

Maja Stanković
Fakultet za medije i komunikacije
Univerzitet Singidunum

ZAŠTO DIGITALNA ISTORIJA UMETNOSTI?

Apstrakt:

Tematski okvir rada predstavlja digitalna istorija umetnosti kao nova metodološka platforma koja se pojavljuje na početku dvadeset prvog veka u sklopu digitalne humanistike, čiji je cilj povezivanje humanističkih nauka i digitalnih tehnologija. Polazište u radu je tzv. *digital divide* (digitalna podeljenost), ambivalentnost prema digitalnim tehnologijama koje su postale sastavni deo života, a ipak nedovoljno prisutne u sklopu istraživanja i uvođenja novih istraživačkih metoda u humanističkim naukama. Pitanja koja se problematizuju u radu su: Koji su mogući novi metodološki pristupi u istraživanju u kojima se koriste prednosti i dostupnost digitalnih tehnologija? Šta su prednosti, a šta nedostaci digitalne istorije umetnosti? Da li je kompjuterska analiza velikog broja podataka kao trenutno dominantni pristup u digitalnoj istoriji umetnosti jedini novi pristup? Teza rada je da se sa digitalnim tehnologijama otvaraju mogućnosti za inoviranje istraživačkih pristupa u kojima se slika (vizualizacija) koristi kao istraživački alat. Ovakav pristup za polazište ima, pre svega, Warburg (Aby Warburg) u istraživanjima s početka dvadesetog veka, koji je tehničku reprodukciju uveo kao novi istraživački alat, koji tek sa digitalnim tehnologijama otvara nove mogućnosti u istraživanju, analizi umetničkih radova i ujedno predstavlja tačku povezivanja i kontinuiteta između istorije umetnosti i digitalne istorije umetnosti.

Ključne reči:

digitalna istorija umetnosti, digitalna humanistika, *digital divide*, tehnička reprodukcija, *Big Image Data*, vizualizacija, savremena umetnost, umrežena slika

Digital Divide

Šta je digitalna istorija umetnosti? Da li je u pitanju nova oblast istraživanja ili je reč o postojećoj naučnoj disciplini koja dobija novi tehnološki predznak? Danas je, čini se, nemoguće povući liniju koja razdvaja analogno od digitalnog, tako da se stiče utisak da je reč o nekakvim pseudokategorijama, čije se granice sve teže mogu odrediti. Slično se može primetiti i kada govorimo o granici između prirodnih i humanističkih nauka ili teorijskih i praktičnih veština. Gotovo je izvesno da će i ono što se trenutno naziva digitalnom istorijom umetnosti uskoro biti samo istorija umetnosti. Pitanje koje se, samim tim, nameće jeste: zašto uvoditi novi tehnološki okvir uz postojeću oblast kada su digitalne tehnologije već uveliko integrisane u sve aspekte našeg života?

Digitalna istorija umetnosti se pojavljuje na početku dvadeset prvog veka u sklopu digitalne humanistike, nove metodološke platforme čije je polazište povezivanje humanističkih nauka i digitalnih tehnologija. Glavni ciljevi digitalne humanistike su: pronalaženje i uvođenje novih digitalnih alata u istraživanju u skladu sa digitalnim okruženjem u kojem živimo, eksperimentisanje sa novim modelima prenošenja znanja, proširivanje vidljivosti i socijalnog uticaja humanističkih nauka, kao i pronalaženje novih kolaborativnih modela saradnje izvan uskih strukovnih opredeljenja.

Digitalna humanistika je, istovremeno, reakcija na krizu u humanističkim naukama. Proces marginalizovanja humanističkih nauka u velikoj meri je kolateralni efekat neusklađivanja sa dominantnom profitabilnom logikom i vladajućom paradigmatom neoliberalnog kapitalizma. Pored toga, jedan od ključnih razloga koji se dovodi u vezu sa krizom humanistike je tzv. digitalna podeljenost (*digital divide*). U svom bazičnom značenju, *digitalna podeljenost* se odnosi na ekonomske, zatim socijalne i obrazovne nejednakosti između onih kojima su digitalne tehnologije – pre svega, kompjuteri i internet – dostupne i onih kojima nisu. O digitalnoj podeljenosti se, međutim, može govoriti kao o svojevrsnom paradoksu, koji se prepoznaje u različitim registrima. Kler Bišop ga koristi za objašnjenje ambivalentnog odnosa između savremene umetnosti i digitalnih tehnologija (Bishop 2012). Ona polazi od toga da su, danas, digitalne tehnologije gotovo nezaobilazne u radu većine umetnika, bez obzira na to da li koriste tradicionalne ili nove tehnologije, ali da se u *mainstream* umetnosti retko problematizuju novine koje su one donele i njihovi efekti na svakodnevni život. Staviše, u porastu su interesovanje za analogne medije i analogni umetničko-istraživački postupci, poput sakupljanja i arhiviranja. Takođe, kako navodi, digitalne tehnologije još uvek nisu integrisane u institucionalni sistem (galerije, muzeji). Ovaj tekst je naišao na burne reakcije umetnika digitalnih umetnosti. Njihov je glavni argument da je produkcija digitalnih umetnosti razvijena i ne samo to već da ima i sopstvenu logistiku, polje delovanja, a to su festivali kao što su Ars Elektronika u Lincu i Transmediale u Berlinu. Ipak, čini se da i ovaj argument upravo potvrđuje tezu

o „podeljenosti” između savremene i digitalne umetnosti koja, u izvesnom smislu, funkcioniše kao niša u okviru savremene umetnosti.

O digitalnoj podeljenosti se može govoriti u još jednom registru, a to je nauka. To je, možda, najslikovitije objašnjeno u tekstu “How to Bring Science Publishing into the 21st Century” (Cantiello 2016). Kantijelova teza je da se novine i potencijal koje su donele digitalne tehnologije ne prepoznaju u savremenom istraživačkom radu. Kao ilustraciju svoje teze koristi isečak iz čuvenog naučnog rada Galilea Galileja objavljenog 1610. Može se zaključiti da se ovaj rad, u načinu na koji je pisan i prezentovan, gotovo ne razlikuje od naučnih radova koji se objavljuju i danas, pogotovu u humanističkim naukama. Kako je moguće da su digitalne tehnologije postale sastavni deo našeg života, od načina na koji pišemo do načina na koji komuniciramo, a da istovremeno nisu uključene u istraživanje, naročito ne u humanističkim naukama? Digitalna humanistika i digitalna istorija umetnosti traže odgovore upravo na to pitanje. Ipak, povezivanje novih tehnologija i istraživanja nije sasvim „nov” pokušaj, niti je ekskluzivno povezan sa digitalnom istorijom umetnosti. Ako govorimo o odnosu između istorije umetnosti i novih tehnologija na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, moglo bi se reći da je i tada bilo pokušaja da se istraživački aparat unapredi uz pomoć novih tehnoloških mogućnosti kao što je pojava tehničke reprodukcije. U tom kontekstu, posebno su zanimljiva trojica istraživača: Velflin, Malro i Varburg.

Tehnička reprodukcija

Hajnrh Velflin (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) je nezaobilazan kada se govori o formalnoj analizi kao metodološkom postupku u istoriji umetnosti. Velflin je, međutim, iz istraživačkog ugla zanimljiv i po tome što je u svojim predavanjima među prvima počeo da koristi projektor. Na prvi pogled, taj se podatak ne čini toliko bitnim. Ipak, reč je o presedanu: slika je tada, po prvi put, postala deo predavanja, do tada uglavnom svedenog na narativ. I pored litografija i drugih grafičkih tehnika prenošenja slika koje su u to vreme relativno dostupne, ali čiji se obim distribucije ne može porediti sa promenama koje je donela tehnička reprodukcija, slika je tek tada postala dostupni i „stalno prisutni” izvor informacija što je, u istraživačkom kontekstu, takođe novina. Mogla bi se uspostaviti veza između upotrebe slika, koje postaju sastavni deo Velflinovih predavanja i istraživanja, i formalne analize zasnovane upravo na preciznoj analizi pojedinačnih elemenata slike. Tome u prilog ide i činjenica da je Velflin, najčešće, imao dve projekcije, što mu je omogućilo da komparira formalne elemente slika. Ključnu ulogu u tome ima tehnička reprodukcija kao sredstvo pomoću kojeg je analizirao umetnička dela. Iz toga se nameće zaključak da je projekcija slika za Velflina ne samo puko tehnološko pomagalo već novi istraživački alat koji sliku uključuje kao svoj konstitutivni deo.

Andre Malro (André Malraux, 1901–1976), francuski književnik, takođe je u tehničkoj reprodukciji prepoznao novi istraživački potencijal. To se, pre svega, odnosi na njegovu ideju „imaginarnog muzeja”, „muzeja bez zidova” (*le musée imaginaire*). Malro je smatrao da svako može da „napravi” svoj imaginarni muzej, nezavisno od postojećeg institucionalnog okvira ili konkretnog fizičkog prostora i da kombinuje do tada nespojiva umetnička dela i artefakte. Ključnu ulogu u tome ima, slično kao i kod Velflina, tehnička reprodukcija. Bilo bi, međutim, pogrešno zaključiti da njega zanima reprodukcija sama po sebi, da joj daje prednost u odnosu na samo umetničko delo. Za njega je reprodukcija, slično kao i kod Velflina, sredstvo koje sliku čini dostupnom, koje omogućava novi način povezivanja, upoređivanja i posmatranja slika, nezavisno od postojećih institucija i dominantnih narativa.

U eksperimentisanju sa tehničkom reprodukcijom kao istraživačkim alatom najdalje je otišao nemački istoričar umetnosti Aby Warburg (Aby Warburg, 1866–1929). On je uveo ikonologiju kao novu metodološku praksu, ali kada je reč o novim istraživačkim pristupima posebno je zanimljiv njegov *Atlas slika Mnemosine* (*The Mnemosyne Atlas*, 1924–1929) koji doskora, za razliku od njegove ikonološke analize, nije toliko bio predmet izučavanja niti je imao veći uticaj na način istraživanja u istoriji umetnosti. *Atlas slika* je kolekcija koja se sastoji od šezdeset tri panoa sa preko hiljadu slika. To su, uglavnom, fotografije, ali ima i ilustracija iz knjiga, grafika, isečaka iz novina, brošura, čak i poštanskih markica. Njega, slično kao i Malroa, nije zanimala fotografija, niti tradicionalna slika sama po sebi, već kako mogu slike, dostupne preko najrazličitijih reprodukcija, da budu istraživački alat. Predmet njegovih analiza je kako su se određeni motivi iz antičke civilizacije sačuvali tokom srednjeg veka i postali sastavni deo evropske kulture u renesansi. U fokusu njegovog interesovanja bilo je kako se značenje i smisao određenih slika (skupa motiva) menja kroz epohe, različite kontekste. Za njega je tehnička reprodukcija, takođe, sredstvo pomoću kojeg je mogao da otkriva „putanje” slika i učini ih vidljivim – kritičkim i sistematičnim povezivanjem slika kao referenci iz različitih oblasti.

Ovaj istraživački iskorak Abija Warburga povezan sa, u tom trenutku, najnovijim tehnološkim otkrićem, tehničkom reprodukcijom, za razliku od njegove ikonološke metode, nije zaživeo. To pokazuje i činjenica da je *Atlas slika Mnemosine* prvi put publikovan tek 1993. Pre izvesnog vremena, međutim, počinje da raste interesovanje za ovaj atlas, pa je tako 2016. godine, na stopedesetogodišnjicu od rođenja Warburga, organizovan kongres posvećen njegovom istraživačkom radu. Tom prilikom rekonstruisana su sva šezdeset tri panoa i izložena u Centru za umetnost i medije u Karlsruheu. Jedan od razloga zašto njegov istraživački pristup nije zaživeo jeste, sasvim sigurno, to što je ostao nezavršen nakon njegove smrti. Drugi, podjednako bitan razlog je to što nije uspeo da ga publikuje – u tom trenutku to je bilo tehnološki komplikovano jer ništa slično nije postojalo. On ga je dokumentovao fotografski, tako da su na osnovu tih snimaka i rađene rekonstrukcije. Međutim, činjenica je da se na fotografijama nisu sasvim jasno mogli videti svi detalji, odnosno sve reprodukcije koje su se nalazile na panoima, tako da je i to, sasvim sigurno, još jedan od razloga zašto je atlas ostao neistražen, kao i da je malo ljudi imalo priliku

da se neposredno susretne s tim. Tek 2016. dekodirane su sve slike koje su se nalazile na panoima. Reprodukcije koje je on koristio su većinom izgubljene.

Čini se da su ovi historijski pokušaji uvođenja slike kao istraživačkog alata pomoću tehničke reprodukcije ostali na nivou eksperimenta, usamljeni primeri koji, u istraživačkom smislu, nisu zaživeli i bili prihvaćeni. I pored toga, reprodukcija je dobila svoju primenu, kao manje-više neizostavni pratilac u funkciji ilustracije teksta. Ipak, pokrenuta su neka nova pitanja koja, u trenutku krize humanističkih nauka, ponovo postaju aktualna. Jedno od njih je, svakako, upotreba slika u istraživanju. U novom tehnološkom okruženju, sa uvođenjem digitalnih tehnologija – kompjutera, interneta i *online* prostora – dostupnost i cirkulisanje slika podignuti su na još višu razinu u odnosu na prethodnu tehnološku paradigmu, čime je iznova aktualizovano pitanje: kako slika može biti u funkciji istraživanja? Digitalna istorija umetnosti kao nova metodološka platforma nastoji da, između ostalog, ponudi odgovor na ovo pitanje.

Big Image Data

Jedna od ključnih novina koje su donele digitalne tehnologije je *Big Data*: „ne sasvim precizno definisan pojam koji se koristi za opisivanje skupova podataka koji su toliko veliki i složeni da se sa njima ne može raditi korišćenjem standardnih statističkih metoda.” (Manovich 2013) Manović polazi od toga da je „kvantitativni obrt” (*quantitative turn*) neka vrsta nužnosti u svakoj naučnoj disciplini, da se u psihologiji desio u trećoj deceniji prošlog veka uvođenjem statistike, u ekonomiji u četvrtoj deceniji, u političkim naukama tokom devedesetih, a da je sada trenutak kada se odvija i u humanističkim naukama (Manovich 2015, 14). Kada je reč o digitalnoj istoriji umetnosti, srodan pojam predstavlja *Big Image Data*, koji se odnosi na velike baze slika, pokretnih i nepokretnih, digitalizovanih ili digitalnih, slika na socijalnim mrežama i drugim *online* platformama:

U avgustu 2008. YouTube.com je objavio da korisnici svakog minuta aplouduju trinaest sati video-materijala; u novembru iste godine broj slika postavljanih na Flickr dostigao je broj od tri milijarde. (Manovich 2009)

U poslednjih deset godina, ove cifre su se, najverovatnije, još drastičnije uvećale, što znači da se suočavamo sa sasvim novim kulturnim fenomenom. Jedan od aspekata produkcije velikih količina slika je i sadržaj proizveden od strane korisnika (*user-generated content*). Manović uvodi pojam „kulturna analitika” (*Cultural Analytics*) kao metodološki pristup za proučavanje velikih količina slika. Reč je o kombinovanju digitalne obrade slika i različitih tehnika vizualizacije, pomoću kojih se podaci transformišu u obrasce. Ako je jedan od bazičnih metodoloških pristupa u tradicionalnoj istoriji umetnosti komparativna analiza, pri čemu se to odnosi na analizu ograničenog broja artefakata, kompjuterskom analizom se mogu

istovremeno analizirati hiljade, čak milioni slika, što nikad pre nije bilo moguće. Ključnu ulogu u tome, ne slučajno, ima vizualizacija, upravo ona daje preglednost tom velikom broju slika.

Druga istraživačka metoda, takođe nezaobilazna u digitalnoj istoriji umetnosti je mrežna analiza (*network analysis*). Kao što sam naziv upućuje, u ovakvoj analizi naglasak je na povezivanju, prepoznavanju veza koje određuju kako određeni fenomen funkcioniše. Postoje različite metodologije u mrežnim analizama, a najprisutnije su analiza socijalnih mreža (*Social Network Analysis*) i teorija aktera-mreže (*ANT: actor-network theory*) (Manovich 2015). U prvoj, mreža je zapravo socijalni konstrukt sastavljen od ljudi koji su međusobno povezani. Ljudi su predstavljeni kao čvorišta u mreži, a cilj ove analize je da ocrtavanjem socijalnih veza (po unapred zadatim parametrima, npr. prijateljske, poslovne i sl.) osvetli na novi način određeni fenomen (način rada, umetnički pravac, pokret...).¹

Drugi tip mrežne analize je, kao što sam naziv sugerise, više teorijski i dovodi se u vezu pre svega sa Laturum. Mreža je za njega „modus ispitivanja” (Latur 2017, 46), a ne površina omeđena granicama ili stvar koja ima oblik mreže kao što je npr. kanalizaciona mreža, poštanska mreža ili metro. To je način na koji se pristupa analizi određenog fenomena, tako što se uočavaju veze koje možda nisu na prvi pogled vidljive, ali određuju način na koji ona funkcioniše. U teoriji aktera-mreže akter je uvek akter mreže, neodvojiv od mreže koja određuje način njegovog funkcionisanja i obratno. Konsekvence ovakvog pristupa su razbijanje dualnog koda kao dominantne matrice mišljenja u zapadnoevropskoj kulturi. Latur to ilustruje na primeru sociologije koja je, kako kaže, zatvorena u sopstvene metafore pomoću kojih nastoji da pruži odgovore na uvek ista pitanja kao što su: odnos između društva i pojedinca, individue i kolektivnog, celine i njenog dela, prirode vs. društva... Novi pristup koji predlaže je ekološki, koji u stvari predstavlja napuštanje dualnog koda, prevladavanje razlike između celine i dela – svaki deo je entitet, a ako je entitet, onda ima svoje atribute koji čine mrežu. U formalnom smislu ovaj tip analize se od prethodne razlikuje i po tome što čvorišta u mreži nisu nužno samo ljudi već i ne-ljudski entiteti, koncepti, fenomeni ili apstraktni pojmovi.

Ono što je glavni problem u većini ovih istraživačkih pristupa povezanih sa *Big Image Data* je određivanje parametara po kojima će se slike analizirati. To naročito važi za digitalnu istoriju umetnosti: kako uspostaviti jedinstvene parametre za analizu hiljadu, sto hiljada ili milion slika? Sam Manovič uočava ovaj problem i nastoji sistemski da ga reši tako što uvodi formalne elemente: karakteristike (*feature*) ili varijable koje imaju funkciju da definišu predmet istraživanja (Manovich 2015, 15–17). To su: opseg istraživanja (određivanje granica fenomena koji se istražuje – da li je to jedan stil/pravac, jedan period ili jedan medij); predmet istraživanja (određeni umetnik/umetnici, određena umetnička dela...) i odabir karakteristika po kojima se analiza vrši (to su najčešće metapodaci koje svaki digitalni zapis nosi: boja, osvetljenost, saturnacija i sl.). Ove karakteristike se selektuju, sistematizuju i vizualizuju pomoću softvera za prepoznavanje (*recognition systems*), pretraživanje

1 Primer ovakve analize je vizualizacija koja je bila sastavni deo izložbe *Inventing Abstraction, 1910-1925* (MOMA, 2012), <https://momadesignstudio.org/Inventing-Abstraction>. Pristupljeno 15. 8. 2019.

(*search engines*) i algoritma, tako da se automatski izvršavaju, a na istraživaču je da prepozna, uporedi i interpretira obrasce koji se pojavljuju u vizualizacijama. Još jedan problem koji Manović uočava je tzv. semantička praznina (*semantic gap*).²

I pored toga, Manović zaključuje da je analiza velikog broja podataka nešto u potpunosti novo u metodologiji istorije umetnosti. S druge strane, Kler Bišop se vrlo kritički odnosi prema Manovićevoj analizi. U svom tekstu decidiranog naziva „Protiv digitalne istorije umetnosti” (Bishop 2018), koji je zapravo odgovor na Manovićev tekst, ona se poziva na teoretičarku Džoanu Draker koja smatra da se u metodologiji istorije umetnosti ništa bitno nije promenilo još od osamdesetih godina, kada se otvorila ka semiotici, marksizmu, psihoanalizi, postkolonijalizmu, poststrukturalizmu. Ona smatra da je uvođenjem kompjuterskih analiza kompleksnost evaluacije svedena na statistiku, merne jedinice, adresiranu na već poznate i opšteprihvaćene kanone u istoriji umetnosti, bez kritičkog preispitivanja i bez iniciranja istraživačkih pitanja, a da je efekat toga dolaženje do podataka koji teško mogu da se dovedu u vezu sa saznanjem. Njena teza je da je digitalna istorija umetnosti ne samo „okasneli prilepak digitalne humanistike” već i da se može povući paralela između uspona digitalne humanistike i neoliberalnog upliva u humanistiku i obrazovanje, a čiji je efekat svođenje prenošenja znanja na transakciju, profesora na prekarijat, a studenata na „jedinicu kapitala” koji sam u sebe investira.

Zaključna razmatranja

Kada se kaže digitalna istorija umetnosti, pojavljuju se dva oprečna mišljenja. Jedno je da se svaki istoričar/istoričarka umetnosti danas kreće u polju digitalne umetnosti jer u svom radu koristi kompjuter. S druge strane, puno autora smatra da bi trebalo praviti razliku između digitalizovane istorije umetnosti, kada su digitalne tehnologije samo novi tehnološki okvir za već postojeći način rada, i digitalne istorije umetnosti koja uključuje nove metode i nove pristupe kao što je kompjuterska analiza slika. Slična oprečnost postoji i u definisanju digitalne umetnosti: da li je to sva umetnost koja uključuje rad sa digitalnim medijima kao što je npr. fotografija obrađena u postprodukciji ili digitalizovani filmski zapis? Ili o digitalnoj umetnosti možemo da govorimo samo onda kada su i produkcija i prezentacija i distribucija umetničkog rada povezane sa digitalnim tehnologijama? Da li je digitalna umetnost sastavni deo savremene umetnosti ili je reč o dva odvojena autonomna fenomena?

U sva tri slučaja polazište je identično: potreba da se povuče jasna granica – jedna, čini se, prilično opsolentna navika nasleđena iz dvadesetog veka, modernističke provenijencije, zasnovana na preciznim podelama, dualnom kodu mišljenja i kategorizacijama. Na početku dvadeset prvog veka ovakav pristup ne samo da nije više operativan, jer ne odgovara „stanju na terenu”, već i blokira

2 „[...] čitalac razume značenje teksta, dok kompjuter samo „vidi” kombinaciju znakova i razmaka.” Manovich, Lev, “Data Science and Digital Art History”. *Digital Art History* 1 (2015), 22.

razumevanje promena koje su se u međuvremenu odigrale u gotovo svim registrima: prelaz iz bipolarnog u multipolarni svet, iz takozvane čvrste moderne u fluidnu modernu (Bauman 2009), od proizvodne u informacijsku i globalnu ekonomiju (Castells 2000). Umesto povlačenja granica, gomilanja podela i insistiranja na formalizmima, glavni problem je: kako zaustaviti proces marginalizacije humanističkih nauka? Kako prevladati krizu u humanističkim naukama? Čini se da je jedini izlaz osavremenjivanje u skladu s vremenom u kojem živimo, osavremenjivanje istraživanja u skladu sa digitalnom paradigmom kao njenim glavnim obeležjem i mogućnostima koje digitalne tehnologije nude. Te mogućnosti se odnose na prevazilaženje tehnološkog jaza, zatim na približavanje *digital born* generacijama i dostupnost: dostupnost podataka na mreži, različitih softvera kao alatki u istraživanju i mogućnosti da se rezultati tih istraživanja učine dostupnim, pre svega, u *online* prostoru. To su ujedno ciljevi digitalne humanistike, te utoliko digitalna istorija umetnosti nije neka odvojena oblast, već metodologija koja je sastavni deo savremenog načina istraživanja.

Uvođenje kompjuterske analize za obradu velikog broja slika (*Big Image Data*) svakako je novina u istraživanju, naročito u oblasti istorije umetnosti, ali je istovremeno i veliki izazov jer može da implicira izjednačavanje informacije i znanja.³ Jedna od teza koja ukazuje na efekat ovog izjednačavanja jeste da je rad sa velikim brojem podataka nova vrsta „znanja” koja čini izlišnom teoriju, pa čak i istoriju. Glavni argument u prilog ovoj tezi je da su se nekada predviđanja radila na osnovu teorije u društvenim naukama i formula u prirodnim naukama, a da je danas mogućnost analize velike količine podataka (*Data Science*) preuzelo tu funkciju (Carpo 2018). U ovakvom pristupu previđa se da je interpretacija ono što podatak čini relevantnim, zatim da se svaki podatak može interpretirati na puno različitih načina, kao i to da je za interpretaciju podataka neophodan teorijski okvir.

Pored toga, uvođenjem kompjuterske analize destabilizovana je i pozicija istraživača: proces istraživanja se automatizuje, a interpretacija svodi na algoritam po unapred postavljenim parametrima. Ono što je posebno problematično jeste svođenje umetničkog rada na podatak. Ishod ovakve analize najčešće je skup metapodataka (broj piksela, osvetljenost, oštrina...), nezavisno od funkcije same slike, umetničke ili neumetničke. Time se osobenost umetničkog iskaza gubi u korist formalnih, metričkih ili drugih kvantitativnih elemenata svojstvenih slici kao digitalnom zapisu. Čini se da je ovakav tip kvantitativne analize odgovarajući, pre svega, za analizu različitih kulturnih i socijalnih fenomena kao što su socijalne mreže, *online* baze, kulturne industrije, a mnogo manje za samu istoriju umetnosti, bar u ovom trenutku. Zato nije slučajno što je većina Manovičevih istraživačkih projekata povezana sa socijalnim mrežama, velikim bazama slika na internetu, koje nisu same po sebi umetnički, već kulturni fenomeni. Utoliko se argument Kler Bišop o svođenju analize na statistiku, preuzimanju gotovih kanona i kategorija iz istorije umetnosti i odsustvu kritičkog čini opravdanim (Bishop 2018). Čini se da statistički podaci, koliko god bili zanimljivi sami za sebe, ne mogu da maskiraju nedostatak

3 O razlici između informacije i znanja videti: Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, 2000, 52.

istraživačkog pitanja i odsustvo interpretacije, što su i dalje ključni problemi kada se govori o analizi velikog broja slika u kontekstu istorije umetnosti.

Takođe, kompjuterska analiza velike količine podataka zahtevna je i u hardverskom i u softverskom smislu, tako da je korporativno pokriće uglavnom neophodno. Utoliko argument Kler Bišop o povezanosti digitalne humanistike i neoliberalnog kapitala nije zanemarljiv. Ipak, svođenjem na vezu sa korporativnim kapitalom degradira se pozicija digitalne humanistike kao nove metodološke platforme inicirane krizom u humanističkim naukama. Ta kriza je, u velikoj meri, posledica nametanja profitabilnosti kao ultimativne vrednosti neoliberalnog kapitala. Time se i previđa mnogo širi spektar pitanja koje ova platforma pokreće, a koja nisu isključivo povezana sa korišćenjem najnovijih tehnologija. To je eksperimentisanje, pronalaženje novih metoda i pristupa u istraživanju, zatim povezivanje različitih disciplina, kao i stvaranje mreža u kojima participiraju ljudi iz različitih oblasti. To su, ujedno, i strategije prevazilaženja krize u humanističkim naukama.

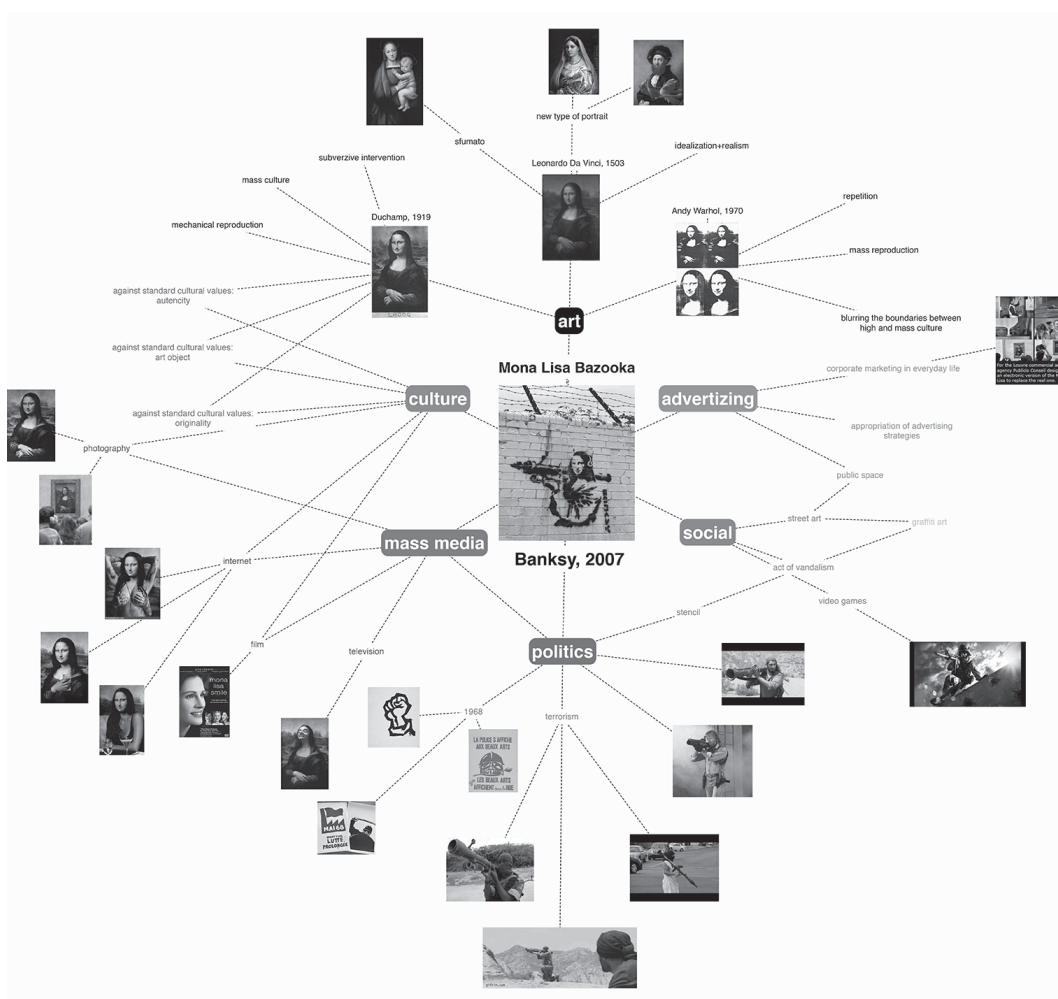
Ovo su samo neki problemi sa kojima se susreće digitalna istorija umetnosti, naročito ukoliko se izjednači samo sa kompjuterskom analizom velike količine podataka. Stoga se nameće pitanje: na koji način je moguće inovirati metodološki pristup, uključiti prednosti digitalnih tehnologija, a sačuvati ono što je „višak smisla”, a što određeni digitalni zapis čini umetničkim radom? Kako je moguće sačuvati poziciju istraživača? Možda u tome polazište može da bude Varburg i njegovi pokušaji uvođenja slike kao istraživačkog alata u vizualizacijama. Vizualizacija kao postupak nije novina, štaviše ona je standardni alat u mnogim naučnim disciplinama, posebno prirodnim. Međutim, ovde nije reč o grafikonima i dijagramima, s čim se, najčešće, dovodi u vezu, već o povezivanju vizualizacije koja korespondira sa metodologijama digitalne humanistike, sa teorijom mreža, pre svega sa Laturovom teorijom aktera-mreže, o čemu je bilo reči. Zašto sa teorijom mreža? Zato što je „umreženost” način na koji funkcioniše umetnički rad u savremenom svetu.

Jedno od ključnih obeležja umetnosti dvadesetog veka je aproprijacija. Aproprijacija je postupak u kome se već postojeći elementi – predmeti, motivi, slike, umetnički radovi – koriste kao „materijal” od kojeg se pravi umetnički rad, od Maneovog *Doručka na travi* do postprodukcije devedesetih kao umetničkog postupka (Bourriaud 2002). Za aproprijaciju je bitan odnos između originala i njegove kopije, izvora i ponavljanja, odnosno izmeštanje iz izvornog, originalnog konteksta u novi kontekstualni okvir. U prvom planu je rad, ne sa materijalom, već sa smislom koji se iznova konstituise u novom kontekstualnom okruženju. Umnožavanjem kontekstualnih izmeštanja relativizuje se odnos između izvora i ponavljanja i u prvi plan stavlja kretanje kroz različite kontekstualne okvire. To, ujedno, predstavlja ulazak aproprijacije u svoju postfazu, odnosno početak umreženog funkcionisanja, povezivanje određene vizuelne celine, motiva, skupa motiva sa nizom različitih kontekstualnih okvira koji čine mrežu u kojoj se konstituise smisao. Aproprijacija je neodvojiva od tehničke reprodukcije, a umrežena slika od digitalne reprodukcije. To bi značilo da je umetnički rad – bez obzira na medij, format ili materijal od kojeg je napravljen – čvorište kroz koje se prelamaju različita kretanja, registri, slike, različita kontekstualna izmeštanja koja najčešće nisu ni vidljiva na prvi pogled. U

tom ključu, interpretacija samog rada odnosi se na otkrivanje, detektovanje različitih kretanja, slika i kontekstualnih izmeštanja koji konstituišu smisao samog rada.

Osmeh, bazuka itd.

Benksijev rad *Mona Lisa Bazooka* (Banksy, Soho district, London, 2007) primer je na kojem se može pokazati kako funkcioniše vizualizacija umreženog načina funkcionisanja umetničkog rada. Jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti je gubitak specifično umetničkih obeležja umetničkog dela kao što



Sl. 1. Vizualizacija za Benksijev rad *Mona Lisa Bazooka* (London 2007)

su umetnički materijali, umetničke tehnike, mediji, postupci i slično. Umetnici su oдавно prestali da se bave isključivo „umetničkim problemima” kao što su kompozicija, boja, tehnika, estetski doživljaj ... Umetnički rad je postao tačka preseka različitih registara: umetnosti, kulture, socijalnih kretanja, politike, advertajzinga. Ova presecanja različitih registara postaju vidljiva u vizualizaciji ukazujući na kompleksnost koja se krije iza nečega što na prvi pogled može izgledati kao „caka” ili „šala” – bazuka u rukama Mona Lize!

U istorijsko-umetničkom registru Leonardov portret *Mona Liza* (1503) predstavlja rez u odnosu na dotadašnju tradiciju uglavnom profilnih portreta karakterističnih za period rane renesanse. Slika je u istorijsko-umetničkom smislu bitna i zbog nove tehnike slikanja, sfumato. Istovremeno, ono po čemu postaje uzor za generacije umetnika, pre svega Rafaela, jeste kombinacija *nespojivog*, realizma i idealizma, jedno od ključnih obeležja visokorenesansnog stila. Pored ovih, moguće je govoriti i o nizu drugih argumenata na osnovu kojih se može objasniti njen značaj za istoriju umetnosti i zapadnoevropsku umetnost uopšte. Ipak, ovi argumenti nisu dovoljni za razumevanje njene popularnosti u kulturi dvadesetog veka u kojoj dobija status tzv. remek-dela, u ključu dominantne modernističke paradigme tog doba sa atributima autentičnosti, originalnosti i „neprolazne” vrednosti. Upravo ovaj status izgrađen presecanjem triju različitih registara – visoke kulture, popularne kulture i masovnih medija – problematizuje se u umetničkim intervencijama koje su takođe bitne za razumevanje Benksijevog rada. To su Dišanova iz 1919. i Vorholova intervencija iz 1970. godine. Dišanova intervencija predstavlja uvođenje tehničke reprodukcije u registar umetnosti, čime se otvara prostor za različite aroprijativne prakse koje funkcionišu izvan dominantnih kulturnih vrednosti kao što su autentičnost, originalnost i estetski doživljaj. S druge strane, Vorholov rad sa repetitivnim ponavljanjem Mona Lize predstavlja ulazak u postaproprijativnu fazu, koja najavljuje početak funkcionisanja slike u mreži. Benksijeva *Mona Lisa Bazooka* objedinjuje sve te reference koje idu iz registra umetnosti, kulture i masovnih medija u kojima se Mona Liza reinkarnira kao „neprolazna lepota”, ideal majke, ali i pervertiranje tih atributa kao dominantnih kulturnih stereotipa i kič proizvoda, spajanjem sa nečim banalnim, komičnim, čak blasfemičnim.

Tehnika kojom Benksi interveniše je stensil. To je tehnika koja je svoju popularnost stekla u demonstracijama '68, kao akt otpora, neposlušnosti, delovanja u javnom prostoru van institucija, kao čin izražavanja neslaganja prema zvaničnoj politici. U tom ključu, upotreba ove tehnike nužno uključuje i politički registar, na koji se nadograđuje jedan od prepoznatljivih fenomena na početku dvadeset prvog veka – terorizam, ratovi na Bliskom istoku, intervencije Zapada, konstantno produkovanje političke nestabilnosti – što su sve reference za motiv oružja koje nosi Mona Liza, povezane sa Benksijevim radom.

Nedozvoljena intervencija u javnom prostoru je, čak i kada je *street art* u pitanju, čin vandalizma koji se, do danas, tumači kao gest otpora, društvena neposlušnost, te je utoliko i referenca na socijalni registar bitna za sam rad. Javni prostor je, istovremeno, nešto što je već uveliko okupirano slikama – bilbordima,

ekranima, plakatima, reklamama... – od strane korporativnog advertajzinga. Benksi ulazi u javni prostor, moglo bi se reći i da preuzima strategiju advertajzinga, tako što okupira javni prostor svojim slikama, brendira ga. Njegove intervencije se ne obraćaju kupcima, tako da ga time preuzima od korporativnog kapitala i vraća svima.

Ove i mnoge druge reference koje se mogu povući postaju vidljive već na prvi pogled u vizualizaciji. Vizualizacija, ipak, nije zamena za tekst, zamena za analizu, već jedan tip analize koji može da stoji zajedno sa tekstom, ali i odvojeno. U tom smislu, to nije ilustracija teksta, već interpretacija kompatibilna pisanjoj, kritički tekst, pisan ili sastavljen od slika koji pokazuje kako rad funkcioniše: na koji način se produkuje njegovo značenje iz niza referenci koje se u njemu ukrštaju. Ako bismo pokušali da definišemo ovaj pristup u metodološkom smislu, onda je to kombinacija vizualizacije – jer se vizuelnim jezikom izvodi interpretacija – teorije akter-mreže, jer se rad posmatra kao deo mreže koji čine akter (umetnički rad) i njegovi atributi koji mogu biti konkretni fenomeni, ali i apstraktni pojmovi – i *distant learnig*, jer se rad posmatra šire, u mnogo različitih registara, koji omogućavaju da se ocrtava mreža odnosa koju konstituise. Bitna komponenta ovog metodološkog pristupa je da iza analize i dalje stoji interpretator, a ne automatska obrada definisana algoritmom. To se može posmatrati kao „tradicionalni” pristup ukoliko povučemo znak jednakosti između digitalne istorije umetnosti i kompjuterske analize. Ukoliko pak nismo opterećeni preciznim razgraničavanjem formalističkog tipa, ova metoda se može posmatrati kao još jedan mogući alat za analizu, čija je prednost da je dostupan, u smislu da istoričar/istoričarka umetnosti/istraživač može da je razvija sam ili uz pomoć dizajnera, programera. Moglo bi se predvideti da čitava vizualizacija može biti i u 3d formatu, interaktivna ili virtuelna. Pored ovih, nazire se još jedna moguća prednost, a to je da možda bolje komunicira u smislu prenošenja znanja sa tzv. *digital born* generacijama odraslim na slikama i ekranima za koje već uveliko postoje indicije da mnogo slabije komuniciraju sa tekstom, pre svega zbog njegove linearnosti koja nije bliska iskustvu gledanja slike. I na kraju, ovakav tip vizualizacije kompatibilan je sa tekstom, a nije zamena za tekst. Štaviše, mogao bi biti „mapa” koja bi olakšala upravo kretanje kroz tekst.

LITERATURA

- Bauman, Zigmunt, *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.
- Bishop, Claire, “Digital Divide: Contemporary Art and New Media”. *Artforum*, September (2012).
- Bishop, Claire, “Against Digital Art History”. *Digital Art History* 3 (2018): 123-132.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Cantiello, Matteo, “How to Bring Science Publishing into the 21st Century” (2016) <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/how-to-bring-science-publishing-into-the-21st-century/>. Pristupljeno: 4. 3. 2017.

- Carpo, Mario, "Big Data and the End of History". *Digital Art History* 3 (2018): 21-38.
- Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Latur, Bruno, *Mreže, društva, sfere*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.
- Manovich, Lev, "Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of 'More Media'" (2009), www.softwarestudies.com. Pristupljeno: 26. 7. 2019.
- Manovich, Lev, Almila A. Salah, Albert A. Salah and Jay Chow, "Combining Cultural Analytics and Networks Analysis: Styding a Social Network Site with User-Generated Content". *Journal of Broadcasting&Electronic Media* 57 (2013), 409-426.
- Manovich, Lev, "Data Science and Digital Art History". *Digital Art History* 1 (2015): 13-34.

Maja Stanković
Faculty for Media and Communications
Singidunum University

WHY DIGITAL ART HISTORY?

Summary:

The main topic of this paper is digital art history as a new methodological platform, which appeared at the beginning of 21st century, related to digital humanities. The main goal of this platform is connecting humanities with digital technologies. The starting point is so called *digital divide*, understood as an ambivalence towards digital technologies which became a part of our everyday life, but still insufficiently present in research, especially in humanities. The main issues in this paper are: what are new methodological approaches to research using digital technologies? What are advantages and disadvantages of digital technologies? The Big Image Data related to computer analysis is indisputably dominant and completely new method in art history, but is it the only one? The concluding marks of this paper are related to digital technologies as a new set of possibilities in which image can be used as a research tool and visualization as a method for researching in art history. The starting point for this approach is related primarily to Aby Warburg's research conducted at the beginning of the 20th century. He introduced mechanical reproduction as a new research tool in art history which opens new possibilities in interpretation of art only with digital technologies. At the same time, it is continuity between art history and digital art history.

Keywords:

digital art history, digital humanities, digital divide, mechanical reproduction, Big Image Data, visualization, contemporary art, networked image

PRIMLJENO / RECEIVED: 2. 10. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 15. 10. 2019.