



TRANSKRIPT STRUČNOG VOĐENJA KROZ IZLOŽBU „NULTA HIPOTEZA”

Ana Ereš, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Nemanja Nikolić, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

1. UVOD

ANA: Danas ću vas voditi kroz izložbu „Nulta hipoteza” zajedno s Nemanjom Nikolićem, jednim od umetnika koji učestvuje na izložbi. „Nulta hipoteza” je prvi izlagački format koji je uključen u program Palate nauke, čime je pokrenuto povezivanje između nauke i umetnosti – dve vitalne oblasti čovekovog delovanja kroz istoriju civilizacije, koje se na prvi pogled smatraju odvojenim, ali su zapravo neraskidivo povezane. Drago mi je da u ovakvom ambijentu možemo da razgovaramo o savremenoj umetnosti, koja često u široj javnosti nema status koji ima savremena nauka, no izložba upravo takve stavove dovodi u pitanje.

Naziv izložbe potiče iz naučne terminologije i nije strogo povezan s umetnošću, niti je *nulta hipoteza* termin koji se koristi u umetnosti, ali je naziv izabran tako da provocira, odnosno da uputi na širi okvir i preusmeri pogled s razumevanja umetnosti kao veštine ili proizvodnje estetski „lepih” objekata i predstavi je kao praksu mišljenja, odnosno kao proces (koji, naravno, podrazumeva proizvodnju umetničkih objekata u različitim materijalima i medijima) u koji je i te kako vitalno uključeno mišljenje, odnosno proces istraživanja koji se odvija slobodnije u polju umetničkih istraživanja nego što je to slučaj s istraživanjima u naukama, posebno ako su one prirodne.

Tri umetničke pozicije su predstavljene u okviru ove izložbe; tri umetnika mlađe, odnosno srednje generacije: Ivan Šuletić, Nemanja Nikolić i Marko Marković. Ono što ih povezuje jeste da su se formirali u okviru iste obrazovne institucije, Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu. To je kontekst koji ne treba zanemariti i, budući da su i generacijski bliski, njihovi procesi etabliranja na sceni tekli su uporedo. Reč je, ipak, i o tri veoma različite umetničke pozicije, što je i evidentno u prostoru izložbe. Ovi umetnici ne samo da rade u različitim tehnikama i medijima, nego ispituju različita pitanja u svojim praksama, ali ipak postoji nešto što ih povezuje na konceptualnom nivou, odnosno na nivou umetnosti kao prakse mišljenja, a to je, s jedne strane, prevođenje medija i disciplina u okviru umetnosti i izvan nje, i s druge strane,

insistiranje ne samo na ispitivanju konceptualnih aspekata umetničkog dela, nego i na specifičnim praksama koje su u vezi s ispitivanjem formalnih aspekata umetnosti. Čini mi se da je balans između onog što je vizuelno, ili likovno, i onog što je u vezi s konceptualnim aspektom njihovog umetničkog delovanja – uravnotežen.

Moja namera je da, budući da se bavimo time kako umetnost razmatramo kao praksu mišljenja, otkrijemo procese nastanka izloženih dela, budući da se kroz procesualnost grade i slojevi značenja koji su upisani u finalne rezultate. Prvo ću govoriti o Ivanovim delima, zatim o Markovim, a na kraju ćemo Nemanja i ja zajedno pričati o njegovom radu. Vi budite slobodni da postavite pitanja ili dajete komentare.

2. O RADOVIMA IVANA ŠULETIĆA

ANA: Ivan Šuletić je, što se na prvi pogled vidi – slikar. On ovde predstavlja tri recentna rada izvedena u klasičnoj tehnici ulja na platnu, velikih dimenzija, monumentalnih razmera i prisutnosti u prostoru. Ono što ovaj tip slikarstva čini specifičnim jeste proces nastanka slika. Njihovi nazivi (DALL·E 2023–02–12 22.57.00, 2024; DALL·E 2023–11–01 12.42.46, 2025; DALL·E 2023–02–16 10.57.13, 2023) upućuju na to da su generički povezani s programom koji proizvodi slike kroz različite procese veštačke inteligencije. Ivan Šuletić je fasciniran napretkom u razvoju digitalnih slika i time da danas postoje softveri kojima možete dati uputstvo da proizvode slike različitih sadržaja.

Šuletić u jednom specifičnom programu zadaje zadatke za generisanje slika (koje opisuje kao ruševine savremenih urbanih pejzaža) koje zatim prenosi, u uvećanim proporcijama, veoma minucioznim, klasičnim slikarskim postupkom na platno. Ovaj proces prevođenja može delovati uzaludno, ali upravo u toj „uzaludnosti” prevođenja brze digitalne slike u strpljivu, manuelnu sliku, nalazi se jedan izuzetno važan iskaz o slikarstvu kao praksi koja nije u vezi samo s radom ruku, nego s otvaranjem novog pogleda na svet koji nas okružuje.

Nije slučajno da je repertor koji Šuletić slika (odnosno koji prvo zadaje da bude veštački generisan, pa onda prenosi na platno) povezan s urbanim ruševinama. To su slike koje su i poslednjih nekoliko godina veoma prisutne u medijima. Imajući u vidu veliki broj ratnih sukoba koji uništavaju, odnosno ostavljaju za sobom ovakve razorene pejzaže, poput onih na Bliskom istoku, ali i u drugim oblastima naše planete. Ne samo da se takve slike medijski eksponiraju, nego se koriste kako bi oblikovale jednu sliku efekata različitih geopolitičkih procesa i ratnih sukoba koji se nalaze u osnovi današnjice u kojoj svi živimo, u kojoj su svi globalno povezani i gde se efekti krize u jednom delu sveta osećaju u veoma udaljenim delovima planete. Ali ono što stvar dodatno komplikuje kada su u pitanju ove slike, jeste da ovo nisu slike koje su zaista nastale kao snimci postojećih stanja, nego slike koje nastaju tako što softver, odnosno program, uči, odnosno na osnovu velikog broja postojećih slika, snimaka iz vazduha devastiranih predela i pejzaža, (*i tako*) proizvodi sliku koja je u potpunosti veštačka, artefakcijelna, koja ne predstavlja realnu situaciju, ali se može odnositi na bilo koju postojeću situaciju. Slike koje Šuletić uzima kao predloške su, dakle, generisane, ne prenose neku vrstu istine, niti konkretne činjenice, već prenose nešto što je u potpunosti generisano, opet veoma poznato i univerzalno, i time dovode u pitanje status slike danas. Da li je slika, posebno u kontekstu medija, nešto što prenosi stanje stvarnosti ili nešto što tu stvarnost konstruiše i na koji način se kroz različite manipulacije slikama slika sveta koju mi poznajemo konstruiše? Slikarstvo se kao praksa slikanja uljem na platnu formiralo u renesansi, kada je slika mogla da se prenosi zbog specifične tehnike koja se tada pojavila, kao slika uljanom temperom na drvetu, a zatim i na platnu. Slika je od tada postala simbolički prozor za pogled u svet, prvo idealizovan a potom kritikovan na različite načine. Premda se slikarstvo danas može smatrati, ili se može kritikovati, kao praksa koja je tradicionalna ili anahrona, ona i te kako upravo ovakvim slikarskim postupcima dobija na aktuelnosti, upravo zbog angažovanja u procesu prevođenja slika koje su generisane, koje nisu nastale manuelnim radom, čime se uvodi jedna vrsta trajanja, jedna vrsta rada, jedna vrsta,

možemo reći, životnosti koja daje tradicionalnoj praksi slikanja novi kontekst i drugačije značenje.

Ivanova praksa i ima snažan kritički potencijal da nas natera da razmišljamo o tome kako slike funkcionišu danas, na koji način se odnosimo prema slikama u trenutku kad one mogu biti apsolutno veštački, arteficialno generisane. Ostavlja nam takođe pitanje o tome na koji način se umetnost može redefinisati, odnosno kako velika digitalna transformacija, koja je evidentna i koja će verovatno još više napredovati, može da posluži kao važan podstrek za redefiniciju stare prakse proizvodnje slika, koja time nikako ne gubi na svojoj aktuelnosti. U tom susretu nečega što je stari način, stari proces proizvodnje slika, i aktuelan način generisanja slika nastaje jedan širok prostor u okviru koga se može debatovati o tome šta slika znači danas i na koji način mi danas kroz slike različitog porekla konstituišemo širu sliku sveta ili razumemo svet u kome živimo i koji nas okružuje. Pre nego što pređemo na rad Marka Markovića, pomenula bih i ovaj diskretni slikarski potpis, koji je zapravo neka zamena za potpis ili kamuflaža potpisa. Šuletić nam ostavlja i trag o poreklu slike koji kao da kaže *naslikala me je veštačka inteligencija*, odnosno naslikao me je slikar na osnovu veštački generisane slike.

3. O RADOVIMA MARKA MARKOVIĆA

ANA: Marko Marković je vajar, skulptor, bavi se isključivo i veoma fokusirano skulpturom. Njegov rad predstavljamo ovde kroz dva segmenta: (*kocke*) objekta u ovom centralnom delu i u formatu male instalacije koja se nalazi na ulazu. I ovaj rad predstavlja rezultat manuelnog, veoma dugotrajnog i sveobuhvatnog skulptorskog procesa ne samo konstrukcije objekta, nego i njegovog prevođenja iz polja arhitekture. Možda je nekima poznato o čemu se radi.

Naime, ovaj rad direktno referiše na poznati arhitektonski kompleks Nikole Dobrovića, zgradu Generalštaba, koja se nalazi malo niže (*u ulici Kneza Miloša*), a koja

je izvedena 1965. godine i važi za remek-delo ne samo jugoslovenske arhitekture, nego modernističke arhitekture tog doba generalno, koja se iz pozicije umetnosti može razmatrati i kao veoma složen i specifičan skulpturalni kompleks. Ona predstavlja jedan izuzetan prostorni ansambl koji ima razvijene i složene i materijalne aspekte i načine komponovanja i uodnošavanja elemenata koji su relevantni za disciplinu skulpture. Marko Marković uzima ono što je najmanji, najosnovniji element omotača fasade Dobrovićeve zgrade, a to je ovaj kvadrat veličine 25 puta 25 centimetara. Reč je o pločama na fasadi koje su izvedene od krečnjačkog kamena, koji je inače jedini put iskorišćen za dekorativnu funkciju na zgradi Generalštaba, što je zanimljivo, mada nije u vezi s Markovićevim radom. To je kamen koji je eksploatisan blizu Kosjerića, pa se ispostavilo da nije ekonomski održivo da se obrađuje na taj način. Ali Marko ga ne uzima zbog svoje materijalnosti, iako je struktura i površina kamena krečnjačkog porekla izuzetno zanimljiva, nego preuzima, kopira taj najmanji element (*fasade*) vodeći strukturni dijalog s Dobrovićevom arhitekturom kroz prevođenje principa komponovanja koje je zasnovano na modularnoj logici u proizvodnji skulptorskog objekta; jednog zatvorenog volumena koji multiplikuje poput modula te najosnovnije elemente i uveličava ih u ovom objektu. Ono što je važno jeste da se ne radi o identičnim elementima fasade, već o šest različitih ploča koje su odlivene, pa su ovde prevedene u gipsu. One su organizovane po određenoj strukturi koju je umetnik razvio i takođe se mogu rastaviti i iznova sastaviti. Dakle, funkcionišu poput modularnog, procesualnog sistema mišljenja u skulpturi. Možda veoma dobro ovde, budući da imamo takođe ostvaren dijalog s delom iz ovog ambijenta, enterijera Palate nauke, sa skulpturom Petra Palavičinića – ženskim aktom koji je dekorativne namene, ovde u centralnoj fontani i ovom artdekoovskom enterijeru. Taj odnos između klasično koncipirane skulpture i (*Markove*) skulpture, koja je koncipirana kao jedan relacioni sistemski organizovan modul koji može da se razmešta, rastavlja i opet sastavlja, upućuje na dve logike u odnosu prema proizvodnji skulpture kao objekta – (*Markov*) objekat je celina koja nije konačna, koja nije reprezentacijska, koja nema konkretnu funkciju, čak ni onu koja je u vezi s okvirom arhitekture, iako proističe iz njenog

omotača i ima veze s unutrašnjom strukturom zgrade. Ovde se najmanji element jedne veoma kompleksne discipline i strukture, poput arhitektonske strukture, prevodi u skulpturu i postaje osnov za proizvodnju kompaktnog sistema mišljenja o skulpturi, koja je praksa u radu Marka Markovića, organizovana i zamišljena kao jedna neprekidna linija kontinuiteta, gotovo matematičkog racionalnog pristupa proizvodnji objekata.

4. O RADOVIMA NEMANJE NIKOLIĆA

ANA: Vođenja su zamišljena tako da imamo umetnike s nama u prostoru da „demistifikuju” i objasne proces stvaranja umetnosti. Zato je ovde Nemanja Nikolić čije nove radove vidimo u prostoru (*izložene na skelama*). Ja bih sada zamolila Nemanju da predstavi proces nastanka ovih slika, sliko-crteža, nečega što je između slike i crteža, pa da onda porazgovaramo o drugim aspektima ovih radova.

NEMANJA: Hvala ti, Ana. Bilo je zaista uživanje slušati te kako pričaš o Ivanu i Marku. Dakle, ja sam počeo da radim na ovoj seriji negde 2022, 2023. godine. To je bilo neposredno nakon što sam završio svoje prethodne dve celine koje su se zvale „The Plot”, „Psycho Politics” ili „Zaplet” i „Psihopolitike”. Zašto je to meni sada bitno? Zato što su te dve celine imale određeni, može da se kaže neki razvojni ili istorijski tok. „The Plot” se bavio zapravo istorijom Jugoslavije, zatim Hladnog rata i odnosa popularne kulture i tog hladnoratovskog zapleta. A s druge strane, „Psihopolitike” nastaju 2020. i 2021. i konkretno se odnose na pitanje COVID pandemije, pa onda i određene medijske krize koje nastaju u tom periodu. I ja sam za potrebe tih radova koristio takođe neku vrstu podloge, a to su u slučaju „The Plota” bile zapravo političke knjige iz perioda samoupravljanja u Jugoslaviji, ali i mape koje su pronađene u različitim enciklopedijama iz tog perioda. Dakle, određena vrsta teorijske literature. S druge strane, za rad „Psihopolitike” koristio sam konkretno naslovne strane dnevnih novina

Politike štampanih iste te 2020. godine. Negde u ovom periodu 2022. na 2023, ja sam prosto rešio da upotrebim neku literaturu koja se u stvari zove „Vojna enciklopedija”, koja je štampana kod nas negde sedamdesetih i ima dosta knjiga, koje su zapravo neka vojna baza, odnosno vrsta vojnog znanja poređenog po abecedi, i koja se onda pokušala nekako složiti. Dakle, od onoga šta su vrste ratovanja, pa onda neko različito oružje, važne istorijske bitke, događaji i slično. To je zaista pozamašna (*količina knjiga*), zauzima čitavu jednu policu od 12 tvrdo ukoričenih knjiga koje sam našao kod prijatelja u njegovoj porodičnoj biblioteci. Njegov deda je zapravo bio vojno lice. I ja sam ga pitao da li bih mogao to negde da upotrebim. On je to meni vrlo rado dao, jer je imao zapravo više primeraka, više različitih izdanja. Ja sam imao tu privilegiju da dobijem baš prvo. E, sad, šta je tu zanimljivo? Ja sam to uzeo davno, meni je to dugo stajalo. Zapravo nisam znao šta tačno da radim tu. Ali onda, kako je sad išla ta neka trilogija, kao plod „Psihopolitike”: prošlost, sadašnjost, ja sam zamislio kako bi bilo razmišljati o nekoj vrsti budućnosti. Pošto se oba moja rada baziraju na određenim filmovima koje onda rekreiram, crtam određene kadrove, ponovo montiram u neke nove sekvence, onda sam rešio da u stvari koristim naučnofantastične filmove; samo što tamo gde bi se u određenom kadru pojavio, recimo, leteći tanjir ili neki neidentifikovani objekat koji plaši naše aktere (sugrađani, vojnici, ljudi koji se šetaju u parku i tako dalje) crtao bih crni kvadrat. Zašto crni kvadrat? To je potpuno došlo spontano, dakle, nisam ja imao neki jasan predumišljaj o tome, dakle, ja sam u tom periodu čitao konkretno knjigu Borisa Grojsa (Boris Groys) „U toku”, u kojoj on priča o avangardnim praksama, a poseban deo te literature i te knjige je tekst o Maljevičevom crnom kvadratu i suprematizmu. I meni je to ostalo kao duhovita tačka gde sam se u stvari setio jednog rada svog profesora Mileta Prodanovića, koji je napravio fotografiju koja se zvala „Umetnik nije umetnik ako nikada nije citirao Maljeviča”. I ja sam onda zaključio da je možda krajnje vreme da dokažem da sam umetnik i da napravim neki rad gde ću zapravo citirati Maljeviča. I tako je došlo do toga.

Dakle, ja sam onda počeo da crtam taj animirani film gde sam umesto tih zastrašujućih nepoznatih objekata crtao crni kvadrat. A onda sam kao jednu ekstenziju tog animiranog filma radio ove velike sliko-crteže gde sam u stvari u različite vrste pejzaža postavljao crni kvadrat na nekakvoj sredini. I sada se, dakle, ta čitava serija sastoji od različitih pejzažnih tema. Tu imamo šumu, imamo nebo, imamo planinu, imamo mora, na koje sam stavljao ovaj crni kvadrat. Da demonstrifikujemo proces nastanka ovih konkretnih crteža, dakle, oni su nastali po fotografijama koje sam sve ja napravio, gde sam, konkretno, citirao jednog drugog slikara, Gerharda Rihtera (Gerhard Richter), koji je zapravo uradio jednu sliku gde je napravio presek dva različita mora. Tako da umesto neba vi imate more koje gledate naopačke. To je meni bilo veoma zanimljivo, ja sam ovde stavio zato da se i ova slika zove „Mora”. Stavio sam Jadransko i Egejsko more, dakle, kao neke tačke koje su meni bile zanimljive, kao neka vrsta razglednice s planete Zemlje. Jer ja stvarno mislim da je Mediteran neka tačka koja je neverovatno lepa. Dakle, kad bih tražio neku razglednicu koju bi trebalo da pošaljem u svemir, ja bih poslao neku fotografiju s Mediterana. A onda sam to tako postavio da ova slika u suštini može da se okrene naopačke. Dakle, tako da to jesu u stvari dva mora koja se negde susreću u nekoj tački horizonta, dakle, na nekom beskrajju. Tako da, u suštini, kad bi se ova slika okrenula na drugu stranu, vi biste opet dobili jedan vrlo sličan prizor. Konkretno, ova dva prizora su s planine Durmitor, dakle, nema nikakvog specifičnog opet razloga zašto to. To su za mene bili moćni šumski pejzaži. To je staro drveće kroz koje se vi šetate i onda pejzaži postaju na neki način magični. Međutim, onog trenutka kad se na njih aplicira ovaj crni kvadrat koji ima tu, da tako kažemo, sada i specifičnu obojenost pigmenta, dakle, mi na neki način i negiramo sâm taj pejzaž. Na neki način on se i precrtava, tu se onda otvara to polje, u stvari, geometrijske apstrakcije koja je sad opet karakteristična za neki drugi ciklus mojih radova i to je onda meni postala neka vrsta i lične borbe, dakle, između te figuracije i apstrakcije i gde počinje jedno i gde se završava drugo. Moja lična asocijacija, ili namera, prevashodno se kretala iz pitanja u kom se nalazimo kao društvo danas, dakle, kako mi u stvari vidimo tu budućnost. I sada upravo u ovim krizama, kao što je sada

ta politička kriza, pa imamo, kao kod Marka, to zanimljivo (iako je rad nastao 2015. godine) duboko značenje tih ostataka koje on koristi i koji upućuju na jedan širi društveni problem. Kod Ivana imamo opet jednu krizu, a to je ratna kriza. Ove slike, iako ne predstavljaju to direktno, ostvaruju dijalog s tim sadržajem. Ovi crni kvadrati u stvari jesu i komentar na neko stanje, kako ja vidim neku situaciju u budućnosti. Naravno, ovo sad može da bude veoma otvoreno, ali mislim da je (*ovaj moj rad*) u duhu trenutka kao i kad Maljevič pravi svoj crni kvadrat, koji je bio zaista turbulentan i na nivou države u kojoj ga je on pravio (dakle, u predrevolucionarnom periodu, ali tu je i Prvi svetski rat, globalna kriza, evropska kriza). To jeste neki trenutak u kome treba zapravo poći iz početka, možda osmisliti neku novu društvenu politiku.

ANA: Meni se nekoliko stvari tu sada preklapa. Tri predstavljene pozicije (što mi je potpuno fascinantno, i to je tema za sebe) i te kako polaze ili stupaju u dijalog referišući na nešto što pripada vojnoj ikonografiji. Ivan preuzima slike iz vazduha koje su u vezi sa vojnim operacijama i najviše se tu koriste. To je tip fotografije koji se etablirao kroz mapiranje teritorije u vojne svrhe. Marko referiše na infrastrukturu vojske koja je materijalizovana na jedan veoma specifičan način u kreiranju prostora, a ti, ne u ovom radu direktno, ali u videu iz koga proističu ovi radovi, koristiš „Vojnu enciklopediju” kao neku vrstu predloška. I to mi je veoma zanimljivo. Ne mislim da postoji jedinstveni značenjski okvir da se ova veza razume, ali je interesantno kako nešto što nije povezano s umetnošću ulazi u ove radove kroz logiku proizvodnje slika i uopšte status kreiranja infrastrukture koja je u vezi s vojnim odnosima moći i operacijama koje konstituišu sliku sveta najdrastičnije i najturbulentnije u proteklih 100–150 godina. A s druge strane, ono što je meni postalo fascinantno u tvojim radovima, jeste format koji je bioskopski. Da li je to namerno i šta taj format znači za tebe?

NEMANJA: Ta, ta serija radova je izrađena na formatima koji su u stvari 16:9. Taj odnos je klasičan za filmsko platno. Sada se, naravno, u recimo istorijskim spektaklima, ide na još veći horizont, ali ono što nazivamo klasičnim odnosom. I ja sam zaista i hteo da to bude takav prikaz, jer u toj svojoj prethodnoj seriji radova držao

sam se odnosa 4:3, ne slučajno, zato što sam tu dosta referisao na tu medijsku sliku koja dolazi iz televizora. A ovde sam zapravo želeo da proizvedem taj filmski karakter. Ono što je tu sada karakteristično jeste da sam uvek maštao o tome da pravim te velike slike koje će zaista biti mega monumentalnih dimenzija kao filmska platna, pa čak i da se one izlažu, zapravo, u bioskopskim salama...

ANA: ... i to je odnos kadra i slike, zato što je kadar nešto što zapravo dolazi iz slikarstva, pre svega iz slikarstva pejzaža. Pejzaž takođe nastaje kao kadar koji se uzima iz horizonta. Tako da je logika filmske slike upisana, zapravo, u istoriju slike pejzaža. Nije čudo što se oni ovde preklapaju i u tehničkom smislu. Ja sam htela da pitam još nešto. Šta za tebe znači manuelni čin, postupak slikanja?

NEMANJA: To je trenutak kada ti imaš određeni zadatak. Kako ti sada da određenu stvar apstrahuješ? Koliko god ovaj rad izgledao vrlo blisko nekoj fotografiji, zapravo kad biste vi sada videli te originalne fotografije, (*shvatili biste da je u pitanju*) neka specifična logika. Dakle, ti kad treba da dočaraš strukturu vode ili strukturu neke kore drveta i tako dalje, to je jedna stvar koju nije lako nekome objasniti, ali je osnovna stvar koja me je privlačila kao umetnika. Dakle, kad se nađem ispred pejzaža, portreta ili neke određene situacije koju poželim da nacrtam, to postane neki zadatak, to je nešto novo ispred mene. Ono što jeste karakteristično da ja u suštini nisam baš umetnik koji je u svojoj prethodnoj praksi bio prepoznat po upotrebi pejzaža, a ako su se oni i pojavljivali, uvek je to bilo relativno skromno. A onda sam u ovim novim radovima u stvari želeo da uronim u, za mene, neku vrstu novog terena. S druge strane, to je i neka vrsta meditacije, dakle, sam si u ateljeu pred nekakvim zadatkom koji deluje potpuno apsurdno (i verovatno većini ljudi zaista nikada neće biti jasan), ali ti si u stvari na nekoj misiji: kako rešiti ovo, kako ovo nacrtati. I onda nekad uspe, nekad ne uspe, ali to je kod mene isti banalni motiv, kao i kad sam bio dete, i to je i dalje tako. Dakle, vidiš nešto i ti želiš to da nacrtiš i to je nekad jače od tebe.

ANA: Meni je fascinantno da i dalje postoji praksa slikanja koja je zasnovana na manuelnom radu. Naravno, postoje slikarske prakse koje nisu zasnovane uvek na

manuelnom, ali većinski jesu i opstaju toliko vekova, ne gube na svojoj vrednosti i, naprotiv, njihova vrednost uvek raste, i dalje je percipirana kao nešto što je najvrednije u polju umetnosti. Fascinantno je da nešto tako ima vrednost u savremenosti, gde je manuelni rad u potpunosti apstrahovan, zamenjen mašinskom proizvodnjom, industrijskom proizvodnjom, digitalnim alatima i tako dalje. Tako da je vitalnost slikarskog rada nešto što mene lično fascinira i nešto što je, verujem, (slično kao tebe, ali iz neke druge perspektive) (*odlična*) polazna tačka za raspravu i debatu o tome kako je moguće da jedna takva praksa i dalje ne gubi na svojoj aktuelnosti.

5. PITANJA POSETILACA

ANA: Možda možemo da čujemo pitanja iz publike?

POSETITELJKA 1: Ako mogu ja. Ivana Šuletića poznajem i znam njegovu prethodnu fazu s onim preciznim kućama, one motive sa sitnim detaljima. Za ovaj Vaš rad sam pročitala da je u pitanju akril na lanenom platnu. Ti si, dakle, ovo manuelno nacrtao?

NEMANJA: Ja moram samo da dopunim. Kad je u pitanju ova tehnika i zašto ja ovo zovem sliko-crtež. Ovo što vidimo kao pejzaž zaista je izvedeno u toj tehnici crteža, dakle, nacrtano je tušem na platnu. Sad bih mogao možda nešto da kažem o tome kakva je to specifična vrsta tuševa. Dakle, ja baš dugo koristim tu tehniku, pa sam onda bio i u dugoj potrazi (*za tim*) koji je to tuš dovoljno crn i tako dalje. Ovo su konkretno japanski tuševi koji imaju tu jednu vrstu moćnije...

POSETITELJKA 1: ... meni je sve ovo kao japanski rad, ovo samo Japanci mogu...

NEMANJA: ... ali nije rađeno japanskom četkicom. To je taj deo koji je crtež, dakle, ja uradim podlogu belom akrilnom bojom, a onda je preko toga crtano tušem. Ono zbog čega ja ovo zovem i slika jeste zato što je ovaj crni kvadrat u pravom smislu reči naslikan. Dakle, on sad već ima fakturu i logiku slike. I on je urađen tom akrilnom

bojom, samo u kombinaciji s drugom vrstom crne koja ima tu sposobnost da prosto apsorbuje svetlo, da guta svetlost. Dakle, ta boja je nanescna običnim valjkom i na nekim serijama radova koji sad ovde nisu prikazani nanosio sam i špahtlama, tako da postoji neka faktura koja se na prvi pogled ne vidi. Na ovom radu (*Laku noć, 2025*) ovde, to možda nisam spomenuo, u samom animiranom filmu pojavljuju se dva specifična junaka koja su zapravo neka vrsta naratora unutar filma. Jedan je Bob Ros (Robert Ross), to je čuveni američki televizijski slikar koji je bio instruktor slikarstva tokom sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih. Slikao je te specifične pejzaže koji su uglavnom bili neka vrsta izmaštanih vrhova planina, nekih kućica sa svetlom unutra. Baš zbog tog njegovog odnosa s pejzažom želeo sam i da ga tu upotrebim kao neku vrstu televizijske zvezde. A kao drugu televizijsku zvezdu, ali i filmsku, koristio sam Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock). To je jedan autor koji se često pojavljivao u mojim radovima, kao izvor sadržaja koje sam citirao. A koristio sam konkretno njegove rečenice koje izgovara u televizijskoj seriji koja se zvala „Alfred Hitchcock Presents”. Za ove rečenice koje sam ja citirao (koje on zaista izgovara u toj seriji a koje sam ja onda nacrtao), mi pretpostavljamo da nije on autor, dakle, postoji neki scenarista koji je to pisao i tako dalje. Međutim, one su zaista odlične i zadržavaju taj njegov cinični humor koji je bio karakterističan za njega i van ovog konkretnog formata.

Ja sam onda upotrebio neke rečenice u tim svojim radovima i od Boba Rosa i od Alfreda Hičkoka, a ovde konkretno imamo tu jednu rečenicu koja možda završava (*izložbu*) i daje odjavnu špicu. Meni je bilo zanimljivo kakav se efekat dobija kad tekst stavimo zapravo na crtež. To nije televizijska serija, a mi sada na nešto što je slika ili crtež, stavimo, (*odnosno*) apliciramo ovaj tekst. Ovo zapravo govori o nekoj vrsti prirode našeg doživljaja slike i vrlo je zanimljivo, dâ se lako prenositi u različite medije.

POSETITELJKA 2: Mislím da je možda zanimljivo da ispričaš nešto o ovoj crnoj boji koja je jako specifična i koju si veoma dugo tražio. Možda ljudi nekako ne mogu ni da shvate čitav taj proces koji, a koji se vidi (*uživo*) kad se priđe. Taj odnos dubine i moći same, jer (*kvadrat*) postaje kao neka skulptura unutar slike.

NEMANJA: Da, crna boja sada... Ne bih da reklamiram brend. Dakle, postoji više proizvođača te crne. Dakle, prvo da kažemo da je, dakle, to je sad već i naučna stvar. Dakle, napravljena je ta vantacrna (*Vantablack*) boja i (*kompanija koja je proizvodi*) iz nekog razloga je potpisala ekskluzivan ugovor samo s umetnikom Anišom Kapurom (*Anish Kapoor*) za korišćenje te boje van domena naučnih istraživanja. Kada je Aniš Kapur to uradio, naravno, nastala je neka vrsta pobune umetničkog establišmenta, jer su se pitali kako sad to da neko ima ekskluzivno pravo za korišćenje jedne boje. To je kao kad bi neko imao ekskluzivno pravo na korišćenje uljane tehnike, što (*opet*) u nekom trenutku i jeste bio slučaj. Ubrzo su nastala dva brenda, koja opet iz principa neću da reklamiram, a lako možete to da nađete na internetu. Dakle, jedan brend je iz Engleske, drugi je iz Japana, i oni su pokušali da naprave neku vrstu kopije te vanta boje. Dakle, ja sam, naravno, odmah želeo da isprobam tu boju. Koristio sam je na nekim drugim svojim slikama ranije, dakle, na nekim apstraktnim slikama. Moram da kažem da ja u principu nisam bio u startu baš zadovoljan tim efektom. Međutim, kada sam počeo da radim ovu seriju radova, ja sam prvo isprobavao različite vrste tuša (čadavocrna, oksidcrna, što su dve različite crne koje imaju neke različite (*osobine*); jedna je potpuno veštački napravljena, a druga je tradicionalna boja crne od čađi, koja ima malo plavičastiji taj ton). Ova druga je neutralnija, a oksid ne ide ni na braon ni na plavu, nego ima neku sivoću u sebi, što je negde logično, jer je potpuno napravljena u nekim laboratorijskim uslovima. Međutim, meni to nije davalo taj zadovoljavajući efekat, čak i na jednom radu koji je bio izlagan u Kulturnom centru Beograda, a koji je pripadao seriji koju sam malopre spomenuo – „The Plot”, pojavljuje se isto crni kvadrat u sredini slike koji je naslikan tom crnom od čađi i ja nisam bio baš sto odsto zadovoljan kada sam prvo na taj način uradio kvadrat, i onda sam rešio da opet poručim boju iz Londona i da onda ponovo naslikam s tim i tada sam u stvari bio vrlo zadovoljan. Znači, u tom spoju tog japanskog Sumi tuša i ove crne boje nastao je taj spoj koji je meni bio zadovoljavajući za ono što sam ja zapravo želeo.