

UDK BROJEVI: 7.038.53:791.228 ; 316.774:7.038

ID BROJ: 197085708

Jasmina Čubrilo

Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

KIBORG, HIBRIDNA UMETNOST – U ZNAKU BLIZANCA

Apstrakt:

Razvoj medijalizovanog sveta je odlučno promenio odnos savremenog čoveka / žene prema ranijim formama reprodukovanja, ali i problematizovao slikarstvo kao spori medij, potcenjujući dimenziju veštine koja je tradicionalno predstavljala nezamenljiv preduslov slikarstva. Slika / slikarstvo danas egzistira u referentnom odnosu prema medijskim slikama i zapravo se realizuje kao hibridni ishod njihove obrade. Reference savremenog slikarstva nalaze se svakako u medijskim ekranskim slikama, no, one se ne iscrpljuju samo (doslovnim) prenošenjem medijskih slika ili svakodnevnih (dizajniranih) predmeta iz vernakularnog sveta u svet umetnosti, odnosno njihovom manje ili više direktnom apropiacijom. Relacije koje postoje između savremenog slikarstva / umetnosti i “medijskog krajolika” su mnogostruke, kompleksne i realizuju se supstancijalnije, u strukturalnom smislu, izvan pukih formalnih preuzimanja i citiranja. Koncept kiborga, kao mesto tehničkog, medijskog i diskurzivnog presecanja biologije i mašine, “istine” i “informacije”, predstavlja paradigmu (ili barem jednu od glavnih) odnosa savremenog slikarstva i novih medija, a u tekstu će se razmatrati na jednom primeru (opstanka) slikarstva u doba medija u trouglu reprezentacije, tehnologije i identiteta – na primeru animiranih filmova o Marti Margarete Jelić.

Ključne reči: slikarstvo, novi mediji, kiborg, identitet, Margareta Jelić

Ovaj rad nastao je u okviru projekta

“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”

Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Istorijski gledano, veliki izazov slikarstvu predstavljale su nove mogućnosti novih reproduktivnih tehnika – prvo fotografije, pa onda filma i videa, zatim su to bile slikarske prakse koje su bilo nekonvencionalnim razmišljanjem o formi, bilo uvođenjem novih tehnika, bilo i jednim i drugim pristupom kombinovano učinili da slika izgubi ono što je nju tradicionalno definisalo kao sliku – svoju mimetičku referencijalnost i deskriptivnost, kao što su, konačno, to bili i umetnički pokreti koji su ispitivali konvencije modernizma i njegovih institucija, odnosno oni koji su na nov način dovodili u vezu život i umetnost (primera radi performans, land art, konceptualna umetnost). Daglas Krimp je 1981. godine pisao da jedini način na koji bi slikarstvo moglo da bude podržano kao legitimna umetnička praksa jeste participiranje slikarstva u razvijenoj institucionalnoj kritici koja je generalno podsticala radikalne umetničke pokrete u godinama koje su prethodile.¹ No, za mnoge kritičare i kuratore ponovni procvat i samouvereno prisustvo slikarstva u umetnosti osamdesetih godina 20. veka označavali su, prema rečima Džejsona Gajgera „trijumfalnu konsolidaciju ugrožene umetničke tradicije i odlučno odbacivanje opozicionog duha koji je dominirao prethodne decenije“.²

Čini se da slikarstvo danas reflektuje opet neku vrstu „konsolidacije ugrožene umetničke tradicije“, ali da pre svega zadržava, kako i Beri Švabski primećuje, nešto od svog „modernističkog i konceptualnog backgrounda“ a to je „verovanje da svaki umetnikov rad treba da zauzme poziciju da slika nije samo slika već i reprezentacija ideje o slikarstvu / slici“.³ Razvoj medijatizovanog sveta je odlučno promenio odnos savremenog čoveka / žene prema ranijim formama reprodukovanja, ali i problematizovao slikarstvo kao spori medij, potcenjujući dimenziju veštine koja je tradicionalno predstavljala nezamenljiv preduslov slikarstva. Konačno, problematizovao je kapacitet slikarstva da oblikuje, reprodukuje, reprezentuje, manipuliše, konstruiše i / ili da bude oblikovano dijalektičkim odnosom prema stvarnosti. Slika / slikarstvo danas egzistira u referentnom odnosu prema medijskim slikama i zapravo se realizuje kao hibridni ishod njihove obrade.

Elektronski mediji, „zbog mnoštva formi, u kojima se pojavljuju i zbog brzine kojom se kreću kroz rutinu svakodnevnog života“ imaju moć da „izazivaju preobražaj svakodnevnog diskursa“,⁴ predstavljajući tako jedan od najvažnijih globalnih kulturnih tokova koji je kako proizvođen globalizacijom tako i sam učestvuje u njenoj proizvodnji. Kao što je globalizacija smanjila rastojanje između centra i margine, redefinišući drugost prema politici „uzajamnog nastojanja istosti i razlike da jedna drugu kanibalizuju“⁵, isto tako smanjila je i rastojanje između „umetnosti“ i „ostalog“, „slikarstva“ i „elektronske slike“, „elitnog“ i „popularnog“, „jedinstvenog“ i „masovnog“, proizvodeći mrežu drugačijih, mnogostrukih, fluktuirajućih i nestabilnih hegemonih i asimetričnih pozicija u kojima slikarstvo mora sebe ponovo da promišlja. S druge strane, takav je kontekst generisao postmedijsko stanje i New Media umetnost u kojima je susret umetnosti i tehnologije potpuno promenio sudbinu umetnosti (estetike) i proizveo uslove u kojima je postalo moguće da se o umetniku misli kao o kiborgu.

New Media umetnost je „specifična forma savremenosti“ (Inke Arns) koja reflektuje činjenicu da je konzumiranje IT danas duboko ukorenjena praksa u svakodnevnom životu. New Media svet umetnosti daje New Media umetnosti kontekst u kojem ova umetnost može biti proizvedena, izlagana, razmatrana. On popunjava praznine između različitih kreativnih polja, kao i između nauke i umetnosti, tehnologije i umetnosti.⁶ Ova umetnost svakako je u direktnoj vezi sa razvojem nauke i tehnologije, ali taj odnos je daleko od toga da bude tako jednostavan. Jedini način da jedno New Media umetničko delo bude i potvrđeno kao takvo u areni savremene umetnosti jeste da se ono “odrekne” svog tehnocentričnog izgleda i da se okrene svojoj diskurzivnoj prirodi koja je svakako modelovana tehnološko-društvenim relacijama.

Kratak istorijat koncepta postmedija koji stoji u dijalektičkoj vezi sa New Media umetnost bi mogao da započne sa Feliksom Gatarijem koji 1996. uvodi izraz „era post-medija“ („post-media era“) sa dosta hermetičnim referencama,⁷ sledi Rosalin Kraus koja koristi jedninu (post-medium) a ne množinu (post-media)⁸, razvijajući taj koncept kao još jednu kritičku perspektivu prema modernizmu i Grinbergovom konceptu “specifičnosti medija”,⁹ a onda i Lev Manovič koji kombinuje razmišljanja o krizi koncepta umetničkog medija i specifičnosti medija sa razmišljanjem o ogromnom uticaju kojim su mediji u potpunosti izmenili sudbinu umetnosti.¹⁰

Konačno, Peter Vajbl postmedijsku umetnost određuje šire, inkluzivnije i objašnjava da „medijsko iskustvo postaje norma svakog estetskog iskustva“ te stoga u umetnosti i „ne postoji ništa izvan medija“, kao i da „niko ne može da pobegne medijima“, tako da ne postoji više nijedna (štafelajna) slika, skulptura ili fotografija „izvan i iznad iskustva medija“. Drugim rečima, budući da je uticaj medija univerzalan i da kompjuteri danas mogu da simuliraju sve druge medije, po njegovom mišljenju, sva savremena umetnost je postmedijska. Do ovog postmedijskog stanja stiglo se u dve etape: prvo su svi mediji zadobili jednaki status i dostojanstvo kao umetnički medij, a onda su različiti mediji počeli da se međusobno mešaju, gubeći svoje odvojene identitete, živeći jedan od drugog.¹¹ Dakle, moglo bi se reći da je moguće da u svetu savremene umetnosti, New Media umetnost/postmedijska umetnost, prema ‘opuštenijoj’ interpretaciji, postoji i ako napusti svoj tehnocentrični ‘izgled’.

Koncept kiborga, bez obzira da li se radi o njegovoj modernističkoj implicitnoj, mehanicističkoj, liberalno humanističkoj eksplikaciji ili pak onoj postmodernističkoj eksplicitnoj, nelimitiranoj i posthuman, suštinski je određen svojom sposobnošću da bude međuspoj različitih, često kontradiktornih, sistema, a koji ima moć da te sisteme radikalno transformiše. Ideja o savremenom umetniku/ce kao kiborgu se temelji na obe eksplikacije s tim da je ona prva, koja podrazumeva upotrebu novih medija, može a ne mora da bude supstancijalna (između ostalog jer nužno ne mora da ima umetnost kao svoj output), dok ova druga, definišući kiborga kao informatičku kreaturu, predmet konstantnog širenja, transformacije i razmene, postaje veoma bliska definiciji savremenog fragmentiranog subjekta proizvedenog jezikom/informacijama i u tom smislu, provokativnija, pa čak supstancijalna.

Opus Margarete Jelić obuhvata slike, crteže, foto-instalacije, video radove i video-instalacije i crtane filmove u kojima ona istražuje različite modele reprezentacije u savremenoj medijskoj umetnosti. Na prelazu vekova, Margareta radi animirani film *Marta* i njeni prijatelji (2000)¹², i tako po prvi put ulazi u novi medij, zatim realizuje, kako će se ispostaviti, prvi nastavak (prvu sezonu) projekta koji će tokom sledećih godina razvijati u manje ili više pravilnom ritmu (*Srušeni snovi*, 2003¹³; *Četiri priče o nama*, 2007¹⁴; *Prisustvo i/ili odsustvo* 2010¹⁵; *Ostrvo senki*, 2012¹⁶), i konačno, uvodi alter ego, *Martu*, kao novu strategiju problematizovanja identitetskog pitanja.

Suštinska karakteristika Margaretinog rada jeste čest prelazak iz hladnog u topli medij, iz brzog u spori, odnosno menjanje mašine telom, magnetnog/digitalnog zapisa potezom ruke i obrnuto. Njeni animirani filmovi sublimiraju sva ova iskustva u sebi: budući da softver obrađuje poteze Margaretine ruke po grafičkoj tabli u niz informacija na ekranu, animirani filmovi zapravo predstavljaju proizvode interfejsa žene i tehnologije, tehnološke transformacije ljudskog bića u moderno vreme, drugim rečima kiborga u tradicionalnom smislu. Slike koje nastaju paralelno sa digitalno animiranim filmovima, predstavljaju ili neku vrstu "slepog polja" ovih animacija ili su njihovi komplementarni fragmenti. Veza između naslikanih slika i animiranih slika može biti direktna, kada su one replika jedna drugoj ili labavija, svedena na ponavljanje detalja ili na tematsku povezanost. Stoga, projekat o *Marti* (animirani filmovi i slike) predstavlja primer hibridne i postmedijske umetnosti. Prvo, on je proizvod interfejsa ruke i softvera. Drugo, animirani filmovi su uvek u korelaciji sa Margaretinim slikarstvom, odnosno slikama koje "prate" svaki nastavak filma o *Marti*; taj odnos je dvosmeran i kreće se od slika ka frejmovima i od frejmova ka slikama a izbor smera je krajnje arbitraran. Istovremeno, taj odnos je uvek odnos analognog i digitalnog, organskog i njegovih mehaničkih produžetaka, s jedne naspram informatike s druge strane. Treće, Megi je sklona da "kolažira" crtani film bilo fragmentima svojih video-snimaka digitalnom kamerom bilo primerima iz istorije filma kao u slučaju *Četiri priče o nama*.

Margaretine slike, crteži i animirani filmovi prepoznatljivi su po nacrtanim/naslikanim predmetima i figurama koji svojom dvodimenzionalnošću na neutralnoj ili prostorno ambivalentnoj pozadini, elegantnog crteža i (umereno) deformisani, deteritorijalizuju, pored ikonopisne tradicije, tradicije japanski estampi i rani modernistički Matisov koncept po kome se slika razmatra kao dekorativna površina čija se vrednost izvodi iz "harmonične" kombinacije njenih različitih formalnih komponenti, u pravcu koncepta slike u okvirima pozne postmodernističke i globalizovane kulture i fetišizirane i tehnološki otuđene stvarnosti po kome je slika dekorativna površina čija se vrednost realizuje u činjenici da je prozvedena pomoću modela koji su bez porekla i korena u stvarnosti, koji su generisani na ekranu, toj glatkoj operacionoj površini posredne komunikacije, i kao takvi proizvodi veštačkog sveta medija. Prva tri nastavka o *Marti* i slike *Martina bašta* i *Martina kuća* iz 2003. godine dele dvodimenzionalnu sudbinu površine (platna, papira, grafička tabla, ekrana). Zaokret od pretežno dvodimenzionalne površine ka naglašenoj iluziji trodimenzionalnog prostora (i natrag) desio se upravo u okviru projekta o *Marti* i to s četvr-

tim nastavkom o Marti, Četiri priče o nama i kao i na slikama Faustova soba, Noć u hotelu, Upoznavanje prirode, sve iz 2006. godine i U kupatilu, iz 2007, koje su pratile ovaj nastavak o Marti.

Ugao iz kojeg se sada razmatra identitet u projektu o Marti nije više borba za identitet, njegovu vidljivost, afirmaciju, prisustvo, osnaživanje, već „otpor identitetu“ (Rouz), konceptualizovanje prostora identiteta ne kao prostora koji treba isključivo 'nastaniti', već takođe prostor iz koga treba (umeti) i pobeći. Marta je pratila i menjala se u skladu s ritmom Meginog životnog ciklusa – na početku ona je urbana devojka, zatim mlada žena koja postaje majka, a onda stiže i u svoje srednje godine. Drugim rečima, Marta sve vreme izvodi onu rodnu ulogu koja je efekat rada društvenih i kulturnih procesa ali isto tako i želje. Rod je igranje uloge ili "strategija" sa krajnjim ciljem kulturnog opstanka jer one koje svoje uloge ne igraju ispravno društvo može kazniti. On je proizvod rada jezičke mreže koja prethodi i strukturira formiranje subjekta i u tom smislu ništa drugo nego ponavljanje, kopija kopije, simulakrum. Ako je rod "uređeni proces ponavljanja" (Džudit Batler) koji se odvija u jeziku i kroz jezik, da li moguće ponavljati rodnu ulogu na drugačiji način od onog na koji je regulisana, odnosno na koji je način moguće parodirati normativizovano? Na prvi deo pitanja (da li je moguće?) feminističke teorije roda ali i queer teorije odgovaraju pozitivno s tim što se ni u jednoj ni u drugoj ne nudi taksativna lista načina na koji se parodiranje može obaviti, već samo "metod" poput onog koji kaže da rodne uloge treba ponavljati i to "putem radikalnog umnožavanja roda", koje će „izmestiti same rodne norme koje omogućuju repeticiju“.¹⁷ Margaretin postupak konstruisanja alter ega je subverzija u okviru postojećih diskurzivnih struktura. Konstruisanje Martinog rodnog identiteta pokazuje kako mehanizam konstruisanja roda funkcioniše: ona je konceptualno "školski" primer normiranog procesa imitacije.

S druge strane, i ne manje važno, Marta poseduje identitete koji su zbir informacija i to na dva nivoa: kao rezultat informatičke obrade (digitalna animacija) s jedne i kao rezultat igre teksta i značenja, s druge strane. To Martu čini svojevrsnim avatarom kojeg Margareta održava u životu tako što je svaki put modeluje prema svojim iskustvima ili s druge strane svojih iskustava. U tom smislu, ceo ovaj projekat o Marti se pokazuje kao proizvod i onog 'drugog' kiborga, u smislu u kojem ga Dona Haravej interpretira kao „našu ontologiju“, kao onog koji određuje „našu politiku“, kao „koncenzovanu predstavu kako imaginacije, tako i materijalne stvarnosti, dvaju združenih središta koja strukturišu svaku mogućnost istorijskog preobražaja“ i konačno kao stvora postrodnog sveta i razlomljenih identiteta.¹⁸ On je proizvod sveta u kojem tehnika postaje deo prirode, u kome se ljudska bića, kako Haravej ubedljivo eksplicira, transformišu od bioloških entiteta u neke nove hi-tech entitete, što sve zajedno vodi ka konstrukciji nekih novih identiteta koji će imati snagu da destabilizuju načine na osnovu kojih se moć patrijarhata i vladajućih klasa naturalizovala u prirodan poredak stvari.¹⁹ Drugim rečima, ovaj projekat uvezuje dve manje ili više istovremeno nastale radikalne teorije roda i identiteta feminističke provenijencije, jednu koja identitet definiše kao efekat diskursa²⁰ i drugu, koja identitet vidi kao hibridnu tvorevinu koja

je rezultat učešća ljudi u višestrukim, kompleksnim sistemima tehnoloških komunikacija i kontrole i koja, zbog svoje hibridne, otvorene i stalno menjajuće prirode, podriva tradicionalne rodne, klasne i rasne podele.

Kada su biologija, tehnologija i kultura ovako blisko povezani, onda Vajblove teze o postmedijskoj umetnosti: prvo, da danas ne postoji ništa izvan iskustva medija i drugo, da se mediji mešaju i tom prilikom postaju hibridne tvorevine, s jedne strane i konsekvantno tome, umetnik-kiborg, s druge strane jesu dve stožerne pretpostavke savremene umetnosti. Margareta Jelić svojim projektom o Marti (ali i drugim projektima poput Interaktivne knjige (2005)²¹ i Dobar dan gospodine Noa (2009)²²) na delikatan način problematizuje odnos analognog i digitalnog sveta, biologije i tehnologije posredovanih ili upotrebljenih i interpretiranih od strane kulture, problematizuje slikarstvo u odnosu na mašinu (ili nove tehnologije), te nasleđe modernističkog / medijskog umetnika i aktuelnu egzistenciju savremenog postmedijskog umetnika / kiborga. Istovremeno, ne favorizuje ni jednu stranu čime dekonstruiše logiku binarne matrice. Međusobnu različitost ne shvata kao nepremostivo suprotstavljene entitete već njihovu supstancijalnu drugost dovodi u međusobnu funkcionalnu zavisnost stvarajući hibridne entitete i konstruišući hibridne identitete.

Napomene:

¹ Videti u: D. Crimp, „The End of Painting“, *October*, Vol. 16, Spring 1981, 69-86.

² J. Geiger, „Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking“, G Perry, P. Wood (eds.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven and London, 2004, 92.

³ B. Schwabsky, „Painting in the Interrogative Mode“, *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, London, 2006, 8.

⁴ A. Apaduraj, *Kultura i globalizacija*, Beograd, 2011, 15.

⁵ Isto, 70.

⁶ D. Quaranta, „The Postmedia Perspective“, http://domenicoquaranta.com/public/pdf/Post-media_final_chapter.pdf ili <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/> (13. septembar 2012.).

⁷ Izraz se prvi put javlja u Gatarijevim spisima objavljenim u *Soft Subversions* (1996). Iako su mnogi pojavljivanje ovog termina i koncepta pozdravili kao najavu Interneta jer se zna da je Gatar blagonaklono gledao na francuski Minitel sistem koji je neka vrsta preteče Interneta, čini se da je termin bio paravan za kompleksniju teoriju koja je započinjala refleksijom o nezavisnim medijima 70-ih godina 20. veka s kraja ere konsenzualnih masovnih medija pa do postavljanje ere post-medija u kojoj bi mediji bili sredstvo neslaganja, revidirajući odnos između proizvođača i potrošača. U ovom „političkom“ smislu termin preuzima Hose Luis Brea koji termin koristi da mapira mrežu zajednica i praksi umrežavanja koje koriste novi „proizvođači medija“, te tako mediji postaju oruđe za aktiviste i političke i kulturalne pokrete. Više o ovome kao i o referencama: D. Quaranta, *nav. delo*.

⁸ R. E. Krauss, „A Voyage on the North Sea“ *Art in the Age of the Post-medium Condition*, London, 2000

⁹ C. Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, „'American-Type' Painting“, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1989, 3-21; 208-229; C. Greenberg, „Modernist Painting“, F. Frascina, C. Harrison

(eds), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York, 1987, 5-10; C. Greenberg, „Towards a New Laocoon”, C. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK, Cambridge, USA, 1990, 554-560.

¹⁰ L. Manovich, “Post-Media Aesthetics”,

www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc (13. septembar 2012.)

¹¹ P. Weibel, “The Post-media Condition”, in AAVV, *Postmedia Condition*, Madrid, 2006.

¹² <http://www.margaretajelic.com/marta-i-njeni-prijatelji>

¹³ <http://www.margaretajelic.com/sruseni-snovi>

¹⁴ <http://www.margaretajelic.com/cetiri-price-o-nama>

¹⁵ <http://www.margaretajelic.com/prisutnost-iili-odsutnost>

¹⁶ <http://www.margaretajelic.com/ostrovo-senki>

¹⁷ J. Butler, *Gender Trouble*, New York, London, 1999, 189.

¹⁸ D. J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women__The Reinvention_of_Nature*, New York, London, 1991, 150.

¹⁹ D. J. Haraway, *nav. delo*.

²⁰ Važno pitanje “kako parodirati rodne norme?” otvara prostor za razmatranje o doslednosti izvođenja zaključka jer iako Butler tvrdi da činjenica da je identitet efekat diskursa ne podrazumeva da je on fatalno determinisan ili u potpunosti artifičijelan i arbitraran, ipak se ponekad čini da su subjekti koje ona opisuje zapravo uhvaćeni u zamku diskursa koji nemaju moć da izbegnu ili da menjaju. Konsekventno, odgovor na pitanje “kako ponavljati” je već unapred određen i ono što se čini kao prestup nije ništa drugo do neki drugi efekat zakona, prerušen u nešto drugo od onog što je “standard”. O ovoj dilemi više u S. Salih, *Judith Butler*, London, New York, 2003, 65-70.

²¹ <http://www.margaretajelic.com/interaktivna-knjiga>

²² <http://www.margaretajelic.com/dobar-dan-gospodine-noa>

Jasmina Čubrilo
Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade

CYBORG, HYBRID ART – IN THE SIGN OF GEMINI

Summary:

The development of the mediated world has resolutely changed the attitude of contemporary man/woman to earlier forms of reproduction, and problematized the painting conceived as slow medium, underestimating the skills dimension that has traditionally represented an indispensable prerequisite of painting. Today, picture/painting exists in the referential relation to media images and realizes itself as hybrid outcome of their processing. Contemporary painting is certainly closely connected with media images, but this connection does not exhausted itself only by (literal) transfer of the media images or everyday (designed) objects from the vernacular of the world into the art world, respectively by their more or less direct appropriation. The existing relations between contemporary painting/contemporary art and “mediascape” (Arjun Appadurai) are multifold and complex, and therefore they realize in a more substantial way, beyond simple formal takeovers and citations. The concept of cyborg, as a site of the technical, biological and discursive intersections, as well as a site of the “truth” and “information” crossing, represents the paradigm (or at least one of the principal paradigms) this relation between contemporary painting and new media/new technologies. This essay emphasizes the concept of cyborg as contemporary art’s paradigm and discusses its presence and effects on the example of the cartoons about Marta (the cycle about Martha consists of: Martha and Her Friends, 2000, Broken Dreams, 2003, Four Stories About Us, 2007, Presence and/or Absence, 2010, and The Isle of Shadows, 2012) by Margareta Jelić as the one example (of survival) of painting in the age of the media, placed in the triangle of representation, technology, and (hybrid) identity.

Key words: painting, new media, cyborg, identity, Margareta Jelić

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)