ / Медији / &*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2012.

Чекић, Јован; Станковић, Маја (прир.): *Слике / Сингуларно / Глобално: Савремено као експеримент*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

Чекић, Јован; Шуваковић, Мишко (прир.): *Нова повезивања: од сцене до мреже*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2017.

Childs, Peter; Fowler, Roger (edited by): *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, New York, 2006.

Coke, Van Deren: *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.

Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revised by M. A. R. Habib, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013.

Danesi, Marcel: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2000.

Danto, Arthur C.: *What Art Is*, Yale University Press, New Haven/London, 2013.

De Certeau, Michel: *Инвенција свакодневице*, са француског превела Гордана Поповић, Наклада МД, Загреб, 2002.

De Duve, Thierry: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, foreword by John Rajchman, translated by Dana Polan with the author,

University of Minnesota Press, Minneapolis/Oxford, 1991.

De Vugt, Geertjan: *Political Dandyism in Literature and Art: Genealogy of a Paradigm*, Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland, 2018.

Дедић, Никола: *Ка радикалној критици идеологије: од социјализма ка постсоцијализму*, Продајна галерија „Београд”/Музеј савремене уметности Војводине, Београд/Нови Сад, 2009.

Дедић, Никола: *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*, Аточа, Београд, 2009.

Deleuze, Gilles; Foucault, Michel: *Photogenic Painting: Gérard Fromanger*, introduction by Adrian Rifkin, Black Dog Publishing, London, 1999.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Тисућу платоа: Капитализам и шизофренија 2*, са француског превео Марко Грегорић, Сандорф/Мизантроп, Загреб, 2013.

Делез, Жил: *Филм 2: Слика-време*, са француског превела Ана А. Јовановић, Филмски центар Србије, Београд, 2010.

Делез, Жил: *По чему се препознаје структурализам?*, приредио Дејан Аничкић, са француског и енглеског превела Милица Рашић, са енглеског превео Горан Бојовић, Карпос, Лозница, 2020.

Делез, Жил: *Покретне слике*, са француског превео Слободан Прошић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1998.

Делез, Жил; Гатари, Феликс: *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија*, са француског превела Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

Делез, Жил; Гатари, Феликс: *Шта је филозофија?*, са француског превела Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1995.

Dempsey, Amy: *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Thames & Hudson, London, 2002.

Денегри, Јеша: *Уметничка критика у другој половини XX века: од модернизма до постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 2006.

Дерида, Жак: *Истина у сликарству*, са француског превели Спасоје Ђузулан и Мирјана Диздаревић, Свјетлост, Сарајево, 1988.

Дерида, Жак: *О граматологији*, са француског превела Љерка Шифлер-Премец, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.

Дерида, Жак: *Писање и разлика*, са француског превела Ванда Микшић, Шахинпашић, Сарајево, 2007.

Дишан, Марсел: *Стваралачки чин*, са енглеског превео Александар Недељковић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2019.

Ђорђевић, Јелена (прир.): *Студије културе: зборник*, Службени гласник, Београд, 2008.

Дос, Франсоа: *Историја структурализма: Том 1, Поље знака: 1945-1966*, са француског превела Оља Петронић, Карпос, Лозница, 2016.

Dosse, François: *Gilles Deleuze and Félix Guattari: Intersecting Lives*, translated from French by Deborah Glassman, Columbia University Press, New York, 2011.

Downing, Lisa: *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Dumbadze, Alexander; Hudson, Suzanne (edited by): *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013.

Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter (edited by): *Cultural Theory: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2008.

Еко, Умберто: *Границе тумачења*, са италијанског превела Милана Пилетић, Паидеиа, Београд, 2001.

Еко, Умберто: *Отворено дјело*, са италијанског превео Ника Милићевић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.

Elger, Dietmar; Obrist, Hans Ulrich (edited by): *Gerhard Richter: Text: Writings, Interviews and Letters, 1961-2007*, Thames & Hudson, London, 2009.

Елиот, Томас Стернс: *Изабрани текстови*, предговор и објашњења Јован Христић, са енглеског превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд, 1963.

Ђурић, Дубравка: *Дискурси популарне културе*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2011.

Џејмсон, Фредрик: *Постмодернизам и потрошачко друштво*, са енглеског превели Владимир Матес, Милорад Павловић и Бранислав Мишковић, Art Press, Београд, 2019.

Evans, David (edited by): *Appropriation*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2009.

Falconer, Morgan: *Luc Tuymans: Agent Provocateur*, Art World, April 2008.

Faubion, James D. (edited by): *Foucault Now: Current Perspectives in Foucault Studies*, Polity Press, Cambridge, United Kingdom, 2014.

Felluga, Dino Franco: *Critical Theory: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2015.

Филиповић, Андрија: *Делезова и Гатарјева теорија уметности*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2014.

Флусер, Вилем: *Комуникологија*, приредили Штефан Болман и Едит Флусер, са немачког превела Александра Костић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015.

Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

Foster, Hal (edited and with an introduction by): *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., Joselit, David: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2016.

Fride-Carrassat, Patricia; Marcadé, Isabelle: *Movements in Painting*, Chambers, Edinburgh, 2005.

Фронтизи, Клод (прир.): *Нова историја уметности*, са француског превеле Бојана Анђелковић, Марија Матејчић и Милица Симић, Моно и Мањана/Плато, Београд, 2005.

Фуко, Мишел: *Археологија знања*, са француског превео Младен Козомара, Плато/Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд/Сремски Карловци/Нови Сад, 1998.

Фуко, Мишел: *Поредак дискурса: приступно предавање на Колеж де Франсу, одржано 2. децембра 1970. године*, са француског превео Дејан Аничкић, Карпос,

Лозница, 2007.

Фуко, Мишел: *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, са француског превео Никола Ковач, Нолит, Београд, 1971.

Фулкињони, Енрико: *Цивилизација слике*, са француског превео Боривој Каћура, Институт за филм, Београд, 1980.

Galenson, David W.: *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge University Press, New York, 2009.

Гаврић, Зоран: *Мића Поповић*, Младинска књига/Књижевне новине, Љубљана/Београд, 1987.

Гаврић, Зоран (избор и стручна редакција текстова): *Marcel Duchamp: избор текстова*, превела Бранислава Белић, Музеј савремене уметности, Београд, 1984.

Гавриловић, Јелена (прир.): *Marcelin Pleynet: огледи о савременој уметности*, са француског превела Ана Моралић, Музеј савремене уметности, Београд, 1985.

Geertz, Clifford: *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford, California, 1988.

Gere, Charlie: *Digital Culture*, Reaktion Books, London, 2008.

Godfrey, Tony: *Painting Today*, Phaidon Press, London/New York, 2009.

Godfrey, Tony: *The Story of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2020.

Goldberg, Vicki (edited by): *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981.

Gracyk, Theodore: *The Philosophy of Art: An Introduction*, Polity Press, Cambridge, United Kingdom, 2012.

Greaney, Michael: *Contemporary Fiction and the Uses of Theory: The Novel from Structuralism to Postmodernism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2006.

Grohmann, Will; Hunter, Sam (edited by): *New Art Around the World: Painting and Sculpture*, Harry N. Abrams, New York, 1966.

Grosenick, Uta; Riemschneider, Burkhard (edited by): *Art Now: Artists at the Rise of the New Millennium*, Taschen, Cologne, 2005.

Groys, Boris: *Art Power*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

Groys, Boris: *Учинити ствари видљивима: стратегије сувремене умјетности*, приредила Нада Бeroш, превели Нада Бeroш, Наташа Медвед, Ника Радић и Марин Бeroш, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006.

Gržinić, Marina: *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism & the Retro-avant-garde*, Edition Selene, Vienna, 2000.

Guerin, Frances: *The Truth Is Always Grey: A History of Modernist Painting*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018.

Guertin, Carolyn: *Digital Prohibition: Piracy and Authorship in New Media Art*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2012.

Hackforth-Jones, Jos; Robertson, Iain (edited by): *Art Business Today: 20 Key Topics*, Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art, London, 2016.

Хајдегер, Мартин: *Извор уметничког дела*, са немачког превео Саша Радојчић, Слово, Врбас, 1996.

Harris, Jonathan: *Art History: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2006.

Harrison, Charles; Wood, Paul: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2003.

Harvey, James: *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018.

Held, David: *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*, Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd, Cambridge, United Kingdom/Oxford, 1990.

Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (edited by): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2005.

Hick, Darren Hudson: *Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2017.

Holland, Eugene W.: *Deleuze and Guattari's 'A Thousand Plateaus': A Reader's Guide*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2013.

Hopkins, David: *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2000.

Hudson, Suzanne: *Contemporary Painting*, Thames & Hudson, London, 2021.

Hughes, Mary Joe: *The Move Beyond Form: Creative Undoing in Literature and the Arts Since 1960*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2013.

James, Jamie: *Pop Art*, Phaidon Press, London, 1996.

Јанкелевич, Владимир: *Иронија*, са француског превео Бранко Јелић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1989.

Jaskot, Paul B.: *The Nazi Perpetrator: Postwar German Art and the Politics of the Right*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2012.

Jones, Amelia (edited by): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2006.

Jones, Graham; Woodward, Ashley (edited by): *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017.

Joselit, David: *After Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey/Oxford, 2013.

Калаба, Светлана: *Феномен тишине у савременој уметности*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2015.

Кант, Имануел: *Критика моћи суђења*, редакција и поговор Милан Дамњановић, са немачког превео Никола Поповић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975.

Kantor, Jordan: *The Tuymans Effect*, Artforum, November 2004.

Kates, Joshua: *Essential History: Jacques Derrida and the Development of Deconstruction*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2005.

Kelly, Mark G. E.: *The Political Philosophy of Michel Foucault*, Routledge, New York, 2009.

Китлер, Фридрих: *Оптички медији: Берлинска предавања 1999. године*, са немачког превела Александра Костић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018.

Клеут, Марија: *Научно дело од истраживања до штампе: Техника научноистраживачког рада*, Академска књига, Нови Сад, 2008.

Константиновић, Зоран (уредник): *Теоријска истраживања 2: Механизми књижевне комуникације*, Институт за књижевност и уметност/Рад, Београд, 1983.

Костело, Дирмид; Викери, Џонатан (прир.): *Уметност: кључни савремени мислиоци*, са енглеског превео Урош Томић, Службени гласник, Београд, 2013.

Ковачевић, Иван: *Мит и уметност*, предговор Сунчица Милосављевић, Српски генеалогски центар/Уметничка група Базаарт/Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, Београд, 2006.

Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 1985.

Kristeva, Julia: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, translated from French by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980.

Куспит, Доналд: *Уметност после модерне*, са енглеског превео Владимир Матес, Art Press, Београд, 2019.

Куспит, Доналд: *Критичка историја уметности XX века*, са енглеског превео Владимир Матес, Art Press, Београд, 2013.

Кузмановић, Раденко (прир.): *Трећи програм Радио Београда*, бр. 139-140, Радио Београд, Београд, 2008.

Lane, Richard J.: *Fifty Key Literary Theorists*, Routledge, New York, 2006.

Larsen, Lars Bang: *Art at the Turn of the Millennium*, edited by Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider, Taschen, Cologne/New York, 1999.

Latour, Bruno; Weibel, Peter (edited by): *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, translated by Charlotte Bigg, Richard Carpenter, Sarah Clift, Jennifer

Dawes, Jeremy Gaines, June Klinger, Liz Libbrecht, Matthew Partridge and Lisa Rosenblatt, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2002.

Лауре, Дени: *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, са француског превела Наташа Икодиновић, Музеј савремене уметности Војводине/Клио, Нови Сад/Београд, 2014.

Лазих, Радослав (прир.): *Андреј Тарковски: лекције из филмске режије*, са руског превели Анђелија Поликарпова, Ксенија Црвенковић, Веселин Мрђен, Милан Душков и Александра Јовићевић, Прометеј, Нови Сад, 1992.

Le Feuvre, Lisa (edited by): *Failure*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2010.

Lechte, John: *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism*, Routledge, New York, 2008.

Leitch, Vincent B. (general editor): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, London/New York, 2001.

Leruth, Michael F.: *Fred Forest's Utopia: Media Art and Activism*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2017.

Лешић, Зденко: *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2008.

Loock, Ulrich; Aliaga, Juan Vicente; Spector, Nancy; Reust, Hans Rudolf: *Luc Tuymans*, Phaidon, London, 2003.

Lotringer, Sylvère (edited by): *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–84*, translated from French by Lysa Hochroth and John Johnston, Semiotext(e), New York, 1996.

Lotz, Christian: *The Art of Gerhard Richter: Hermeneutics, Images, Meaning*, Bloomsbury

Academic, London/New York, 2015.

Lucie-Smith, Edward: *Умјетност данас: од апстрактног експресионизма до хиперреализма*, предговор Gillo Dorfles, са италијанског превела Славица Вукчевић, Младост, Загреб, 1978.

Лукач, Ђерђ: *Пролегомена за марксистичку естетику: посебност као централна категорија естетике*, уводна студија Иван Фохт, са немачког превео Милан Дамњановић, Нолит, Београд, 1960.

Luke, Timothy W.; Hunsinger, Jeremy (edited by): *Putting Knowledge to Work & Letting Information Play*, Sense Publishers, Rotterdam/Boston/Taipei, 2012.

Lynes, Barbara Buhler; Weinberg, Jonathan (edited by): *Shared Intelligence: American Painting and the Photograph*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2011.

Lyons, Deborah; Weinberg, Adam D.: *Edward Hopper and the American Imagination*, edited by Julie Grau, Whitney Museum of American Art in association with W. W. Norton & Company, New York/London, 1995.

Macherey, Pierre: *A Theory of Literary Production*, translated from French by Geoffrey Wall, Routledge, New York, 2006.

Маклуан, Маршал: *Познавање општила – човекових продужетака*, са енглеског превео Слободан Ђорђевић, Просвета, Београд, 1971.

Маљковић, Мирјана Р.: *Томас Стернс Елиот критичар и Томас Стернс Елиот песник*, Докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету у Београду, 2014.

Манович, Лев: *Језик нових медија*, са енглеског превео Александар Луј Тодоровић, Клио, Београд, 2015.

Манович, Лев: *Метамедији: избор текстова*, приредио Дејан Сретеновић, са енглеског превели Ђорђе Томић, Дејан Сретеновић и Владимир Тупањац, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.

Марић, Сретен: *О структурализму*, Службени гласник, Београд, 2012.

Маркс, Карл: *Прилог критици политичке економије*, са немачког превели Моша Пијаде, Мара Фран и Милош Софреновић, избор Франц Ценгле и Ариф Тановић, Свјетлост, Сарајево, 1976.

Marzona, Daniel: *Conceptual Art*, edited by Uta Grosenick, Taschen, Cologne, 2006.

Матејић, Бојана: *Розалинд Краус*, Орион Арт, Београд, 2018.

McClellan, Daniel; Schubert, Karsten (edited by): *Dear Images: Art, Copyright and Culture*, Institute of Contemporary Arts/Ridinghouse, London, 2002.

Merewether, Charles (edited by): *The Archive*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2006.

Мичел, В. Џ. Т.: *Шта слике желе? Живот и љубави слика*, са енглеског превела Ангелина Милосављевић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2016.

Michalczyk, John J.: *The Italian Political Filmmakers*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1986.

Michaud, Yves: *Умјетност у плиновиту стању: Есеј о тријумфу естетике*, са француског превела Јагода Милинковић, поговор Жарко Паић, Наклада Љевак, Загреб, 2004.

Миладиновић Прица, Ивана Р.: *Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије*, Докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду, 2018.

Mink, Janis: *Marcel Duchamp*, Taschen, Cologne, 2000.

Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York, 1999.

Мишчевић, Ненад; Зинаић, Милан (прир.): *Пластички знак: зборник текстова из теорије визуалних умјетности*, Издавачки центар Ријека, Ријека, 1982.

Mitchell, W. J. T.: *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Montgomery, Martin: *Language, Media and Culture: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2019.

Mooney, Christopher: *When Luc Tuymans met Wilhelm Sasnal...*, Art Review, February 2008.

Moorhouse, Paul: *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2009.

Моравски, Стефан: *Сумрак естетике*, избор и превод Бисерка Рајчић, Нови глас, Бањалука, 1990.

Morgan, Ann Lee: *Historical Dictionary of Contemporary Art*, Rowman & Littlefield, Lanham/Boulder/New York/London, 2017.

Mullins, Charlotte: *Where is Painting Now?*, Art Quarterly, 2013.

Murray, Chris (edited by): *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, New York, 2003.

Myers, Terry R. (edited by): *Painting*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2011.

Nancy, Jean-Luc: *Portrait*, introduction by Jeffrey S. Librett, translated from French by Sarah Clift and Simon Sparks, Fordham University Press, New York, 2018.

Naylor, Colin; P-Orridge, Genesis (edited by): *Contemporary Artists*, St. James Press/St. Martin's Press, London/New York, 1977.

Нелсон, Роберт С.; Шиф, Ричард (прир.): *Критички термини историје уметности*, са енглеског превели Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Светови, Нови Сад, 2004.

Николић, Милош (главни и одговорни уредник): *Марксизам у свету: часопис превода из стране периодике и књига 10-11*, Издавачки центар Комунист, Београд, 1986.

Николић, Санела (главни уредник); Дедић, Никола (одговорни уредник): *AM: Art + Media: Часопис за студије уметности и медија број 5*, Факултет за медије и комуникације/Орион Арт, Београд, 2014.

Норис, Кристофер: *Деконструкција: Крај метафизике и ново мишљење – Од Ничеа до Дериде*, са енглеског превела Јасмина Милићевић, Нолит, Београд, 1990.

O'Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2006.

Паић, Жарко: *Анђео повијести и Месија догађаја: Умјетност – политика – техника у дјелу Валтера Бењамина*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018.

Паић, Жарко: *Слика без свијета: Иконоклазам сувремене умјетности*, Litteris, Загреб, 2006.

Паић, Жарко: *Визуалне комуникације – увод*, Центар за визуалне студије, Загреб, 2008.

Палашти, Андреа: *Постструктуралистичка теорија фотографије у праксама југословенске и пост-југословенске уметности*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2015.

Pate, George: *Enter the Undead Author: Intellectual Property, the Ideology of Authorship, and Performance Practices since the 1960s*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver/Madison/Teaneck/Wroxtton, 2019.

Payne, Michael; Barbera, Jessica Rae (edited by): *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010.

Pearson, Roberta E.; Simpson, Philip (edited by): *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London/New York, 2001.

Pollock, Griselda; de Zegher, Marie-Catherine (edited by): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, ASA Publishers/MER. Paper Kunsthalle, Brussels/Ghent, 2011.

Поповић, Мића: *Исходиште слике*, Нолит, Београд, 1983.

Purdy, Anthony (edited by): *Writing Quebec: Selected Essays of Hubert Aquin*, University of Alberta Press, Edmonton, 1988.

Пургар, Крешимир: *Преживјети слику: Огледи из визуалних студија*, Меандар, Загреб, 2010.

Rabaté, Jean-Michel (edited by): *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom/New York, 2003.

Rabinow, Paul: *Unconsolable Contemporary: Observing Gerhard Richter*, Duke University Press, Durham/London, 2017.

Rabinow, Paul (edited by): *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, 1984.

Randall, Marilyn: *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit, and Power*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2001.

Рансијер, Жак: *Судбина слика/Подела чулног: Естетика и политика*, са француског превела Оља Петронић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

Рапајић, Светозар; Јевтовић, Владимир (прир.): *Зборник радова Факултета драмских уметности 11-12*, Факултет драмских уметности, Београд, 2007.

Redell, Petra Carlsson: *Foucault, Art, and Radical Theology: The Mystery of Things*, Routledge, London/New York, 2019.

Richardson, Megan; Ricketson, Sam (edited by): *Research Handbook on Intellectual Property in Media and Entertainment*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, United Kingdom/Northampton, Massachusetts, 2017.

Richter, Gerhard: *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, edited by Hans Ulrich Obrist, translated from German by David Britt, Thames and Hudson/Anthony d'Offay Gallery, London, 1995.

Rodowick, D. N. (edited by): *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2010.

Ruchel-Stockmans, Katarzyna: *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven University Press, Leuven, 2015.

Rugoff, Ralph (edited by): *The Painting of Modern Life: 1960s to Now*, Hayward Publishing, London, 2007.

Ryan, Michael; Castle, Gregory; Eaglestone, Robert; Booker, M. Keith (edited by): *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: Literary Theory from 1900 to 1966; Literary Theory from 1966 to Present; Cultural Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2011.

Sanders, Julie: *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London/New York, 2006.

Савић, Миле: *Изазов маргиналног: домети критике логоцентризма у спору Модерна-Постмодерна*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд, 1996.

Шћепановић, Владислав: *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*, Универзитет уметности у Београду/Службени гласник, Београд, 2010.

Scharf, Aaron: *Art and Photography*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, England, 1974.

Scher, Steven Paul (edited by): *Music and Text: Critical Inquiries*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom, 1992.

Scott, David (edited by): *Understanding Foucault, Understanding Modernism*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2017.

Sedivy, Sonia: *Beauty and the End of Art: Wittgenstein, Plurality and Perception*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2016.

Seevinck, Jennifer: *Emergence in Interactive Art*, Springer International Publishing, Basel, 2017.

Selden, Raman (edited by): *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 8, from Formalism to Poststructuralism*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom, 1995.

Seymour, Laura: *An Analysis of Roland Barthes's The Death of the Author*, Macat International Ltd, London, 2017.

Shannon, Joshua: *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, Yale University Press, New Haven/London, 2017.

Shapiro, Gary: *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Sibley, Frank: *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, edited by John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Oxford University Press, Oxford/New York, 2001.

Siegel, Jeanne (edited by): *Art Talk: The Early 80s*, Da Capo Press, New York, 1990.

Singerman, Howard (edited by): *Sherrie Levine*, MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts, 2018.

Смит, Тери: *Савремена уметност и савременост: збирка есеја*, са енглеског превео Андрија Филиповић, Орион Арт, Београд, 2014.

Smith, Terry; Enwezor, Okwui; Condee, Nancy (edited by): *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008.

Smith-Laing, Tim: *An Analysis of Michel Foucault's What is an Author?*, Macat International Ltd, London, 2018.

Солар, Миливој: *Теорија књижевности*, Школска књига, Загреб, 2005.

Soussloff, Catherine M.: *Foucault on Painting*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.

Spieker, Sven: *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

Сретеновић, Дејан: *Од редимејда до дигиталне копије: Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2012.

Штајерл, Хито: *Duty Free Art: Уметност у доба планетарног грађанског рата*, са енглеског превео Александар Недељковић, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2019.

Станковић, Маја: *Флуидни контекст: Контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015.

Steinby, Liisa; Klapuri, Tintti (edited by): *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, Anthem Press, London/New York, 2013.

Стојановић, Душан (главни, одговорни и технички уредник): *Филмске свеске 1: Часопис за теорију филма и филмологију*, Институт за филм, Београд, 1976.

Стојановић, Душан (главни, одговорни и технички уредник): *Филмске свеске 4: Избор чланака о филму из светске штампе*, Институт за филм, Београд, 1968.

Storr, Robert: *Gerhard Richter: October 18, 1977*, The Museum of Modern Art, New York, 2000.

Stremmel, Kerstin: *Realism*, edited by Uta Grosenick, Taschen, Cologne, 2004.

Sturken, Marita; Cartwright, Lisa: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2018.

Sutton, Damian; Martin-Jones, David: *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, I. B. Tauris, London/New York, 2008.

Шуваковић, Мишко: *Дискурзивна анализа: преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и*

културе, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006.

Шуваковић, Мишко: *Епистемологија уметности или о томе како учити учење о уметности*, Орион Арт, Београд, 2008.

Шуваковић, Мишко: *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007.

Шуваковић, Мишко: *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, уредили Олга Јеврић и Драгослав Срејовић, Српска академија наука и уметности/Прометеј, Београд/Нови Сад, 1999.

Шуваковић, Мишко: *Појмовник савремене умјетности*, Horetzky/Vlees & Beton, Загреб/Ghent, 2005.

Шуваковић, Мишко: *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011.

Шуваковић, Мишко: *Постмодерна*, Народна књига Алфа, Београд, 1995.

Шуваковић, Мишко: *Уметност и политика: савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције*, Службени гласник, Београд, 2012.

Шуваковић, Мишко (главни уредник); Даковић, Невена (одговорни уредник): *AM: Art + Media: Часопис за студије уметности и медија број 3*, Универзитет уметности у Београду/Орион Арт, Београд, 2013.

Шуваковић, Мишко; Ерјавец, Алеш (прир.): *Фигуре у покрету: савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*, Аточа, Београд, 2009.

Свенсен, Лаш Фр. Х.: *Филозофија моде*, са норвешког превео Иван Рајић, редактор превода Љубиша Рајић, Геопоетика, Београд, 2005.

Sweeny, Robert W.: *Dysfunction and Decentralization in New Media Art and Education*, Intellect/The University of Chicago Press, Bristol, United Kingdom/Chicago, 2015.

Tanke, Joseph J.: *Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2009.

Taylor, Mark C.: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1999.

Taylor, Victor E.; Winquist, Charles E. (edited by): *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge, New York, 2001.

Toadvine, Ted; Lawlor, Leonard (edited by): *The Merleau-Ponty Reader*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007.

Turner, Jane (edited by): *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1996.

Tuymans, Luc; Sigg, Pablo; Simoens, Tommy; Vermeiren, Gerrit: *Luc Tuymans: Is It Safe?*, edited by Pablo Sigg and Tommy Simoens, Phaidon, London, 2010.

Tyson, Lois: *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*, Routledge, New York, 2006.

Van Eechoud, Mireille (edited by): *The Work of Authorship*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2014.

Van Tuinen, Sjoerd; Zepke, Stephen (edited by): *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven University Press, Leuven, 2017.

Vighi, Fabio: *Traumatic Encounters in Italian Film: Locating the Cinematic Unconscious*, Intellect Books, Bristol, United Kingdom/Portland, Oregon, 2006.

Вирилио, Пол: *Машине визије*, са француског превела Фрида Филиповић, Светови/Октоих, Нови Сад/Подгорица, 1993.

Вујовић, Марија: *Компаративна анализа рекламне фотографије и репрезентације рода у социјалистичкој и транзицијској Србији*, Докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама (одсек за Теорију уметности и медија) на Универзитету уметности у Београду, 2016.

Warren, Lynne (edited by): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, New York, 2006.

Wilson, Sarah: *The Visual World of French Theory: Figurations*, Yale University Press, New Haven/London, 2010.

Woodmansee, Martha; Jaszi, Peter: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham, 1999.

Young, Edward: *Conjectures on Original Composition*, A. Miller, London, 1759.

Zdebik, Jakub: *Deleuze and the Map-Image: Aesthetics, Information, Code, and Digital Art*, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2019.

Zepke, Stephen: *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017.

Zepke, Stephen; O'Sullivan, Simon (edited by): *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.

Жиро, Тереза: *Филм и технологија*, са француског превео Александар Луј Тодоровић, Клио, Београд, 2003.

Вебографија

Benschop, Jurriaan: *Painting mute*, 2015.

<http://www.damnmagazine.net/2015/03/06/painting-mute/>

Brenson, Michael: *Art View; A Concern With Painting the Unpaintable*, 1990.

<https://www.nytimes.com/1990/03/25/arts/art-view-a-concern-with-painting-the-unpaintable.html>

Eastham, Ben: *A Necessary Realism: Interview with Luc Tuymans*, 2015.

<https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>

Farago, Jason: *Is painting dead?*, 2015.

<http://www.bbc.com/culture/story/20150217-is-painting-dead>

Gavin, Francesca: *Luc Tuymans: The Belgian Artist at the Forefront of Painting*, 2017.

<https://baku-magazine.com/art/luc-tuymans/>

Herbert, Martin: *Luc Tuymans*, 2012.

https://artreview.com/features/luc_tuymans_oct_2012/

Jones, Jonathan: *What's the biggest show in New York? Paintings of terrorists*, 2002.

<https://www.theguardian.com/culture/2002/apr/25/artsfeatures>

Kiš, Patricia: *Saatchi me mrzi jer mu ni za milijun USD nisam prodao svoju godišnju produkciju*, 2012.

<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/saatchi-me-mrzijer-mu-ni-za-milijun-usd-nisam-prodao-svoju-godisnju-produkciju-1523094>

Luc Tuymans Convicted of Plagiarism, 2015.

<https://www.artforum.com/news/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-49903>

Luc Tuymans talks about plagiarism affair, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=pru6ZM1u9Bg>

Luke, Ben: *Interview: Wilhelm Sasnal*, 2011.

<https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/interview-wilhelm-sasnal-7426668.html>

Паић, Жарко: *Повијесна судбина и мисија сликарства је моје садашње стање (разговор са Luc Tuymansom)*, 2017.

<http://plimaportal.me/zeitgeist.php?tekst=237>

Pisano, Hortense: *Dematerialized Seeing: A Conversation with Eberhard Havekost*, 2010.

<http://db-artmag.de/en/59/feature/dematerialized-seeing-a-conversation-with-eberhard-havekost/>

Reust, Hans Rudolf: *Eberhard Havekost*, 1999.

<https://frieze.com/article/eberhard-havekost-0>

РТС: *Електронски студио*, 2013.

<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1475693/elektronski-studio-.html>

РТС: *Знакови*, 2018.

<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3094181/znakovi.html>

Schjeldahl, Peter: *Flemish Master*, 2009.

<https://www.newyorker.com/magazine/2009/10/12/flemish-master>

Searle, Adrian: *Why Belgium's plagiarism verdict on Luc Tuymans is beyond parody*, 2015.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>

Spears, Dorothy: *Putting the Wrongs of History in Paint*, 2010.

<https://www.nytimes.com/2010/02/07/arts/design/07tuymans.html>

Sutton, Benjamin: *Luc Tuymans Found Guilty of Plagiarism for Painting Photo of Politician*, 2015.

<https://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/>

Walsh, Brienne: *Luc Tuymans in Conversation*, 2016.

<https://ocula.com/magazine/conversations/luc-tuymans/>

Wullschlager, Jackie: *Luc Tuymans: dark visions and enlightenment*, 2015.

<https://www.ft.com/content/dfab1942-89ea-11e4-8daa-00144feabdc0>

Wullschlager, Jackie: *Luc Tuymans: The conceptual painter engages with the big themes of history and of today*, 2011.

http://www.slate.com/articles/life/ft/2011/02/luc_tuymans.html

Списак прилога

Слика 1. Алфред Штиглиц, *Sun Rays – Paula, Berlin*, сребрни желатин принт, 22.7×16.9 цм, 1889. <https://www.artic.edu/artworks/66284/sun-rays-paula-berlin>. Приступљено 2. 1. 2022.

Слика 2. Марсел Дишан, *Bottle Rack (Porte-Bouteilles)*, редимејд/поцинковано гвожђе, 59.1×36.8 цм, 1914/1959. <https://www.artic.edu/artworks/238749/bottle-rack-porte-bouteilles>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 3. Марсел Дишан, *L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache*, редимејд/цртеж, 19.7×12.4 цм, 1919. <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 4. Роберт Раушенберг, *Tracer*, уље и ситоштампа на платну, 213.7×152.4 цм, 1963. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/tracer>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 5. С лева на десно: Праксител, *Ерос*, мермер, око 350. п. н. е; Едвард Вестон, *Torso of Neil*, платинотип, 23.3×14.2 цм, 1925; Шери Левин, *Untitled (After Edward Weston 4)*, сребрни желатин принт, 25.4×20.3 цм, 1980. <http://www.maicar.com/GML/000Iconography/Eros/slides/5402.jpg>; <https://www.moma.org/collection/works/54301>; <https://artandcritique.uk/book-club/sherrie-levine-1980-untitled-after-edward-weston-gelatin-silver-print/>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 6. Шери Левин, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, бронза, 66×36.8×35.5 цм, 1991. <https://whitney.org/media/760#:~:text=Narrator%3A%20In%201917%2C%20the%20artist,sculpture%20in%20a%20new%20light>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 7. Лево: Оригинална рекламна фотографија Сема Абела (Sam Abell). Десно: Ричард Принс, *Untitled (Cowboy)*, *Ektacolor* фотографија, 127×177.8 цм, 1989. <https://www.diyphotography.net/photographer-sam-abell-talks-about-cheeky-richard-prince-after-prince-sold-his-photo-for-millions/>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 8. Жак Монори, *For All That We See or Seem, Is a Dream Within a Dream*, уље на платну, 172×125 цм, 1967. <https://www.jacquesmonory.com/?portfolio=portraits#&gid=1&pid=4>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 9. Жак Монори, *Meurtre n°2/1*, уље на платну, 228×195 цм, 1968. <https://www.jacquesmonory.com/?portfolio=meurtres#&gid=1&pid=1>. Приступљено 8. 1. 2022.

Слика 10. Жак Монори, *Noir n°16*, уље и колаж на платну, 92×73 цм, 1990. <http://www.artnet.com/artists/jacques-monory/noir-n16-4b9w35KUAmjvm7ftqlqA2>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 11. Герхард Рихтер, *Anton Webern*, уље на платну, 70×55 цм, 1971/72. <https://balkon.art/home/online-2021/gerhard-richter-valos-latszat-48-portre/>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 12. Герхард Рихтер, *Woman Descending the Staircase*, уље на платну, 198×128 цм, 1965. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/women-27/woman-descending-the-staircase-5606>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 13. Герхард Рихтер, *Dead*, уље на платну, 67×62 цм, 1988. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7688/?p=1&sp=32>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 14. Герхард Рихтер, *Confrontation 2*, уље на платну, 112×102 цм, 1988. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-2-7695/?&categoryid=56&p=1&sp=32>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 15. Герхард Рихтер, *Man Shot Down 1*, уље на платну, 140×100 цм, 1988. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/man-shot-down-1-7691/?&categoryid=56&p=1&sp=32>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 16. Герхард Рихтер, *Arrest 2*, уље на платну, 126×92 цм, 1988.

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/arrest-1-7700/?&categoryid=56&p=1&sp=32>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 17. Герхард Рихтер, *Cell*, уље на платну, 200×140 цм, 1988.

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/cell-7693/?&categoryid=56&p=1&sp=32>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 18. Жерар Фроманже, *Salon de Thé*, уље на платну, 100×100 цм, 1971.

<https://www.caradisiac.com/route-de-nuit-gerard-fromanger-un-peintre-qui-n-oubliait-pas-l-automobile-190671.htm>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 19. Жерар Фроманже, *Bouge*, уље на платну, 162×130 цм, 1976.

<https://www.artsy.net/artwork/gerard-fromanger-bouge-de-la-serie-questions>.
Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 20. Марк Тенси, *A Short History of Modern Painting*, триптих, уље на платну, 304.8×147.3 цм, 1982. <https://biblioklept.org/2020/06/17/a-short-history-of-modern-painting-mark-tansey/>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 21. Лево: Оригинална фотографија. Десно: Лук Тајманс, *The Heritage VI*, уље на платну, 53×43.5 цм, 1996. <https://www.jfk-assassination.net/milteer.htm>.
<http://www.redwedgemagazine.com/conditions/review-nice-luc-tuymans>.

Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 22. Лук Тајманс, *Portrait Old Man*, уље на платну, 69×38.1 цм, 2000.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/sep/17/oh-what-a-spectacle-glasses-portraits-by-luc-tuymans-in-pictures>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 23. Лук Тајманс, *Mwana Kitoko*, уље на платну, 208×90 цм, 2000.

<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2000/mwana-kitoko-beautiful-white-man>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 24. Кадар из документарца *Bwana Kitoko*.

https://www.youtube.com/watch?v=yIht_IYlPbA. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 25. Лук Тајманс, *Léopoldville*, уље на платну, 84×55 цм, 2000.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-10>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 26. Кадрови из документарца *Bwana Kitoko*.

https://www.youtube.com/watch?v=yIht_IYlPbA. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 27. Лук Тајманс, *Leopard*, уље на платну, 140×128.3 цм, 2000.

<https://www.guggenheim.org/artwork/9626>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 28. Лук Тајманс, *Tsjombe*, уље на платну, 108×73 цм, 2000.

<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2000/mwana-kitoko-beautiful-white-man>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 29. Лук Тајманс, *Reconstruction*, уље на платну, 122.9×113 цм, 2000.

<https://mcachicago.org/Exhibitions/2010/Luc-Tuymans>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 30. Лук Тајманс, *Lumumba*, уље на платну, 62.2×45.7 цм, 2000.

<https://www.moma.org/collection/works/82832>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 31. Оригинална фотографија (Katrijn Van Giel), 2010.

<https://the1709blog.blogspot.com/2015/04/with-city-law-schools-seminar-professor.html>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 32. Лук Тајманс, *A Belgian Politician*, уље на платну, 113.9×64.2 цм, 2011.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 33. Еберхард Хавекошт, *Jack Tilla*, уље на платну, 69.8×50.1 цм, 1999.

[http://www.artnet.com/artists/eberhard-havekost/jack-tilla-](http://www.artnet.com/artists/eberhard-havekost/jack-tilla-TAmkTUDgYgXsT03bbj85bQ2)

[TAmkTUDgYgXsT03bbj85bQ2](http://www.artnet.com/artists/eberhard-havekost/jack-tilla-TAmkTUDgYgXsT03bbj85bQ2). Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 34. Еберхард Хавекошт, *Luft*, уље на платну, 90×60 цм, 2003.

[http://www.johannesreponen.com/journal/2021/4/5/luft-2003-by-eberhard-](http://www.johannesreponen.com/journal/2021/4/5/luft-2003-by-eberhard-havekost)

[havekost](http://www.johannesreponen.com/journal/2021/4/5/luft-2003-by-eberhard-havekost). Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 35. Ши Зинин, *Мао with Katharine Hepburn*, уље на платну, 210×150 цм, 2006.

<https://ravenel.com/en/cata/lotsIn/1aac67b2-fc68-4158-99eb-ed64eac3d14>.

Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 36. Ши Зинин, *Pop Corn*, уље на платну, 185×143 цм, 2007.

<https://artmap.com/arndt/exhibition/shi-xinning-2007>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 37. Вилхелм Саснал, *Kurt Waldheim*, уље на платну, 40×30 цм, 2015.

[https://www.antonkerngallery.com/it/exhibitions/90/works/artworks-15341-](https://www.antonkerngallery.com/it/exhibitions/90/works/artworks-15341-wilhelm-sasnal-kurt-waldheim-2015/)

[wilhelm-sasnal-kurt-waldheim-2015/](https://www.antonkerngallery.com/it/exhibitions/90/works/artworks-15341-wilhelm-sasnal-kurt-waldheim-2015/). Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 38. Вилхелм Саснал, *Untitled (Andrzej)*, уље на платну, 100×85 цм, 2004.

<https://flash---art.it/article/wilhelm-sasnal/>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 39. Вилхелм Саснал, *Untitled (Andrzej and Adam)*, уље на платну, 63×47 цм,

2009. <https://www.pinterest.de/pin/68743233059667341/>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 40. Марчин Мачијовски, *Akhalgori*, уље на платну, 190×140 цм, 2009.

<https://ropac.net/artists/58-marcin-maciejowski/works/11717/>.

Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 41. Марчин Мачијовски, *The dramatic relevance of this work (Panufnik)*, уље на платну, 240×170 цм, 2019.

[https://ropac.net/artists/58-marcin-maciejowski/works/10918-marcin-maciejowski-](https://ropac.net/artists/58-marcin-maciejowski/works/10918-marcin-maciejowski-the-dramatic-relevance-of-this-work-panufnik-2019/)

[the-dramatic-relevance-of-this-work-panufnik-2019/](https://ropac.net/artists/58-marcin-maciejowski/works/10918-marcin-maciejowski-the-dramatic-relevance-of-this-work-panufnik-2019/). Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 42. Марчин Мачијовски, *Would you like to stand up again? ('Bielizna' Band)*, уље на платну, 140×120 цм, 2016.

<https://ropac.net/artists/58-marcin-maciejowski/works/11716-marcin-maciejowski-would-you-like-to-stand-up-again-bielizna-2016/>. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 43. Кадрови из Мелвиловог филма.

https://www.reddit.com/r/cinematography/comments/lwwee0/requesting_id_on_film_stock_used_in_un_flic_1972/. Приступљено 9. 1. 2022.

Слика 44. Вељко Вучковић, *A mere coincidence. Yet another.*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 45. Вељко Вучковић, *Concealed*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 46. Вељко Вучковић, *Agent Bardez*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 47. Вељко Вучковић, *Conflicting Agendas*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 48. Вељко Вучковић, *Des espaces autres.*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 49. Вељко Вучковић, *Hidden Agendas*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 50. Вељко Вучковић, *The Bystander*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 51. Вељко Вучковић, *The Assembly*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 52. Вељко Вучковић, *Phantom Flight*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 53. Вељко Вучковић, *Subordination 1*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 54. Вељко Вучковић, *Subordination 2*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 55. Вељко Вучковић, *In League With...*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 56. Вељко Вучковић, *Nowhere Ride 2*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 57. Вељко Вучковић, *T. L. Y. O. S.*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 58. Вељко Вучковић, Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 59. Вељко Вучковић, Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2021.

Слика 60. Вељко Вучковић, *Ulterior Motives*, уље на платну, 50×40 цм, 2020.

Слика 61. Вељко Вучковић, Без назива, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 62. Вељко Вучковић, *Turmoil*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слика 63. Вељко Вучковић, *The Defilers*, уље на платну, 50×40 цм, 2021.

Слика 64. Вељко Вучковић, *The Wrongdoing*, уље на платну, 50×40 цм, 2022.

Слике 65-86. Вељко Вучковић, изложба *Ћутке постављено питање* у Галерији Дома омладине Београда, 14-26. јун 2022. године

Биографски подаци

Рођен 1994. године у Горњем Милановцу. Завршио мастер студије примењеног сликарства на Факултету примењених уметности у Београду у класи професора Николе Божовића. На истом факултету је студент докторских студија. Учествовао на 110 колективних изложби у земљи и иностранству и 16 пута излагао самостално. Добитник награде *Момчило Мома Марковић* за најбољи цртеж малог формата, треће награде Ниш Арт Фондације и похвале жирија на 14. Међународном бијеналу уметности минијатуре у Горњем Милановцу.

Контакт:

+381 60 605 77 33

weljkov@gmail.com

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

2022 - Београд, Продајна галерија „Београд”, *Обзнањивање*

- Београд, Галерија Дома омладине Београда, *Тутке постављено питање*

2020 - Лазаревац, Центар за културу, Модерна галерија

- Београд, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, *More Than Meets the Eye*

2019 - Крагујевац, Галерија Мостови Балкана, *Сучељавања*

- Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, *Осцилирање*

- Београд, Културни центар Град, *Clandestine*

- Инђија, Кућа Војновића, *Црта*

2018 - Београд, Шуматовачка - Центар за ликовно образовање, *Evidence*

- Ужице, Галерија Рефлектор, *Evidence*

- Смедеревска Паланка, Галерија модерне уметности, *Оквири*

- Београд, Галерија ДКСГ, *Црта*

- Београд, Комбанк Арт хол, *Нови мотиви у Примењеном сликарству*

- Крагујевац, Галерија СКЦ, *Између*

- Врбас, Ликовна галерија Културног центра, *Између*
- Краљево, Галерија УЛУ „Владислав Маржик”, *Непостојаност*.

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ

- 2022 - Тузла (Босна и Херцеговина), Међународна галерија портрета, 18. интернационални бијенални фестивал портрета „ИНТЕРБИФЕП”
- Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 31. изложба малог формата
 - Димитровград, Центар за културу, Галерија „Методи Мета Петров”, „Via Diagonalis”
 - Горњи Милановац, Модерна галерија, 16. међународно бијенале уметности минијатуре
 - Велика Плана, Галерија Центра за културу „Масука”, 23. пролећни ликовни салон
 - Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 16. ликовни салон „30×30”
 - Ниш, Галерија Нишког културног центра, Београдски фестивал мозаика (избор)
 - Сремска Митровица, Музеј Срема, 16. ликовни салон „30×30”
 - Панчево, Галерија савремене уметности, 16. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Кућа Ђуре Јакшића, 16. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Кућа легата, 3. Београдски фестивал мозаика
- 2021 - Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, Нишки цртеж
- Врбас, Ликовна галерија Културног центра, 47. палета младих
 - Београд, Галерија СКЦ, 12. фестивал студената Универзитета уметности у Београду „ФЕСТУМ”
 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 16. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Мала галерија УЛУПУДС-а, 16. мозаик малог формата
 - Београд, Хотел Београд, Art Weekend Belgrade
 - Сремска Митровица, Музеј Срема, 1. међународна изложба „Минијатуре Сирмијума”
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 30. јубиларна изложба малог формата

- Зајечар (Гамзиград), Царска палата Felix Romuliana, 9. бијенале мозаика
- 2020 - Крагујевац, Галерија „Мостови Балкана”, 2. међународно бијенале уметности „АРТиЈА” – радови на папиру и од папира
- Пожаревац, Галерија савремене уметности, 9. бијенале мозаика
 - Београд, Галерија СКЦ, 9. бијенале мозаика
 - Приједор, Музеј Козаре, 3. међународно бијенале радова на папиру
 - Београд, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Годишња изложба
 - Горњи Милановац, Модерна галерија, 15. међународно бијенале уметности минијатуре
 - Сремска Митровица, Музеј Срема, 14. ликовни салон „30×30”
 - Панчево, Галерија савремене уметности, 14. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Кућа Ђуре Јакшића, 14. ликовни салон „30×30”
- 2019 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 14. ликовни салон „30×30”
- Крагујевац, Народни музеј Крагујевац (конач кнеза Михаила), Дани културе студената ФИЛУМ-а
 - Београд, Мала галерија УЛУПУДС-а, 14. мозаик малог формата
 - Београд, Галерија градске општине Врачар, „Бум генерација миленијалаца”
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 28. изложба малог формата
 - Београд, Музеј примењених уметности, Мастер изложба 2017/18.
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 26. изложба цртежа
 - Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 13. ликовни салон „30×30”
 - Сремска Митровица, Музеј Срема, 13. ликовни салон „30×30”
 - Панчево, Галерија савремене уметности, 13. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Арт центар, 13. ликовни салон „30×30”
- 2018 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 13. ликовни салон „30×30”
- Футог, Галерија Културног центра „Младост” Футог, 6. међународни конкурс малог формата
 - Ријека (Хрватска), Галерија „Јурај Кловић”, 2. салон минијатурне умјетности
 - Београд, Мала галерија УЛУПУДС-а, 13. мозаик малог формата

- Скопље (Македонија), Галерија НЛБ, „МиниАРТура”
 - Ковин, Центар за културу Ковин, 32. октобарски ликовни салон
 - Сомбор, Културни центар Лаза Костић, Ликовна јесен
 - Београд, Фоаје дворане Културног центра Београд, Мултимедијална изложба „Нестали”
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 27. изложба малог формата
 - Приједор, Музеј Козаре, 2. међународно бијенале радова на папиру
 - Крагујевац, Галерија „Мостови Балкана”, 1. међународно бијенале уметности „АРТиЈА” – радови на папиру и од папира
 - Београд, Кућа легата, Изложба Ниш Арт Фондације
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 25. изложба цртежа
 - Пирот, Галерија „Чедомир Крстић”, 8. бијенале мозаика (избор)
 - Ваљево, Галерија Центра за културу Ваљево, Међународни пројекат „Минијатура”
 - Ниш, Галеријски простор „Филип Морис”, Изложба Ниш Арт Фондације
 - Београд, Галерија СКЦ, 9. фестивал студената Универзитета уметности у Београду „ФЕСТУМ”
 - Београд, Галерија СКЦ, 8. бијенале мозаика
 - Горњи Милановац, Модерна галерија, 14. међународно бијенале уметности минијатуре
 - Бакар (Хрватска), Галерија „Атеље Паулић”, Изложба дјела малог формата из збирке „Ријека мини арт”
 - Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 12. ликовни салон „30×30”
 - Београд, Галерија „Сингидунум”, „МиниАРТура”
 - Панчево, Галерија савремене уметности, 12. ликовни салон „30×30”
 - Смедеревска Паланка, Меморијална галерија „Душан Старчевић”, 1. међународно тријенале аутопортрета и портрета
 - Београд, Галерија 76, 12. ликовни салон „30×30”
- 2017 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 12. ликовни салон „30×30”
- Ваљево, Галерија Центра за културу Ваљево, 3. интернационално бијенале визуелне и експерименталне поезије

- Ријека (Хрватска), Галерија „Јурај Кловић”, 1. салон минијатурне уметности
 - Земун, Галерија „Стара капетанија”, Земунски ликовни салон
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 23. изложба акварела
 - Београд, Мала галерија УЛУПУДС-а, 12. мозаик малог формата
 - Велика Плана, Галерија Центра за културу „Масука”, Јесењи ликовни салон
 - Београд, Галеријски простор на Андрићевом венцу, Изложба Ниш Арт Фондације
 - Ковин, Центар за културу Ковин, 31. октобарски ликовни салон
 - Ниш, Галеријски простор „Филип Морис”, Изложба Ниш Арт Фондације
 - Футог, Галерија Културног центра „Младост” Футог, 5. међународни конкурс малог формата
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 26. изложба малог формата
 - Београд, Музеј примењене уметности, Изложба студената 4. године основних академских студија Факултета примењених уметности у Београду
 - Ужице, Градска галерија Ужице, 13. међународни графички бијенале сува игла
 - Београд, Галерија СКЦ, 8. фестивал студената Универзитета уметности у Београду „ФЕСТУМ”
 - Београд, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Изложба радова студената одсека примењено сликарство Факултета примењених уметности у Београду
 - Београд, Комбанк Арт хол, Изложба радова студената одсека примењено сликарство Факултета примењених уметности у Београду
 - Београд, Галерија „Штаб”, Изложба „Класа на води”
- 2016 - Београд, Музеј примењених уметности, 7. међународна изложба „Уметност у минијатури”
- Нови Сад, Галерија „ДКВ”, 4. међународни конкурс малог формата
 - Мајданпек, Центар за културу Мајданпек, 7. међународна изложба „Уметност у минијатури”
 - Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 26. изложба малог формата

- Јагодина, Културни центар Јагодина, Изложба радова студената Факултета примењених уметности у Београду „Зграфито аутопортрет – портрет”
- Vonyarcvashegy (Мађарска), Institute Of Culture And Library, 5th Balaton Salon (International Biennial Meeting of Small Format Works of Fine Art)
- Горњи Милановац, Модерна галерија, 13. међународно бијенале уметности минијатуре
- Београд, Комбанк Арт хол, Изложба радова студената Факултета примењених уметности у Београду „Зграфито аутопортрет – портрет”
- Нови Сад, Музеј Војводине, 5. бијенале цртежа Србије
- Сремска Митровица, Музеј Срема, 11. ликовни салон „30×30”
- Београд, Арт центар, 11. ликовни салон „30×30”
- Панчево, Галерија савремене уметности, 11. ликовни салон „30×30”

2015 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 11. ликовни салон „30×30”

- Панчево, Историјски архив, 5. бијенале цртежа Србије
- Ковин, Центар за културу Ковин, 30. октобарски ликовни салон
- Ужице, Градска галерија Ужице, 12. међународни графички бијенале сува игла
- Vonyarcvashegy (Мађарска), Institute of Culture and Library, 4th „VoVa” Mini Art (International Biennial of Miniature Art)
- Београд, Галерија СКЦ, 6. фестивал студената Универзитета уметности у Београду „ФЕСТУМ”
- Београд, Галерија Дома културе Студентски град, 18. бијенале студентског цртежа Србије
- Београд, Комбанк Арт хол, Изложба радова студената Факултета примењених уметности у Београду
- Београд, Галерија Београдске тврђаве, Изложба радова студената Факултета примењених уметности у Београду
- Сремска Митровица, Музеј Срема, 10. ликовни салон „30×30”
- Панчево, Галерија савремене уметности, 10. ликовни салон „30×30”

2014 - Зрењанин, Културни центар Зрењанин, 10. ликовни салон „30×30”

- Шабац, Галерија Културног центра Шабац, 23. изложба малог формата

Изјава о ауторству

Потписани Вељко Вучковић

Број индекса: 113/2018.

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

НАКОН ОРИГИНАЛА – СЛИКА ИЗМЕЂУ РЕПРОДУКЦИЈЕ И ВЛАСТИТОСТИ: ИЗЛОЖБА СЛИКА

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

У Београду,
септембар 2022.

Потпис докторанда

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског
уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Вељко Вучковић

Број индекса: 113/2018.

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Наслов докторског уметничког пројекта:

**НАКОН ОРИГИНАЛА – СЛИКА ИЗМЕЂУ РЕПРОДУКЦИЈЕ И ВЛАСТИТОСТИ:
ИЗЛОЖБА СЛИКА**

Ментор: др ум. ванр. проф. Иван Грубанов

Потписани Вељко Вучковић

изјављујем да је штампана верзија мог 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 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 у Београду.

У Београду,
септембар 2022.

Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

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

НАКОН ОРИГИНАЛА – СЛИКА ИЗМЕЂУ РЕПРОДУКЦИЈЕ И ВЛАСТИТОСТИ: ИЗЛОЖБА СЛИКА

који је моје ауторско дело.

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

Мој докторски рад похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду,
септембар 2022.

Потпис докторанда