

Зорица З. Чолић

Универзитет уметности у Београду  
Докторске интердисциплинарне студије  
Група за теорију уметности и медија

УДК: 7.01:316.774 ;  
7:659.3/4

ИД БРОЈ: 208615692

Прегледни рад

Примљен: 25. септембар 2013.

Прихваћен: 21. април 2014.

## ПОСТПРОДУКЦИЈСКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ И НОВИ МЕДИЈИ

*Ајсџиракџи*: Термин *нови медији* јавља се у другој половини XX века, тачније, према неким ауторима, 1960-их година, али право значење и експанзију добија средином 1990-их. Овај општи и помало амбивалентан појам у различитим контекстима добија и различито значење. Међутим, оно што је нама занимљивије од дефиниције нових медија, јесте питање какве су се промене десиле у савременој визуелној уметности под утицајем нових медија. Текст истражује уметничке праксе које нису искључиво новомедијске у техничком и технолошком смислу (као на пример дигитална уметност, интернет арт, уметност виртуелне реалности и слично), већ показује како су нови медији, уз све њихове карактеристике, импликације и услове које стварају, утицали на савремену уметност, тачније од краја 1990-их до данас. Паралелно са настанком нових медија променио се однос уметника према стварању, оригиналности, статусу уметничког дела, изложбе, као и изворима и циљевима „стварања“.

*Кључне речи*: нови медији, релациона естетика, постпродукција

### КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА НОВИХ МЕДИЈА

Бројни аутори покушавају да одговоре на питања и недоумице у вези са самим термином *нови медији*, као на пример: шта су заправо нови медији, да ли су заиста нови, и шта је ту ново. Најпре, важно је анализирати контекст у којем настају нови медији, као и међусобну повезаност нових медија са новим друштвеним и економско-политичким условима. Ако узмемо у обзир политичко-економске прилике, нови медији се појављују паралелно са крајем Хладног рата и децентрализацијом устаљених поредака. То је време глобализације, као и повећане мобилности и миграција. Према извештају Уједињених нација из 2002. године, број имигранта је удвостручен од 1970-их. Око 175 милиона људи живи изван своје матичне земље. Значајно се мења значење географских раздаљина. Истовремено, дешава се прелазак са индустријског ка постиндустријском капитализму. У новим условима рада и производње

капитала настаје дематеријализација људског рада.<sup>1</sup> Извор капитала више није трансформација сировина, него су то: језик, комуникација, информациони системи и међуљудски односи, што доводи до пораста послова у терцијарном сектору.

Нови медији доносе и нове начине комуникације, која готово свакодневно постаје бржа и лакша. Међутим, уз све бржи развој комуникацијских технологија и све већу 'умреженост' и вртоглави развој онлајн друштвених мрежа, настају и променљиве форме друштвеног живота, и парадоксално, све већа отуђеност. Мењају се наше искуство, знање, поимање сопствене телесности. Могли бисмо рећи да је данас једина сталност – промена.

## НОВИ МОДЕЛИ ОРГАНИЗАЦИЈЕ И ПРОДУКЦИЈЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Паралелно са новим поделама света, дестабилисањем центра, глобализацијом и новом организацијом људског рада, десиле су се и промене у погледу нових модела организације и продукције уметничког дела. Променио се однос уметника према стварању, оригиналности, статусу уметничког дела, изложбе, као и изворима и циљевима „стварања“. Не постоје уметнички центри „моћи“, већ распршеност (микро)уметничких пракси, бијенала, музеја, резиденција итд., по целом свету. Уметници постају номади и у физичком смислу, и у погледу „номадског шетања“ из једног стила у други, из једне технике у другу.

Крајем деведесетих, анализирајући савремене уметничке праксе и покушавајући да их синтетизује, француски кустос Никола Бурио (Nicolas Bourriaud) уводи појмове *релациона естетика* и *иосијпродукција*. Релациона естетика се односи на скуп уметничких пракси које се баве целокупношћу међуљудских односа и социјалним контекстом више него личним темама и индивидуланим поетикама (Бурио 2002б). Уметници теже да материјализују функције и процесе који се механизују или нестају. Главна карактеристика оваквих дела јесте да се међуљудски односи и размена стављају у центар пажње и узимају као естетски објект, а идеје интерактивности, окружења и партиципације се промишљају на нов начин. Слично као у постфордистичком капитализму, сваки рад је скуп релација са светом, релација које производе друге односе и пружају отвореност за неограничену дискусију.

Другим појмом, постпродукцијом, Бурио идентификује даље промене у односу уметника према уметничком делу, заправо начину на који оно настаје.

---

<sup>1</sup> Термин који уводе италијански биополитичари Паоло Вирно (Paolo Virno), Маурицио Лазарато (Mauroicio Lazarato), Антонио Негри (Antonio Negri). Под појмом *немајеријани рад* подразумевају серију активности које нису препознате као рад у традиционалном смислу – резултат рада није материјална роба, него сет нових начина комуникације и знања. Уп. са Лазарато 1996.

Идеје оригиналности, као и уопште креативности (креирања нечега ни из чега), полако нестају са појавом „практичара“ какви су на пример DJ-еви и програмери (Бурио 2002а: 13).

Са развојем нових технологија долазе и нови послови, те тако ове две популарне фигуре имају посао да селекутују културалне артефакте, садржаје и умећу их у нове контексте. Управо то постаје и најраширенија стратегија визуелних уметника. Сам термин *постпродукција* у техничком смислу користи се у телевизији и обради филма, видеа и звука, и односи се на процесе додатне монтаже снимљеног материјала: додавање титлова, специјалних ефеката и слично. Дакле, то су послови који припадају терцијарном сектору у смислу да се не ради на обради сировог материјала. Код Буриоа, префикс *пост* се не односи на негацију или превазилажење, већ реферира на простор активности. Како сам наводи: „Постпродукција подразумева измишљање протокола за коришћење свих постојећих начина презентације“ (Бурио 2002а: 32).

Материјал који уметници користе није примарни. Уметници се служе постојећим културалним кодовима, артефактима, објектима који већ циркулишу унутар тржишта, затим их присвајају, реинтерпретирају, репродукују, репрограмирају, изнова излажу на нов начин. Они више не сликају, не вајају, него програмирају, миксују и манипулишу доступним формама и подацима, рушећи велике идеје модернизма о оригиналности и креацији. Такође се слободно служе историјским стиловима и формама, реедитовањем историјских или идеолошких наратива, креирајући нове сценарије.

Ове праксе су свакако у вези са новим условима привремености, краткотрајности послова, сусрета, интеракција. Долази до трансформације статуса уметничког дела: дело више није презентација уметникове визије већ функционише као активни агент, сценарио који се развија, оквир чија материјалност и аутономија варирају. Оно што маркира још један прекид са модернизмом јесте схватање да савремено дело није готов производ, већ период времена који се може проживети. У том погледу и изложба као ултимативни догађај у сфери визуелних уметности модернизма, у ери постпродукције постаје место продукције дела/догађаја.

Један од уметника чији би се рад могао одредити као постпродукцијски јесте свакако француски уметник Пјер Уиг (Pierre Huyghe).<sup>2</sup> Његова уметничка пракса је разноврсна и обухвата филмове, инсталације, јавне хепенинге, луткарске представе, па и путовање на Антарктик. Већи број његових радова односи се на преиспитивање и репрограмирање постојећих наратива, као,

---

<sup>2</sup> Пјер Уиг (Pierre Huyghe) је рођен 1962. у Паризу, где је и студирао уметност. Добитник је Хуго Бос (Hugo Boss) награде (2002), као и специјалне награде жирија Венецијанског бијенала (2001). Излагао је на бројним важним групним изложбама и бијеналима, укључујући *Centre Pompidou*, Париз, *Tate Modern*, Лондон, *ARC*, *Musée d'art Moderne de la Ville de Paris*, *Dia Center for the Arts*, Њујорк, *Solomon R. Guggenheim Museum*, Њујорк итд.

на пример, поновно снимање постојећих филмова у новом контексту, или читање делова познатих филмских сценарија. Тако у филму *Вишеструки сценарији*, Уиг организује „аудицију“, где учесници пројекта читају делове познатих сценарија Годара, Кјубрика, Татија (Godard, Kubrick, Tati), чиме се освешћује проблем који прожима наш живот: могло би се рећи да заправо живимо наметнуте текстове написане негде другде. Интересантна је и Буриоова теза да је данашње друштво „друштво статиста“. Настављајући се на Деборову дефиницију друштва спектакла, у којем је трговина потпуно окупирала живот, а капитал достигао такав степен акумулације да је друштво претворио у пасивне потрошаче, Бурио аргументује да данашње друштво иде даље у „спектакларном“ развоју: индивидуа се креће из пасивног стања потрошача ка минимуму активности које диктира тржиште (Бурио 2002б: 51). Више не седимо пасивно испред телевизора, већ имамо прилику да постанемо славни на неколико минута постављајући своје садржаје на интернет, објављујемо победу на видео игри или делимо своје мисли и идеје са милионима других корисника. Више нисмо посматрачи спектакла, већ учествујемо у њему – као статисти.

У Уиговим радовима се различити наративи деконтекстуализују, мешају и усложњавају, а границе између фикције и реалности често замагљују. Један такав рад је колаборативни пројекат *Без гуха само шкољка* (*No Ghost Just a Shell*). Пројекат је започет 1999. године, када је са уметником Филипом Пареном (Philippe Parreno) откупио ауторска права за манга карактер од јапанске агенције. Такви карактери се обично развијају и продају компанијама да би се користили за рекламне кампање, манга стрипове, цртане филмове, видео игре, итд. Одлучили су да купе једноставан, јефтин лик, без посебних карактеристика и вештина, који би затим извели из фиктивног живота.<sup>3</sup> Име карактера је Анли (Anlee). Трансформисали су њен лик у 3D фигуру и искористили као платформу за наратив. Одлуком да овај празан лик, попут *cadavre exquis*<sup>4</sup>, позајмљују другим уметницима на коришћење, пројекат са ликом Анли добија на комплексности и слојевитости. Сваки од реализованих радова је једно поглавље у биографији овог лика, који је добио и „живот“ кроз различите активности уметника у оквиру заједничког програма.

Пројекат је трајао више година. Најпре су Уиг и Парено направили пролог за серије радова са ликом Анли. У једном од филмова, Анли говори о себи, о томе да је направљена у Јапану и како егзистира као фиктивни лик.

---

<sup>3</sup> У адвертајзингу је јефтин лик, креиран на овај начин, без посебних квалитета, унапред предоређен да траје кратко, да се највероватније појави у једној епизоди и брзо нестане са сцене. Аутори су сматрали да куповином Анли спашавају од индустрије која ју је „осудила на смрт“. Из *No Ghost Just a Shell*, <http://www.mmparis.com/noghost.html>.

<sup>4</sup> *Cadavre exquis* (изузетни леш) је техника коју су измислили француски надреалисти, заснована на игри са више учесника, где се слика или текст колективно реализују: на пример један уметник започне цртеж, а затим свако од учесника додаје свој садржај.

У Уиговом филму *Милион краљевсџава* из 2001. године, сцену представља пејзаж који подсећа на површину Месеца, који се стално креира и нестаје док по њему „шета“ обрисна линија Анли. Њен монолог комбинује фрагменте опсервација Нила Армстронга са шетње по Месецу и *Пуџа у средишње земље* Жила Верна. Затим су уследили радови других уметника; на крају је било 17 уметника који су „испунили“ ову празну љуштуру карактера Анли разноврсним идејама и манифестацијама у форми видео анимација, слика, неонских знакова, књига, постера, скулптура. Неки од њих су: Лијам Гилик (Liam Gillick), Риркрит Тираваница (Rirkrit Tiravanija), Доминик Гонзалес-Форстер (Dominique Gonzalez-Foerster), Пјер Жозеф (Pierre Joseph), Анри Баранд (Henri Barande), Ана-Лена Ванеј (Anna-Léna Vaney).

Изложба колаборативног пројекта са ликом Анли није крајњи резултат процеса стварања, већ почетна тачка од које се креирају бројне везе и односи између уметника и изложбених простора. Уиг и Парено заправо дају временски заснован протокол, сценарио који се може реинтерпретирати, поставити на други начин, у другом времену, на другом месту. Мултиплицирају се ефекти продукције, презентације и рецепције. Резултат је скуп сингуларних искустава који креира зону несигурности, због симулација које замагљују реалност. Различите манифестације и „судбине“ лика Анли нас наводе на питања о манипулацији сликама, нарочито експлоатацији женске фигуре на њима, у комерцијалне сврхе, али и шире – о производњи и ефемерности славе.

Након бројних изложби, давања „реалног живота“ овом лику кроз полифонију гласова, те ремећења фикционалног тржишта, Уиг и Парено су одлучили да уклоне своја ауторска права на коришћење лика Анли. Тако су креирали још проблематичнију ситуацију чињеницом да они више не поседују тај лик, нити га могу дати на коришћење. Нашли су адвоката и направили уговор према коме лик заправо добија своја права. Да би прославили „ослобођење“ лика, у оквиру уметничког сајма у Мајамију, направили су монументалан ватромет који је трајао неколико минута, постепено остављајући траг у облику Анли. Рад је назван *Осмех без мачке*, реферирајући на необичан карактер из књиге *Алиса у земљи чуда*. Анли нестаје као слика, али се јавља као ентитет о коме се може причати, писати и спекулисати.

Сам Уиг о свом делу каже: „Нисам заинтересован да снимам реалност, онакву каква је дата, и нисам заинтересован да креирам фикцију. Оно што ме интересује је да поставим реалност, да производим реалност и да је онда документујем“ (Huughe 2008).

Бришући традиционалну дистинкцију између фикције и реалности, и откривајући да искуство фикције може бити стварно и опипљиво као и било шта друго у свакодневном животу, Уиг нам скреће пажњу на комплексност спектакла масовних медија који нас привлаче, или нас чак обликују. Он спаја неодговорност, непослушност, доколицу, авантуру и славље у процес креирања

уметности, доводећи у питање важне идеје ауторства, аутентичности, вредносних система, као и улоге уметника. Као резултат оваквог приступа, кроз своје радове истражује природу презентације, социјалне процесе, дистрибуцију улога, те на тај начин не само да рedefинише уметничку продукцију него преиспитује фундаменталне вредности нашег друштвеног система, укључујући одрживост, оригиналност и власништво.

Овим пројектом се заправо поништава важност економских механизма тиме што је омогућено да се комерцијални производ бесплатно користи. Нови медији су покренули важна питања власништва и права коришћења одређених садржаја. Пројекат реферира на овај проблем, чинећи га безначајним, и ослања се на идеологију дељења власништва. Аутори се такође ослањају на наслеђе поп-арта, тиме што уграђују популарну иконографију у систем високе уметности и деконтекстуализују масовно произведен објект. Даље, уводе и актуелна питања о идентитету, слободи, новим искуствима телесности, и што је можда најполитичније – наметнутим капиталистичким захтевима флексибилног идентитета који се непрестано мора мењати и прилагођавати новим захтевима тржишта.

Буриоове тезе о релационој естетици и постпродукцији се често критикују аргументима да су то праксе које не доносе ништа ново, које само понављају оно што већ знамо, те да нису довољно критичке према проблемима о којима говоре. Ове праксе се свакако ослањају на наслеђе модерне уметности, нарочито Дишанове идеје креације: по Дишану, креирати значи одабрати, и убацили објект у нови сценарио. Анли јесте редимејд који се имплементирао у различите контексте и може се рећи да је стратегија њених „модератора“ слична стратегијама ситуациониста у смислу *détournement-a*, односно покушају диверзија доминантног система. Постпродукцијске праксе се идеолошки надовезују и на тежње *fluxus* уметника да се баве свакодневицом и уметност изједначе са животом.

Међутим, постпродукцијске праксе настају у другачијим друштвено-политичким условима и, у складу са тим, имају другачији однос према улози уметности и статусу уметничког дела, те свакако доносе и нешто ново. У савременој уметности се бришу традиционалне дистинкције између продукције и потрошње, креације и копије, редимејда и оригиналног дела. Уметничко дело није симбол, већ модел, лабораторија, место игре, јавни простор слободе, интеракције, партиципације, дељења, искуства. Постпродукцијом настају дела која преиспитују наше устаљено схватање „великог уметничког дела“. То нису наметљива ремек-дела намењена контемплацији, не служе критици одређених тема и проблема, него проширују нашу перцепцију, машту и потенцијалност о томе шта можемо бити и постајати. То што су слике, објекти, културални кодови измењени и уметнути у нове контексте, значи да су и значења измењена: ова дела производе алтернативни простор и време, нудећи вишестру-

кост и потенцијалност унутар затворених кругова. Овакве стратегије можемо схватити као отвореност за бескрајно преговарање, те непристајање и отпор конформизму. Поента није да се да одговор, дефиниција, критика, већ да се рад инфилтрира у токове ствари креирајући другачију политику потенцијалности која нам пружа још неистражене (ре)конструкције и бескрајно инвентивне (ре)артикулације познатог.

Експериментисање ван одређења нечег као исправног или неисправног, успешног или неуспешног, сугерише да све има капацитет да истовремено буде и право и неисправно. Када је тестирање и испробавање сâмо по себи циљ, несавршеност постаје валидна опција. То је истовремено и политичко питање – јер даје и нову могућност живота, новог света; и зар није управо у томе главна функција уметности и њена моћ – то „стваралачко муцање“, да се послужимо Делезовим (Deleuze) речником, које се супротставља сваком конформизму креирајући револуционарне „линије бега или флукса“, којима се постајања развијају.

Деведесетих и нарочито двехиљадитих десиле су се значајне промене у односу на првобитни оптимизам изазван развојем нових технологија у погледу великих идеја прогреса, могућности друштвених промена, опште демократијације, слободе медија, па и личне слободе и „бескрајних могућности“. После деценије вртоглавог развоја, и вере у могућност неограниченог прогреса капитализма заснованог на новим технологијама, настао је колапс. Наиме, нове форме капитализма су засноване на испреплетаности и повезаности информационих технологија и производњи економских вредности. У оваквим везама, људски ум и сензибилитет су дубоко укључени у производни процес, и играју фундаменталну улогу у потрошњи и конзумацији. Такође, тиме што је рад дематеријализован и јасна подела рада у индустријској производњи нестаје, капитализам више не заузима и експлоатише само радно време, него апсорбује читаво „радничково“ време и његове мисли, жеље, комуникацију, креативност – његово постојање. Велики успон деведесетих је био заснован на експлоатацији људског мозга, гледано из угла нематеријалног рада, али и инвазији и окупацији наше пажње новим технологијама. Нови услови рада окупирају живот, социјални простор и интелект, и доводе до генералне механизације друштвених односа.

Постпродукцијске уметничке праксе су ту да одређене моделе функционисања чине пре свега видљивијим, затим и хуманијим, показују нам начин како да их учинимо својим. Уметници реактивирају форме настањујући их, чинећи их доступним, присвајањем и пиратеријом приватног власништва, брендова и производа. Друштвени модели су извучени из пасивности и инертности тако што им се дају нове улоге и нове употребе, или се открива њихов апсурд. Радови предлажу сценарио, репрограмирају и монтирају реалност, сугеришући да постоје и другачији начини употребе. Ако нам је већ познато

да је наша стварност ствар монтаже, овакве стратегије нам показују да можемо узети ствар у своје руке и сами монтирати и реинтерепретирати наметнута сценарија.

Једна од најважнијих тема којима се бави савремена уметност је, како Ален Бадиу (Alain Badiou) наводи, креирање нових могућности (Badiou 2003). Оно што је уочљиво данас јесте да постоји могућност формалног јединства света, те да је „све могуће“. Савремена уметност се у том смислу бави идејама да је све могуће, што истовремено значи и да је све немогуће – јер ако је „све могуће, и ако смо остварили потпуно јединство, нема више могућности, ничега што нам остаје да остваримо“ (Badiou 2003). Зато је важно да уметност показује да је „нешто“ остварљиво и да створи нову могућност, а то може показивањем да нешто и није остварљиво; дакле – не реализовати потенцијалност, него створити нову, отворити пут за стварање нових могућности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бодријар (1991): Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
- Бурио (2002a): Nicolas Bourriaud, *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg.
- Бурио (2002b): Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses Du Reel.
- Badiou, A. (2003): Fifteen Theses on Contemporary Art. *Lacanian ink 22*, Retrieved in June 2012 from <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>.
- Вирно (2004): Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb: Jasenski i Turk.
- Делез (2010): Žil Delez, *Pregovori 1972–1990*, Loznica: Karpos.
- Duchamp, M. (1966): *The Creative Act*. Retrieved in May 2012 from <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>
- Еванс (2009): David Evans (ed.), *Appropriation*, London: Whitechapel.
- Лазарато (1996): Maurizio Lazzarato, Immaterial Labor, in M. Hardt and P. Virno (eds.) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 133–147.
- No Ghost Just a Shell*. Retrieved in May 2012 from <http://www.mmparis.com/noghost.html>.
- Huyghe, P. (2007): Anlee. *Art21 Exclusive*, Season 4 2007. Retrieved in June 2012 from <http://www.youtube.com/watch?v=J3E8ioPg8xQ>.
- Huyghe, P. (2008): Narrative, Projection and Memory. Retrieved in June 2012 from <http://www.egs.edu/faculty/pierre-huyghe/videos/narrative-projection-and-memory/>.
- Чун, Кенан (2006): Wendy Hui Kyong Chun, Thomas Keenan, (eds.), *New media, old media: a history and theory reader*, New York: Routledge.



Zorica Z. Čolić

University of Arts, Belgrade

PhD Studies, Theory of Arts and Media

## POSTPRODUCTION AND NEW MEDIA

*Summary:* The term new media appeared in the second half of the twentieth century, according to some authors, namely in the 1960s, but the real meaning and the expansion of new media happens in the mid-1990s. This general and somewhat ambiguous term, gets a different meaning in different contexts. However, what is more interesting to us than the definition of new media, is the question: what kind of changes have taken place in contemporary visual arts under the influence of new media? The text explores artistic practices that are not only 'new' in technical and technological sense (such as digital art, internet art, etc.), but it shows how new media, with all their characteristics, as well as the implications and conditions they created, influenced the contemporary art, specifically the art from the late 1990s to the present. In parallel with the emergence of new media, the relationship of the artist to the originality, and the status of art piece, exhibitions, as well as sources and goals of 'creating' have changed.

*Key words:* new media, relational aesthetics, postproduction