

UDK BROJEVI: 7038.53
75.071.1 Николић В.
ID BROJ: 131969033
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.9

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Jasmina Čubrilo
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

TIŠINA SLIKE, BUKA POGLEDA, POSTANTROPOCENTRIČNI SENZORIJUM

Apstrakt:

Rad će analizirati projekat Vladimira Nikolića *Hod sa vodom* (2022) kao primer novomedijske umetničke prakse koji istražuje fundamentalna i konstitutivna pitanja slike i njenog odnosa prema realnosti u okvirima savremene digitalne i internet kulture i njima oblikovanih režima vizuelnog opažanja. Fokus će biti na pitanjima postupka, načina i metoda realizacije slike. Analiziraće se efekti i značenja odnosa optičkog doživljaja fizičke stvarnosti i neposrednog telesnog iskustva prostora, s jedne strane, i slike, kao 'duplikata' tog doživljaja, s druge, te njihovih različitih materijalnosti, raskoraka između slike i realnosti koju slika zastupa/(teži da) prikazuje. Razmatraće se da li video-radovi u okviru ovog projekta takođe donose novu likovnost kakvu je moguće realizovati u okvirima digitalne tehnologije, ali pre svega da li postupci, metodi realizacije slike i sama slika govore u prilog artikulaciji jedne postantropocentrične kritičke pozicije i prevrednovanju korisnika slike u postantropocentričnog posmatrača i subjekta.

Ključne reči:

slika, digitalne tehnologije, dubina (perspektiva), ravnina (ekran), razmere, tišina, postantropocen

„Najjednostavniji prizor koji postoji je najteže snimiti.”

Vladimir Nikolić¹

Uvod



Vladimir Nikolić, *Hod sa vodom*, 2022, foto: Jasmina Čubrilo

Razlozi za netipičan početak za jedan naučni rad i „odlaganje” definisanja istraživačkog pitanja u uvodu nalaze se, s jedne strane, u ličnoj osetljivosti prema fenomenu koji je u umetničkim radovima projekta koji će biti predmet istraživanja i interpretacije centralni motiv i, s druge, u onima institucionalne prirode, od kojih je važno napomenuti učestvovanje u radu Stručnog saveta i Komisije za utvrđivanje predloga za nastup u Paviljonu Republike Srbije na 59. Venecijanskom bijenalu² koji je doneo odluku da Nikolićev projekat *Hod sa vodom* bude predstavnik. Motiv vode u Nikolićevim radovima, uokviren bazenom i morskim horizontom, implicira mnoge teme o međusobnoj povezanosti živog i neživog sveta sa tehnološkim i društvenim okruženjem. U najširem smislu, voda je supstancijalno važna i zajednička materija za sve predstavnike žive prirode i njihovo okruženje; njenim prelascima iz jednog u drugo agregatno stanje na

neposredan način pratimo cirkadijalne i sezonske ritmove (od kiše do snega, od rose do vlažnog vazduha), kao što klimatske promene postaju vidljive, neposredne i opipljive sa poplavama, cunamijima ili sušama, a kiseli okeani, topli okeani i promene struja, kao i dezertifikacije brutalno razotkrivaju svu aroganciju i (ne)odgovornost antropocentrizma. Voda ima neospornu senzualnu harizmu kakav god joj oblik ili boju sredina koju ispunjava ili kroz koju teče daje. Takođe, ima sposobnost i da se odupre zaustavljanju svih vrsta – bilo da se radi o fizičkim preprekama, bilo da je reč o jeziku koji koristimo da bismo uhvatili ili opisali materijalnost vode. Zahvaljujući svojoj važnosti za svaki aspekt života voda postaje primarni element naših idejnih svetova i jezika. Mnoge kulture pripisuju joj duhovnu vrednost – simbolična značenja vode se

1 Iz viber prepiske sa Vladimirom Nikolićem, 27. avgust 2023. godine.

2 Stoga će delovi iz obrazloženja odluke Komisije za utvrđivanje predloga za nastup koje sam kao članica Komisije formulisala biti korišćeni u ovom tekstu bez navođenja.

akumuliraju iz telesnog ličnog senzibiliteta i istorijsko-kulturnih kolektivnih iskustava, a mnoge metafore u svakodnevnom jeziku izviru iz ovog, „vodenog”. Zbog svega ovoga, razni aspekti „vodenog obrta” predstavljaju predmet savremenih istraživanja u okvirima i u presecanjima ekologije, talosografije/talosologije, geofilozofije i drugih inter- i sve više transdisciplina, a postaju i problem koji zaokuplja pažnju umetnika.³ Na kraju, u fluidnu ontologiju vode u Nikolićevim video-radovima, *800 metara* (2019) i *Dokument* (2022), uliva se i sasvim lični odnos prema vodi⁴ što donosi promenu u odnosu na Nikolićevu dosadašnju umetničku praksu u kojoj je lično moglo da bude samo načelno o poziciji umetnika, a sada je ono sasvim lično i monumentalno poetično.

Međutim, kao i u primerima onih umetničkih radova u kojima je vizuelna poezija jednako važna kao i narativ, preciznije u kojima se narativ ne artikulise upotrebom obmane i dupliranja, odnosno stvaranjem slike stvarnosti, već iz stvarnosti slike, Nikolićevi video-radovi *800 metara* i *Dokument* postavljaju ista ona fundamentalna i konstitutivna pitanja prirode slike i njenog odnosa prema realnosti koja su postavljali modernistički slikari, samo sada u drugačijim okvirima savremene digitalne i internet kulture. U tom smislu, ova dva video-rada se nadovezuju na Nikolićeve ranije video i foto-radove (*Prvo ubistvo* (2008), *Slikarstvo* i *Slike*, oba iz 2009), zatim na one realizovane u okviru njegovog doktorskog umetničkog projekta *Oko – ekran uma*, odbranjenog 2016. na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu (pod zajedničkim nazivom *Ogledala* (2011–2013): *Ležeći akt*, *Portret Maura Romita*, *Portret Filipa Rinjola*, *Prolazak voza*, *Čin u prostoru* i *Kraj sveta*), kao i na projekat *Komunistička slika u vreme svoje digitalne reprodukcije* (2017; 2021), i istražuju poziciju slike/medija iz novomedijske perspektive, (političke) implikacije različitih režima gledanja, mogućnosti slikarstva drugim sredstvima, a pre svega odnos optičkog doživljaja fizičke stvarnosti i neposrednog telesnog iskustva prostora, s jedne strane, i slike, kao 'duplikata', replike tog doživljaja, s druge, i s tim u vezi istražuju višak ili manjak realnosti, različite materijalnosti, raskorak između slike i realnosti koju slika zastupa/(teži da) prikazuje. U svetu koji je sastavljen od slika, u kojem se slike masovno proizvode i troše, kojeg, štaviše, slike zatrpavaju i guše (Fluser 2005, 10–11; 59–60), od kojih je znatan broj onih koje predstavljaju na različite načine izmenjenu sliku fizičke realnosti ili su u potpunosti softverski generisane i, koliko god da su uspešne u realizaciji, one nemaju svoj direktan korelat u toj stvarnosti i nisu njeni duplikati, pitanje smisla dodavanja novih, Nikolić je preformulisao u pitanje potrage za „slikom iz početka, da bi se našla stvarnost koja leži iza nje” (Ćirić, Nikolić 2022, 68). S tim ciljem, u ovim video-radovima, a posebno u ova dva

3 Izbor iz literature: Mack 2011; Chen, MacLeod, Neimanis 2013; Cusack 2016; Miller 2016; Resta 2017; Abberley 2018; Zuman 2021.

4 „Poslednjih 20 godina živim u zgradi koja je na Dunavu, na samoj reci, pre toga sam živeo u zgradi na obali Save. (...) Prvi objekat pored moje zgrade je olimpijski bazen. Moja porodica je poreklom iz Crne Gore, ceo svoj život provodim leta tamo, i to je moj drugi dom... *800 metara* i *Dokument*, to su slike mojih staništa, na kojima se osećam dobro. To su trajne ekspozicije u meni, kroz koje imam intenzivni doživljaj prostora i vremena. Voda je medij kroz koji se ovi pojmovi mogu misliti apstraktno na čulan način.” (Ćirić, Nikolić 2022, 76)

u okviru projekta *Hod sa vodom*, Nikolićevo istraživanje umetničkog postupka, načina i metoda realizacije slika, kao i njihovih kontekstualizacija posebno se usmerava na problematizovanje prirode slike u doba digitalnih tehnologija i savremenih režima vizuelnog opažanja. Pitanje koje nameće Nikolićev, njegovim rečima, „kontranapad fizičkim prostorom na virtuelni prostor slike” (Đorđević 2022), a koje će predstavljati okosnicu istraživanja i teksta jeste da li metode ovog „kontranapada” – dimenzije video-zapisa i projekcije, apstrahovanje prizora u sliku apstrahovanjem vremena i prostora, lociranje pogleda – lociranje posmatrača – lociranje subjekta – govore u prilog artikulaciji jedne postantropocentrične kritičke pozicije? Motiv video-radova, te naziv jednog od njih – *Dokument* (prvobitno *Horizont*), ovu poziciju svakako impliciraju, isto kao što je naziv celog projekta jasno eksplicira. Međutim, izostanak zvuka i monumentalne dimenzije, kao i položaj/pravac projekcija, čine da se narativ o kulturnim, istorijskim, ekonomskim, duhovnim i ekološkim aspektima vode ne proizvodi onim što je predstavljeno već onim kako je to predstavljeno. Zato će i fokus u ovom tekstu biti na analizi Nikolićevog kritičkog promišljanja savremene slike kao „interfejsa između gledaoca i društvene mašinerije” i ekrana kao „društveno-biološkog interfejsa” (Beler 2014, 38) i prevrednovanja korisnika slike u postantropocentričnog posmatrača i subjekta.

Projekat *Hod sa vodom (Walking With Water)*, 2022

Projekat *Hod sa vodom (Walking With Water)* je tehnološki sofisticirana ambijentalna postavka dva video-rada: *800 metara* iz 2021. godine i *Dokument* (prvobitno *Horizont*) iz 2022. godine. Radovi su bili projektovani po celoj površini slobodnostojećih zidova monumentalnih dimenzija posebno izvedenih za potrebe postavke u Paviljonu Republike Srbije. Raspored ovih „zidova” i projekcije video-radova kreirale su ambijent u kojem su prostorna i vremenska dimenzija apstrahovane, što je za posledicu imalo da realnost prizora zamenjena realnošću slike.

Nikolićev rad *800 metara* je jednokanalni video-rad nastao postprodukcijским transkodiranjem digitalnih negativā (njih 20.000, 25 u sekundi) površine olimpijskog bazena snimljene odozgo, dronom, sa visine koja je omogućavala da cela površina bazena stane u jedan kadar. Izlaže se kao vertikalno orijentisana projekcija. *Dokument (Horizont)* je takođe jednokanalni video-rad koji se izlaže kao horizontalno orijentisana projekcija i koji je nastao postprodukcijским spajanjem tri video-zapisa horizonta na pučini mora, snimljena istovremeno pomoću tri identične profesionalne kamere, sinhronizovane i postavljene u konveksnom rasporedu, na posebno izrađenom nosaču, čime se dobija ultrapanoramski video-zapis.

U osnovi, reč je o dve slike koje kadriranjem i montažom postaju primeri klasične geometrijske apstrakcije od kojih jedna insistira na vertikalnoj a druga na horizontalnoj dimenziji. Rezultat vertikalnog i upravnog pogleda odozgo (iz ptičje perspektive/iz drona/satelita) na površinu olimpijskog bazena je plava površina, u

pravilnim razmacima ritmično podeljena crnim vertikalnim uskim pravougaonicima koji definišu plivačke staze, dok je ishod horizontalnog, takođe upravnog pogleda horizontalna kompozicija koju čine dve jednake polovine – tamnoplava (voda) i svetloplava (vazduh). U tom smislu Nikolić, kao i u mnogim svojim prethodnim radovima, ulazi u dijalog sa nasleđem modernističkog slikarstva i u tehnološki izmenjenim okolnostima stvaranja i recepcije umetničkog dela, snažnom referencom na modernistički pravougli koordinatni sistem, zaravnjenu, geometrizovanu, uređenu mrežu koja je po svojoj prirodi nepodražavalačka, nepredstavljajka i kao takva bila idealna za razvijanje ideje o autonomiji slikarstva (Krauss 1996, 9–12), preispituje mogućnost, mesto i značenje realnosti u savremenoj umetnosti (i dvostruke uloge slike kao predstave te realnosti i kao realnosti po sebi). Ovo pitanje je na radikalno drugačiji način postavljeno u odnosu na način na koji to postavljaju savremene participativne umetničke prakse – realnost se ne izjednačava sa društvenim kontekstom ili sa nekom konkretnom situacijom i njenim performativnim učincima, već sa čulnim doživljajem jednog, sasvim konkretnog, telesnog, fizičkog i optičkog iskustva artikulisanog u svedenom, minimalističkom, apstrahovanom ili skoro apstraktnom prizoru i sa estetskim iskustvom. Stvarnost je na video-zapisima prepoznatljiva, čemu doprinose i temeljno zabeleženi svi detalji. Istovremeno, ona postaje apstraktna, i to na dva načina: kadiranjem i odabirom idealnog trenutka za snimanje, kada sama priroda svoju prirodnu vizuelnu razbarušenost prevazilazi, s jedne strane, dok sofisticirana tehnologija, s druge, posmatrani prizor/pejzaž beleži kao uređeni skup informacija koji se potom, zahvaljujući algoritmima, reprodukuje kao predstava površine vode bazena i pučine. Horizontalno-vertikalne orijentacije projekcija slede logiku prvog pogleda, pogleda kroz objektiv, pogleda čiji su projektovani prizori rezultat: vertikalnog, prema površini bazena, i horizontalnog, preko površine mora ka horizontu i tačkama nestajanja pogleda. Vertikalni pogled pada na horizontalnu površinu bazena i projektuje se kao vertikalna kompozicija, dok je horizontalni pogled trajektorija ka dubini, ka horizontu, mestu susreta dve polovine prostora, projektovane panoramski u horizontalnoj osi pod uglom od 90 stepeni u odnosu na osu pogleda. Vertikalni pogled je distancirani, diskurzivni, kolonizujući, propadajući, gravitacioni, lebdeći, nefiksiran, onaj koji putem aplikacija korišćenih



Vladimir Nikolić, *Hod sa vodom*, 2022, foto: Zvezdana Božović

u svakodnevnoj orijentaciji u realnom prostoru apstrahuje realnost tog prostora, dakle i sam prostor (Steyerl 2012, 14). Horizontalni pogled, s druge strane, vrlo je konkretan, direktan i materijalan, istorijski, tradicionalan, stabilan i stabilizujući u okvirima prostorno-vremenskih koordinata koje proizvodi i koje reprodukuje.

Pogled

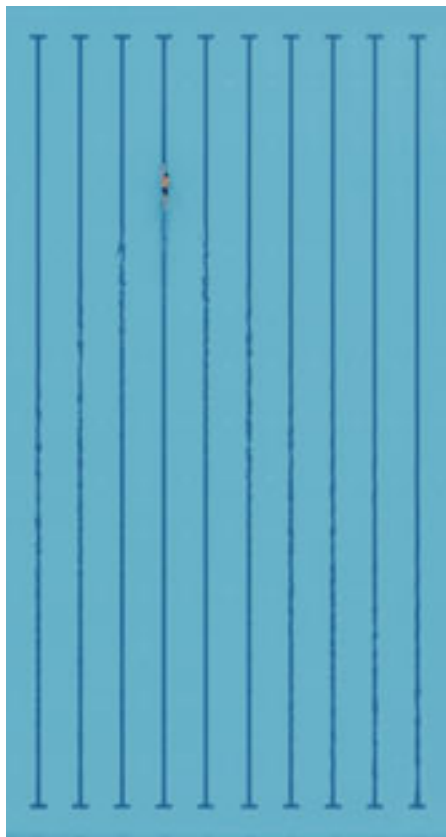
vertikalni...

Pogled odozgo je, od antičkog Rima i Apolonovog pogleda iz nebeske kočije preko hrišćanske konceptualizacije svevidećeg oka (Cosgrove 2001, x-xi, 3–5, 79–101), novovekovne kartografije, pa do panoptikona, satelita i dronova, uglavnom značio pogled gospodara, dominirajućeg subjekta, pogled određen asimetrijom između gledati a ne biti viđen i implicirao međusobnu povezanost politike vidljivosti sa politikom vertikalnosti (Weizman 2002, Steyerl 2012, 26–28). Sa Dekartom (*René Descartes*) moć božanskog pogleda prenosi se na um racionalnog subjekta – pogled od Dekarta postaje mentalna percepcija, podređena matematičkim i geometrijskim pravilima racionalizacije. Ova racionalizacija pogleda postaje oličenje sekularne kontrole koja belom i zapadnoevropskom muškarcu od 19. veka daje moć da uređuje, upravlja i vlada svetom. Dakle, od antičkih vremena pa do danas, pogled odozgo je povezan sa hijerarhijom i dominacijom (subordinacijom), nasiljem i agresijom (Maurer 2023, 20–21). Dinamika, logika i smisao vertikalnog a bestelesnog, daljinski kontrolisanog pogleda preko satelita a potom i prvih dronova, kao i vojna rutinizacija ovih tehnologija, počinju intenzivno da zaokupljaju pažnju ne samo inženjerskih disciplina već postaju predmet analize društvenih i humanističkih disciplina (Virilio 1988/1993; Baudrillard 1991; detaljniji pregled literature o „pripisivanju hipervizuelnih moći” vojnim dronovima u: Maurer 2023, 211). Vertikalni pogled odozgo, izmešten, daljinski upravljani, narušava konceptualizaciju prostorne blizine i udaljenosti, kao i konceptualizaciju percepcije u realnom vremenu. Sateliti ustanovljavaju novu dinamiku između subjekta i objekta pogleda, koju dronovi intenziviraju boljom slikom čiji je kvalitet određen potrebom pedantnog beleženja detalja (Weizman 2017, 27–30) zbog čega je pogled koji omogućavaju nove tehnologije postao prodorniji, inkluzivniji, sveznajući, istovremeno i mikroskopski i makroskopski, i panoramski i detaljan.

Pored preovlađujuće zaokupljenosti pitanjima oko kolonizujućeg, kontrolišućeg i militarizovanog pogleda odozgo, „autorsovanog” na mašine i tehnologiju (Steyerl 2012, 24), i implikacija na građanske slobode i njihovo ograničavanje/poništanje, u literaturi postoje naponi da se o bespilotnim letelicama razmišlja i iz suprotnog smera, odozdo, kao o pogledu koji se suprotstavlja i koji pripada kulturi protesta, razmatranjem potencijala raspoložive tehnologije

vizuelnih komunikacija da iz vazduha učestvuje i utiče na dinamiku protesta na tlu, da bude medij političkog otpora (Tuck 2018, 169–175). Takođe, polazeći od premise da dronovi ne rade „tamo negde”, nezavisno od ljudi i da je materijalnost dronova u relaciji sa materijalnošću koja ih okružuje i sa našim čulima, u literaturi se izvode posthumanistički zaključci o dronu kao tehnokulturnom sklopu vezanom za naše afektivnosti, čulnom asamblazu koji nastaje povezivanjem i prožimanjem ljudi sa okruženjem, sistemima, mrežama i tehnologijom. Drugim rečima, o dronu se razmišlja kao o mašini sa sensorijumom koji može da proizvede vizije zajednica i nove oblike povezivanja između mašina i ljudi, da stvori imaginarno posthumanih kolektiva koji više nisu isključivo definisani ljudskim subjektivitetom i identitetom već se manifestuju kroz labavije konstelacije između aspekata humanog i aspekata nehumanog (*nonhuman*). Ovi argumenti ističu kreativne, konstruktivne i afirmativne aspekte drona naspram onih nadzirućih, opresivnih, kontrolišućih, diskriminišućih ili militarizovanih, na koje se najčešće ukazuje, a kao primeri navode se DIY dronisti, zatim upotreba drona radi spektakularnih snimaka prirode i turističke estetizacije pejzaža i, naravno, upotreba drona u savremenim umetničkim praksama. Posebna pažnja se posvećuje promišljanju i interpretaciji tih novih, kreativnih, simbiotskih zajednica dronova i ljudi, načina na koje tehnologija (dronova) i njen „senzorijum” oblikuju imaginarno tih zajednica, te preoblikovanja pozicija moći unutar takvih zajednica (Maurer 2023).

Pogled odozgo u Nikolićevom radu *800 metara* je postavljen upravno na površinu prizora koji 'posmatra', fiksiran i statičan. Unutar kadra, kreću se telo plivača kroz vodu, površina vode u bazenu i, konačno, sama slika – 25 digitalnih negativa u sekundi, njih preko 20.000 u 14'10" koliko traje video i koliko je Nikoliću bilo potrebno da prepliva 800 metara. Okvir ovog pogleda je pravougaon, određen oblikom bazena. Okvir slike se ne poklapa idealno sa ivicama bazena, naprotiv, završava se nešto pre ivica bazena, što čini da se plivačev zaokret ne vidi na projektovanoj slici, odnosno „plivač nestaje iz posmatračevog vidnog polja i vraća se u sliku” (Gregorić 2022, 130). Sama projekcija je vertikalna –



Vladimir Nikolić, *800 metara*, 2019, video-rad, 14'10", ljubaznošću Vladimira Nikolića

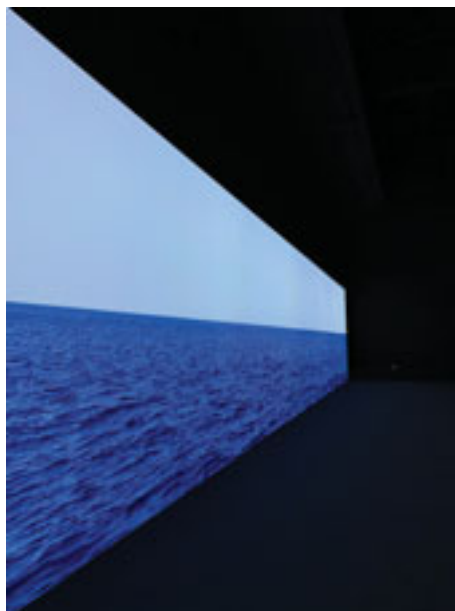
s jedne strane, zbog toga što, kako sam Nikolić kaže, vertikalni format odgovara formatu slike (na ekranu telefona) koji je danas dominantan (Đorđević 2022), dok s druge, zbog toga što taj vertikalni format proizvodi trenutnu ekvivalenciju između svesti o sopstvenom telu i uvek unapred zadate orijentacije polja opažanja (Merleau-Ponty 2005, 239). Međutim, dimenzije projekcije rađene u razmeri 1:10 za užu stranu olimpijskog bazena čija je površina snimana i u razmeri 1:11 za njegove duže strane, proizvode „nesklad” između dimenzija bazena, površine slike, tela koje pliva (figura plivača/umetnika je takođe oko 11 puta manja od prirodne veličine) i tela posmatrača, čime razmera kao „sistem predstavljanja ili reprodukovanja predmeta u manjoj ili većoj veličini proporcionalno u svakom njegovom delu” (Doanne 2021, 5), odnosno kao forma razlike, umesto da stabilizuje i objektivizuje tu razliku, ona je relativizuje i subjektivizuje (Horton 2021, 4, 12–13). S jedne strane, višestruko je uvećan ekran mobilnog telefona, budući da je on najprisutniji oblik vertikalnog formata slike, dok su, s druge, realne razmere onoga što je prikazano višestruko umanjene, i taj susret različitih skala, koji Horton definiše kao „transskalarni susret”, razotkriva paradoks razmere u procesu proizvodnje znanja (Horton 2021, 9, 12).

Vertikalna perspektiva savremenih digitalnih medija, poput dronova i satelita, za razliku od stabilnog horizonta konvencionalne perspektive, pobuđuje kod posmatrača osećaj plutanja i slobodnog pada (Steyerl 2012, 13–14). Nikolić je vertikalnim formatom i rotiranjem slike za 90 stepeni osećaj lebdenja i slobodnog pada transformisao u klizanje pogleda po višestruko puta većoj površini ekrana od većine onih sa kojima su naš pogled i telo u svakodnevnoj interakciji i u odnosu na prirodnu veličinu posmatrača, dominantno po dužini, a ne po širini slike, čime je neutralisao kolonizujući karakter vertikalnog pogleda. Raster plavih pločica kojima je obložena unutrašnjost bazena, niz i ritam istovetnih crnih koje formiraju plivačke staze proizvode utisak ravnine i apstrakcije, dok kretanje plivača i posledično talasanje površine vode bazena u pravilnoj formaciji dijagonala, čiji je početak glava plivača, uvodi afektivni momenat koji momentalno svu apstraktnost prizora poništava njegovom prepoznatljivošću. Dakle, umesto da apstrakcija potisne ili da ukloni predstavu (ma koliko predstava ostaje sačuvana čak i kada je poništena) (Foster 2002, 116), dešava se obrnuto – predstava poništava apstrakciju. Video-rad *800 metara* se konceptualno nadovezuje na video-rad *Slikarstvo* (2009) i seriju digitalnih fotografija *Slike* (2009) u kojima Nikolić u ateljeu, odozgo, iz ptičje perspektive, snima sebe dok izvodi „citate” iz istorije apstraktnog slikarstva, njene kanonske primere (Maljevič, El Lisicki) i preispituje ideju samodovoljne/samoreferentne i nepredstavljčke slike preko referenci na suprematizam: ravninu kao jednu od osnovnih pretpostavki samoreferentne slike i implikacije te formalističke dogme, zatim konvencionalnu prirodu i moć institucija sistema umetnosti, te performativni karakter teorijskog i praktičnog rada umetnika. Ako se u radovima *Slikarstvo* i *Slike* paradoks slike razmatra u okvirima nasleđa modernizma, u *800 metara* problem je produbljen u više pravaca: prvo, u pravcu istraživanja smisla i značaja stvaralačkog procesa u izmenjenim okolnostima i mogućnostima koje digitalne tehnologije i, posledično,

upotreba senzualne i afektivne dimenzije snimanja dronom danas pružaju, zatim u pravcu istraživanja dematerijalizacije medija (tj. predmeta koji je skupom materijalnih praksi povezan sa predstavom i proizvodi sliku (Mičel 2016, 9)) u samu sliku i njenu materijalnost i, na kraju, u pravcu problematizovanja specifičnosti i kritičkog potencijala slike koja se realizuje u polju umetnosti naspram mnoštva svih drugih slika, „siromašnih” (Steyerl 2012, 31–45) ili ne, koje zahvaljujući digitalnim platformama (Instagram, TikTok, Snapchat, Facebook, WhatsApp, Viber, Tumblr itd.) i drugim digitalnim kanalima cirkulišu u milijardama dnevno⁵ te, posledično, u pravcu zauzimanja kritičke perspektive prema ulozi savremene umetnosti u dodavanju novih slika (naslikanih ili snimljenih ili AI generisanih, svejedno) i (be) smislu tih novih slika.⁶

... i horizontalni

Dokument je (kao i *800 metara*), kako sam umetnik opisuje, „beleška fizičke realnosti u njenom najminimalnijem i najčistijem obliku” (Đorđević 2022), takođe kadrirana kao apstraktna slika u kojoj dominira horizontalna podela na dva segmenta, gornji i donji, i koja „po liniji horizonta prikazuje prostor od 18.000 m, koliko zahvata ugao koji su pokrivala tri kamere sa kojima je sniman rad” (Đorđević 2022). Snimano sa nulte tačke nadmorske visine, prostor između prvog plana („prvog metra do tela”) i horizonta („beskonačnog metra”⁷) postaje deljeni prostor, prostor saradnje pojedinca, ljudi i prirode, a ne kolonizovanja i eksploatacije, prostor neposredne blizine i onaj koji se celom širinom razvija i proteže ka horizontu i koji istovremeno talasa od i prema najudaljenijim tačkama. Stvarni



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2'58", foto: Zvezdana Božović

- 5 Lev Manović je za 2016. godinu izneo podatak da su u toj godini, na dnevnom nivou i iz različitih razloga, pojedinci i kompanije razmenjivali preko dve milijarde slika (Manovic 2017, 115).
- 6 Postoji još jedna paralela između video-radova *Slikarstvo i 800 metara* a ona se odnosi na prisustvo figure umetnika koja poprima formu performansa, a kroz tu formu postaje i komentar o sistemu umetnosti i iskaz institucionalne kritike: u *Slikarstvu* referišući na velike narative o istorijskim avangardama u okvirima istorije moderne umetnosti i supstancijalnim idejnim osloncima savremene umetnosti, dok u *800 metara* preispitujući pitanje singularnosti u mnoštvu isprepletanih, umreženih svetova savremene umetnosti i njihovih politika.
- 7 Iz viber prepiske sa Vladimirom Nikolićem, 27. avgust 2023. godine.

prostor se u ovom video--radu dokumentuje u razmeri 1:1000, no i pored velikog umanjjenja projektovana slika je i dalje monumentalnih dimenzija i ova razlika više nije u domenu susreta dve razmere kao što je to u video--radu *800 metara*, koliko je proizvod fundamentalne razlike između veličine i razmere i činjenice da veličina predstavlja kvantitativno poređenje a razmera kvantitativno (Wells 2016, 6), što znači da se uvećavanje ili umanjivanje mogu razmatrati kao različito od uvećanog/velikog, odnosno minijaturnog/sićušnog. Monumentalne dimenzije projektovane slike u totalnom mraku izložbene prostorije (paviljona Republike Srbije), koji dodatno ističe vizuelno bogatstvo, punoću projektovane slike i njenu gustinu intenziviraju telesni doživljaj prostora i vremena, ali i osećaj verodostojnosti dimenzija prizora (što opet razliku, koja se upotrebom skale uspostavlja, relativizuje i subjektivizuje).

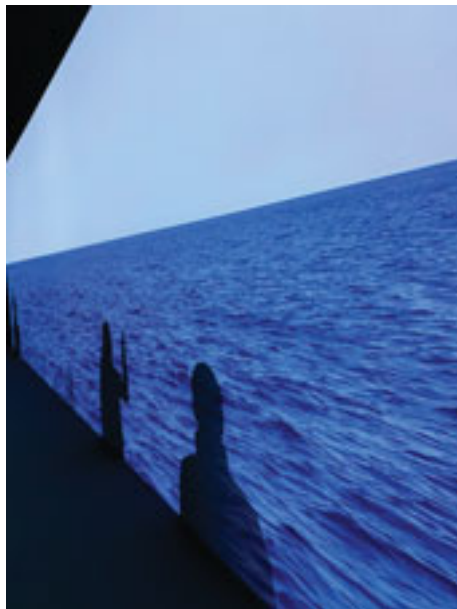
Impresivnost i dominacija slike u video--radu *Dokument* „dematerijalizuju” medij, materijalnost ekrana nestaje u materijalnoj realnosti slike. Makluan (Marshall McLuhan) je tvrdio da je medij produžetak, to jest proteza ljudske vrste, dok je Kitler (Friedrich Kittler) tu tvrdnju fundamentalno preokrenuo ukazujući da je čovek produžetak a ne pokretač medijskog rada i društvo mašina za procesuiranje podataka (Kitler 2018, 29–44). Nikolić je ovim video--radom, čini se, ponudio paradoksalno rešenje u kojem se moć medijski posredovane percepcije, zahvaljujući dimenzijama, odnosno razmeri, razrešava u zastupanju neposrednog fizičkog, telesnog iskustva, odnosno rešenje u kojem je tehnologiju podredio percepciji čime je, posledično, i antropocentrični pogled na prirodu zastupljen od renesanse i perspektive zamenjen postantropocentričnim. Njegov pogled na pučinu i na horizont ima svoje uporište prevashodno na dve od tri ose transformacije („postajanje-zemlja” i „postajanje-mašina”) o kojima piše Brajdoti (treća je „postajanje-životinja”) koje zahvaljujući svojoj isprepletanosti presecaju tradicionalne epistemološke i ontološke granice (Brajdoti 2016, 113–128, 99–109; Susen 2022).

Renesansna perspektiva, kao i novovekovna kartografija proizvode prostor koji je merljiv, navigacioni, predvidljiv, sistematičan, homogen, uvek rezultat aproksimacije i prilagođavanja. I perspektiva i mapiranje su koncentrisani na određivanje lokacije, pozicije, znanja o mestu na kojem se neko nalazi, sa kojeg neko posmatra, odnosno na određivanje mesta subjekta. Polazna premisa mreže linearne perspektive i mreže geografske dužine i širine je utemeljena na Euklidovoj konceptualizaciji prostora, drugim rečima na geometrijskom apstrahovanju i uopštavanju koje može da bude vrlo vidljivo kada su karte u pitanju i sakriveno iza iluzije sličnosti i prirodnosti koja zapravo ne odgovara nijednoj stvarnoj, ničim posredovanoj percepciji prostora. Horizont je jedan od supstancijalnih elemenata u slikarstvu: u linearnoj perspektivi kao linija na kojoj se nalazi vrh Albertijeve (Leone Battista Alberti) piramide, tačka nedogleda, simetrična idealnoj tački posmatranja, a u vazdušnoj kao ona plavičasti hladni izmičući najudaljeniji plan slike. U matematici je merljiva veličina, dok je stvarni horizont ravna prava linija koja može da se posmatra sa bilo kojim stepenom tačnosti, koja se prostire duž glatke površine mora ili okeana razdvajajući ih od neba, i koja predstavlja „najudaljenije mesto koje ljudi mogu videti” (Sugimoto 2018, 8’27”), „simbolički limit koji privlači naš pogled dok mu istovremeno

izmiče” (Belting 2009, 97), stvarnu i metaforičnu i dinamičnu liniju zatvaranja, ograničavanja, razgraničavanja, permanentnog izazova i transgresije, izmičućeg kraja, novih početaka, uvek u relaciji sa obalom ili bezobalnom tačkom posmatranja, kao fenomen i kao koncept predmet kulturnih, političkih, ekonomskih (mikro) istorija mora u sklopu talasografije/talalogije, ekoloških/ekozofskih razmatranja i drugih interdisciplinarnih, multidisciplinarnih i transdisciplinarnih istraživanja. Moć horizonta je danas na različite načine dovedena u pitanje: recimo, njegova pretpostavljena stabilnost vertikalnim pogledom iz dronova, kamera za nadziranje, satelita, suspenduje je lebdećom i nestabilnom pozicijom (Doanne 2021, 21), kao što dinamika mnoštva u javnom prostoru, uslovljena razvojem novih tehnologija, takođe deluje na horizont koji postaje porozan, relativan, pa čak i opozvan.

Nikolićev *Dokument* je po motivu i načinu njegovog kadriranja sličan seriji fotografija Hirošija Sugimotoa (Hiroshi Sugimoto) *Morski pejzaži* (*Seascapes*, 1980–), međutim ta sličnost je zapravo vrlo površna iz više razloga. Sugimotova tačka posmatranja je uvek nekoliko metara iznad površine mora, pa je tako ne samo horizont udaljeniji već je i ceo prizor distanciraniji od posmatrača. Zatim, dimenzije fotografija su galerijske, „kamerne”, standardizovane (50 x 61 cm), zbog čega su one na prvom mestu mentalne slike/predstave koje imaju evokativni efekat i nisu „dokument” neposredne percepcije. Fotografije ciklusa *Morski pejzaži* zbog istovetnih dimenzija i kadriranja prizora na jednake segmente neba i vode, pri čemu je „nebo prostorno, a površina vode ravna površina”, a horizont nekada „oštar kao nož, izdvojen tamom naspram svetla, a nekad preosvetljen i usisan svetlom” (Belting 2009, 97) odlikuju se repetitivnošću.

Ova ravnoteža dve površine, neba i vode, proizlazi iz Sugimotovog ubeđenja da su mora i okeani izbegli temeljnu transformaciju kroz koju je ostatak planete i civilizacije prošao, izazvanu ljudskom željom i delanjem, i da su stoga neka vrsta vizuelne konstante koju savremeni ljudi dele sa ljudima iz prošlosti (Belting 2009, 96; Sugimoto 2018, 12’11”–12’51”). Nasuprot, Nikolićeva pozicija sa nulte tačke nadmorske visine ne samo da neposrednije doživljava prizor pred očima već je to i postdualistička pozicija – postantropocentrična, posthumanistička, ona koja dekonstruiše koncepte razvijane u postmodernističkom i postkolonijalističkom teorijskom i političkom okviru (Ferrando 2020, 2) – koja govori: „u ovome smo zajedno ali nismo jedno te isto” (Braidotti 2019, 52). Nikolićev odnos prema



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2’58”, foto: Jasminka Čubrilo

horizontu nije meditativan, spiritualan, subliman, kao što je Sugimotov, već analitičan, bliži konceptualizaciji horizonta kao ravne linije koja je u funkcionalnoj vezi sa retinalnom perspektivom i supstancijalna u stabilizovanju gravitacije, osećaja ravnoteže i razradi problema razlike između mentalnog pogleda i retinalne impresije, kao u Dišanovom (Marcel Duchamp) potpomognutom redimejdu *Hand Stereoscopy* nastalom tokom njegovog boravka u Buenos Ajresu, sa jasnom aluzijom na putovanje brodom do ovog grada (Belting 2009, 24–34).

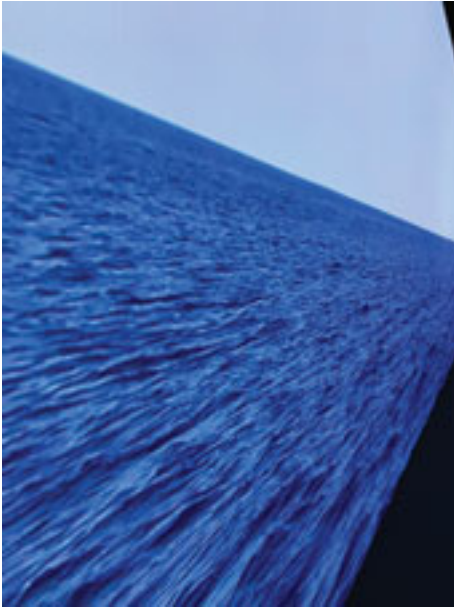
Video-rad je prvobitno nosio tautološki naziv *Horizont*, da bi do kraja postprodukcijske finalizacije rada taj naziv bio promenjen u *Dokument*. Ova promena je važna iz nekoliko razloga. Na prvom mestu je da se ishod „beleženja stvarnosti u njenom najjednostavnijem binarnom obliku – voda i vazduh – može shvatiti kao dokument” (iz čega proizlazi i da je ovaj drugi naziv takođe tautološki) (Ćirić, Nikolić 2022, 102). Na drugom mestu, ovaj naziv implicira talasografski pristup morima i okeanima kao arhivima (McLeod 2013, 40–60; Van Wyck 2013, 256–274; Ćirić, Nikolić 2022, 104). Konačno, on „bočno” pokreće kritičko preispitivanje dokumentarnih strategija sveprisutnih u savremenoj umetnosti, odnosno strategija kontekstualnih umetničkih praksi u kojima umetnici problematizuju ekonomske i političke uslove sopstvenih aktivnosti i putem dokumenata (fotografija, video ili filmski zapis, tekst, preplitanje različitih formi dokumentovanja) prezentuju javnosti svoja arhivska istraživanja nekog društvenog, političkog i/ili ekonomskog fenomena, čime ti dokumenti postaju sredstva za alternativnu proizvodnju znanja, odnosno umetničko delo postaje mesto alternativne proizvodnje znanja i funkcioniše kao tehnologija istine. Ova dokumentarna praksa produkcijski je uglavnom nezahtevna jer njena uverljivost nije u njenoj estetici i vizuelnim aspektima koliko je u njenom kapacitetu da jasno prenese narativ čija je „ilustracija” ili da bude dokaz za predloženu hipotezu. Nikolić nudi drugačiji pristup dokumentarnom – njegova slika je istovremeno dokument sebe, to jest onoga što ona jeste, kakva nastaje kao posledica retinalnog i telesnog iskustva prostora u vidnom polju, uz pomoć sofisticirane tehnologije koja doslovno ponavlja to iskustvo i njegovu jedinstvenost. Nikolićeva slika/video-zapis je dokument o (fizičkoj) stvarnosti koja se sama (po) sebi predstavlja. Njen kapacitet da, naizgled neinstrumentalizovana i besfunkcionalna, kritički presipituje udeo savremene umetnosti i kontekstualnih, dokumentarnih umetničkih praksi u proizvodnji slika i sveprisutnog uverenja da ne postoji ništa drugo osim slika, zasnovan je na afektivnom, na iskustvu, na deobi čulnog, na nasleđu emancipatorskog duha avangarde koji je Ransijer (Jacques Rancière) prepoznao u „izumevanju čulnih formi i materijalnih okvira za budući život” (Ransijer 2013, 155).

Ransijer je za estetski režim umetnosti napisao da on nije započeo odlukama o umetničkom prekidu, već odlukama o reinterpetaciji toga šta ili ko čini umetnost. Prethodni, reprezentativni režim je, po njegovom mišljenju, omogućavao da se „naracijom i deskripcijom vidi jedno vidljivo neprisutno”, ali i „da se vidi ono što ne pripada vidljivom”, odnosno režim „izvesne izmene sličnosti, (...) izvesnog sistema odnosa između izrecivog i vidljivog, između vidljivog i nevidljivog”. U novom, estetskom režimu umetnosti koji se konstituše u 19. veku,

Ransijer piše da slika više nije kodifikovani izraz neke misli, nije „dvojniki ili prevod, već način na koji same stvari govore i čute” (Ransijer 2013, 150, 20–21). Nastanak estetskog režima bio je pre svega povezan sa odbacivanjem hijerarhije žanrova („po dostojanstvu njihovih tema”), odnosno hijerarhije preraspodele čulnog i privilegije govora nad vidljivosti (Rancière, 2009, 81), pa tek onda sa napuštanjem veze sa svetom i uvođenjem apstrakcije. Ransijer problematizuje modernistički diskurs koji okretanje ka apstrakciji tumači kao slikarsko otkrivanje dvodimenzionalne površine i pigmenta boje kao onih elemenata koji su svojstveni isključivo slikarstvu („ružno nazvano apstraktnim i tobože svedeno na sopstveni medij” (Ransijer 2013, 143)). Ideju o autonomiji umetničkog dela suspenduje idejom o autonomiji našeg iskustva iniciranog umetničkim delom i uslovima njegovog nastanka (Rancière 2010, 117). Estetsko iskustvo svakako „upućuje na način kojim specifičnim biva ono što pripada umetnosti” kao što implicira i preispitivanje načina na koji je svet organizovan, mogućnosti menjanja ili preraspodele tog sveta (Rancière, 2009, 81–82).

Nikolićevi video-radovi su bez zvuka, slika je svedena, u permanentnoj kontradikciji između precizno i doslovno prikazane stvarnosti (pločice bazena, površina vode, talasi itd.) i njenog istovremenog apstrahovanja i transformacije u apstraktni prizor. Njihova tišina/nemost nije tišina Rodčenkovich (Lodder 1983, 22, 27; Foster et al. 2004, 178–179), Rajnartovich (Ad Reinhardt) (Bindeman 2017, 73–77) ili Rajmanovich (Robert Ryman) monohroma (Lippard, 2002; 55–56, 58–59). Više je tišina primera poput Njumanovich (Barnett Newman) slika (Bois 1993, 187–213) ili Klajnovich (Yves Klein) plavih monohroma, a možda još bliža Kejdzovoj (John Cage) upotrebi tišine (Lippard 2002, 54–55) u kojoj je očekivani zvuk zamenjen „tišinom” ispunjenom mnoštvom drugih slučajnih, nepripadajućih zvukova, čime Nikolić dodatno intenzivira kontradiktornost predstave i slike. Nikolić konstruiše, dekonstruiše i prevazilazi dualizme koje tišina može da znači (prazno-puno, prisustvo-odsustvo, metafizičko-materijalno, nešto-ništa itd.), dajući prednost onome što je vidljivo nad onim što je priča ili narativ, prednost „fakturi” površine, „likovnom” i „estetskom” nad „reprezentativnim”.

Mejer Šapiro (Meyer Schapiro), je u svoja dva eseja o apstraktnoj umetnosti objavljenim 1937. i 1957. godine, ukazao je da pojava apstraktne umetnosti najmanje ima veze sa pretpostavljenom iscrpljenošću figurativnim temama i motivima i željom da umetnost postane čista estetska aktivnost, koliko je bila posledica materijalnih i psiholoških okolnosti koje su obeležile modernu kulturu kao i da je bila posledica interesovanja umetnika za industriju, nauku i tehnologiju, za oblike koje su mašine modelovale, i koji su stoga nepersonalizovani i reproducibilni (Shapiro 1978, 188, 202, 219). Čini se da je ovaj uvid od pre skoro jednog veka i dalje aktuelan po svojoj preciznosti i sveobuhvatnosti. Tehnologija je na različite načine ne samo „potpomogla” apstrakciju nego je doprinela njenoj rekonceptualizaciji. Danas je u ambijentu koji oblikuju digitalne tehnologije svaka slika informacija i svaka slika apstraktna – numerička kombinacija, numerička predstava koju sistemska greška može da sruši, dokument kojim može da se manipuliše na mnoštvo različitih načina, zapravo rezultat procesa apstrahovanja digitalnim metodama (Manović 2015, 69–70; Hurteau 2014; Hurteau 2021, 79–80).



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2'58", foto: Zvezdana Božović

Nazivi video-radova su doslovni: prvi ima karakter performativa, odnosi se na radnju koju je kamera snimila i koja može da se, u zavisnosti od koncepta postavke, ponavlja na svakih 800 metara, odnosno u svakoj 15. minuti projekcije; drugi je (skoro) tautološki, imenuje ne ono što je snimljeno već formu u kojoj je stvarnost zabeležena. Svedena deskriptivnost, preciznost i doslovnost naziva takođe pripada istoriji apstraktne umetnosti. Recimo, ne znamo o kojem je moru reč, jer kada bi se na bilo koji način u video-radu ili nazivom impliciralo da je reč o južnom Jadranu (kao što je to u Sugimotovom ciklusu *Seascapes* ili u ciklusu slika „sedam mora” Marije Dragojlović (2020/2021)), snimljenom u Crnoj Gori, onda bi interpretacija reprezentacije zapisa južnog Jadrana u Veneciji, na severu Jadrana, i u Paviljonu Republike Srbije išla i u pravcu interpretacija utemeljenih u kulturnoj istoriji mora, pa čak geofilozofiji

Mediterrana (Resta 2017). Ovako, reč je o kadriranjem, razmerama i upotrebom tautologije (de)kontekstualizovanim optičkim slikama koje su izvedene po uzoru na pouke istorijskog minimalizma o redukciji („manje je više”), geštaltu, dimenzijama, doslovnosti, „teatralnosti”. S obzirom na zapitanost o temeljnim umetničkim pitanjima, kao i na prisustvo elemenata performansa i institucionalne kritike (metafora o mestu umetnika unutar sistema ili savremenih svetova umetnosti i stereotipu o usamljenoj i antiinstitucionalnoj poziciji) ukazuju na idejne kompatibilnosti minimalizma i konceptualne umetnosti. S druge strane, ta sveprisutnost plave, njene tri nijanse, od kojih jedna svojom „fakturom”, zasićenošću i dubinom priziva Klajnovu plave monochrome (i njegov koncept čistog prostora), usmeravaju pažnju ka pitanjima digitalne likovnosti.

Zaključak

Projekat *Hod sa vodom* je zahtevna i ambiciozna instalacija koja sučeljava dva video-rada koji nastaju iz istraživanja i realizovanja optičke slike koja bi preispitala odnos čula i medija i prevrednovala Kitlerovu tvrdnju o medijima kao alatima koji su obezbedili model ili metaforu da razumemo svoja čula (Kitler 2018, 29). Na drugom

mestu, ova dva video-rada nastaju kao izraz problematizovanja života u funkciji slika i imaginacije koja se premetnula, kako kaže Fluser, „u halucinaciju” (Fluser 2005, 11) ili, jednostavnije rečeno, u „tiraniju izbora” i potrošnje. „Nepoštovanje” kamere, zahtev da se ona potčini onome što gleda a ne da se ceo svet potčinjava njoj (Nikolić, Ćirić 2022, 98), zatim pogled usmeren ka prirodi i njenim osnovnim elementima, vodi i vazduhu, obuhvaćenih i opisanih uz pomoć četiri dimenzije (visina, širina, dubina i vreme), kao i projekcija izražena u razmerama koje su u relaciji sa fizičkim iskustvom, doprinose zaključku o posthumanističkoj deobi čulnog kao relevantnom aspektu projekta *Hod sa vodom*.

Literatura

- Abberley, Will, ed. *Underwater Worlds: Submerged Visions in Science and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Baudrillard, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée, 1991.
- Beler, Džonatan. „Unutar slike“. U *Sive zone kreativnosti i kapitala*, Gordana Nikolić i Šefik Tatlić (ur.), 37–54. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2014.
- Belting, Hans. *Looking Through Duchamp's Door, Art and Perspective in the Work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Leiden and Boston: Brill-Rodopi, 2017.
- Bois, Yves-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1993.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. London: Polity Press, 2019.
- Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2016.
- Chen, Cecilia, Janine MacLeod, and Astrida Neimanis, eds. *Thinking with Water*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2013.
- Cosgrove, Denis. *Apollo's Eye, A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Ćirić, Biljana i Nikolić, Vladimir. „Hod sa... Plivanje sa... Dokument”. U *Walking with Water, Vladimir Nikolić, Biljana Ćirić i Vladimir Nikolić* (ur.), 65–110. Beograd, Milano: Muzej savremene umetnosti, Mousse Publishing, 2022.
- Doane, Mary Ann. *Bigger than Life: The Close-up and Scale in the Cinema*. Durham: Duke University Press, 2021.
- Dorđević, Marija. „Pavijon Srbije u Veneciji – Kontranapad na virtuelnu stvarnost (intervju sa Vladimirom Nikolićem)”. *Politika*, 27.04.2022. u 21:30, <https://www.politika.rs/sr/clanak/505940/Kontranapad-na-virtuelnu-stvarnost> [pristupljeno 1.6. 2023]
- Ferrando, Francesca. 2020. „Leveling the Posthuman Playing Field.” *Theology and Science* 18, No. 1: 1–6. <https://doi.org/10.1080/14746700.2019.1710343> [pristupljeno 1. 10. 2023]
- Fluser, Vilem. *Za filozofiju fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005.
- Foster, Hal. “Signs Taken for Wonders.” In *Abstract Art in The Late Twentieth Century*, Frances Colpitt (ed.), 89–104. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

- Foster, Hal, et al. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2016.
- Gregorič, Alenka. „Linija”. U *Walking With Water*, Vladimir Nikolić, Biljana Ćirić i Vladimir Nikolić (ur.), 129–141. Beograd, Milano: Muzej savremene umetnosti, Mousse Publishing, 2022.
- Horton, Zachary K. *The Cosmic Zoom Scale, Knowledge, and Mediation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2021.
- Hurteau, Philippe. „La peinture à l’âge de l’écran, notes.” 2014, https://www.hurteau.org/sites/default/files/fichiers/documents/_la_p_a_lage_de_lecran10.pdf [pristupljeno 1. 9. 2023]
- Hurteau, Philippe. „La peinture à l’âge de l’écran, notes.” In *Peinture: obsolescence déprogrammée, La Peinture dans l’environnement numérique*, Camille Debraban (ed.), 69–82. Angers, Les Sables d’Olonne: École supérieure d’Art et design TALM, MASC-musée d’Art moderne&contemporain, 2021.
- Kitler, Fridrih. *Optički mediji*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2018.
- Krauss, Rosalind E. “Grid.” In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 8–22. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1996.
- Lippard, Lucy. “The Silent Art.” In *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Frances Colpitt (ed.), 49–60. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Mack, John. *The Sea. A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2001.
- MacLeod, Janine. “Water and the Material Imagination: Reading the Sea of Memory against the Flows of Capital.” In *Thinking with Water*, Cecilia Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis (eds.), 40–60. Montréal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2013.
- Manovič, Lev. *Jezik novih medija*. Beograd: Clio, 2015.
- Manovich, Lev. “Instagram and Contemporary Image.” 2017, http://manovich.net/content/04-projects/163-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf [pristupljeno 18. 9. 2023]
- Maurer, Kathrin. *The Sensorium of the Drone and Communities*. Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 2023.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London and New York, 2005.
- Mičel, V.Dž.T. *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*. Beograd: FMK, 2016.
- Miller, Peter N. *The Sea: Thalassography and Historiography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016.
- Nikolić, Vladimir. 2016. *Oko – ekran uma*. Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti Beograd.
- Rancière, Jacques. *On the Politics of Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2009.
- Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2010.
- Ransijer, Žak. *Sudbina slika, Podela čulnog*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2013.
- Resta, Katerina. *Geofilozofija Mediterana*. Beograd: Geopoetika, 2017.

- Schapiro, Meyer. *Modern Art 19th & 20th Centuries. Selected Papers*. New York: George Braziller Inc., 1978.
- Steyerl, Hito. "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective." In *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternebrg Press, 2012.
- Sugimoto, Hiroshi. "Interview: Between Sea and Sky". Filmed 2018. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. Video, 13'12". <https://www.youtube.com/watch?v=JWh4t67e5GM>. [pristupljeno 1. 10. 2023]
- Susen, Simon. 2022. "Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?" *Social Epistemology* 36, No. 1: 63–94. <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859> [pristupljeno 30. 9. 2023]
- Tuck, Sarah. 2018. „Drone Vision and Protest." *photographies* 11, no. 2–3: 169–75. <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1445020>. [pristupljeno 10. 9. 2023]
- Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi, 1993 (Virillio, Paul. *La Machine de vision*. Paris: Edition Galilée, 1988)
- Weizman, Eyal. *The Politics of Verticality*. 2002, www.opendemocracy.net.
- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.
- Wells, Rachel. *Scale in Contemporary Sculpture Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Surry, UK and Burlington, USA: Ashgate, 2013.
- Wyck, Peter C. van. "Footbridge at Atwater: A Chorographic Inventory of Effects." In *Thinking with Water*, Cecilia, Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis (eds.), 256–273. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2013.
- Zyman, Daniela, ed. *Oceans Rising A Companion to "Territorial Agency: Oceans in Transformation."* London: Sternberg Press, 2021.

Jasmina Čubrilo,
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**THE SILENCE OF THE IMAGE, THE NOISE OF THE GAZE,
THE POST-ANTHROPOCENTRIC SENSORIUM**

Abstract:

The paper discussed Vladimir Nikolić's project *Walking with Water* (2022) as an example of new media art practice that investigates the basic and constitutive questions of the image and its relationship to reality within the context of contemporary digital and internet culture and the visual perception regimes shaped by this culture. The *Walking with Water* project was a challenging and ambitious installation of the monumental scale, juxtaposing two video artworks: *800 meters* (2019) and *Document* (2022), conceived for the Serbian Pavilion at the Venice Biennale 2022. The procedure, techniques, and methods of image realization as well as the significance and the meaning of references to the history of abstract art and the modernist concept of self-referentiality, were the main topics of discussion. The effects and meanings of the relationship between the optical experience of physical reality and the immediate bodily experience of space on the one hand and the image as a "duplicate" of that experience on the other hand, as well as their different materialities, the gap between the image and the reality that the image represents/aspires to represent, were analyzed. Both video artworks are based on the exploration of an optical image that would rethink the relationship between senses and media and reassess Kittler's assertion about media as tools that provide a model or metaphor for understanding our senses. Secondly, these two video artworks are an expression of the problematization of life as a function of images and imagination that, as Flusser says, "slide into hallucination" or, to put it more simply, into the "tyranny of choice" and consumption. The paper also discussed whether the video artworks in this project also entail new pictorial effects that can be realized with digital technology, but above all whether the procedures, the methods of image realization and the image itself speak for the articulation of a post-anthropocentric critical position and the re-evaluation of the image user into a post-anthropocentric observer and post-anthropocentric subject. It is concludes that the fact that the submitting the camera to what it looks at and not the other way

around, especially when that gaze is directed at nature and its basic elements, water and air, which are captured and described by means of four dimensions (height, width, depth and time), consequently the dematerialization of the media in favour of the image, as well as the projection in scales related to physical experience, provide sufficient arguments for the posthumanist approach in the distribution of the sensible.

Key words:

image, digital technologies, depth (perspective), flatness (screen), scale, silence, post-anthropocene