



**TRANSKRIPT STRUČNOG VOĐENJA KROZ
IZLOŽBU „NULTA HIPOTEZA”, 18. APRIL 2026.**

Ana Ereš, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Ivan Šuletić, Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Marko Marković, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

1. UVOD

ANA: Dobar dan svima, moje ime je Ana Ereš i ja ću otvoriti vođenje kroz izložbu „Nulta hipoteza”. Danas imamo specijalnu priliku da su s nama dvojica umetnika, koji će zapravo više govoriti o sopstvenim radovima i svojim umetničkim pozicijama, što pretpostavljam da će i vama biti zanimljivo. Pre toga želim da kažem nešto ukratko o ovom programu.

Ukoliko ste već bili u Palati nauke, onda verovatno znate da umetničke izložbe nisu prethodno bile deo programa koji ona nudi. „Nulta hipoteza” je izložba koja otvara sada jedan program koji će se odvijati, a koji je povezan s predstavljanjem savremene umetnosti u ovoj centralnoj sali, u prostoru nekadašnje banke, jednom specifičnom prostoru, zapravo netipičnom izložbenom prostoru. S druge strane, veoma izazovnom da se u njemu interveniše i da se u njegovom, istorijski specifičnom okviru, sučeljavaju radovi koji pripadaju domenu savremene umetnosti. Prva ideja je bila da ove izložbe budu koncipirane tako da provociraju ili upućuju, otvaraju neka pitanja o tome kakve se sve veze mogu postaviti između umetnosti i nauke, iako mi kroz istoriju savremenosti [znamo da su] i umetnosti i nauka veoma povezane na različite načine, praktično su prožete, budući da obe ove oblasti podrazumevaju zapitanost, stalnu problematizaciju stanja stvari i imaginaciju i rešavanje različitih problema (koji se na različite načine materijalizuju u naukama i u različitim umetnostima).

Zbog toga i naziv ovog programa „Nulta hipoteza” dolazi iz naučnog vokabulara i on će se nastavljati kada su u pitanju ove izložbe. One će postavljati pitanja o tome na koji način možemo razmatrati umetnost kao jednu praksu mišljenja, kao nešto što nije samo proces proizvodnje umetničkih objekata, različitih medijskih karakteristika, nego kakvi su to procesi istraživanja, saznavanja (dakle, neki epistemološki procesi) upisani i nalaze se u različitim umetničkim praksama.

Izbor za ovu izložbu pao je na tri umetnika (mlađe ili srednje generacije) koji rade i žive u Beogradu, koji su se u isto vreme obrazovali na Fakultetu likovnih umetnosti. Njihovo profesionalno polje delovanja je povezano i s umetnošću, ali i s različitim pedagoškim praksama, što nije sada centralno na ovoj izložbi, ali je zanimljivo i važno da kažemo, zato što upućuje na to da se oni u svojim karijerama bave ne samo striktno umetnošću, nego i predavačkim angažmanom, što opet dodatno usložnjava pitanje odnosa nauke i umetnosti na institucionalnom i obrazovnom nivou. Tri su pozicije predstavljene, odnosno radovi trojice umetnika: Marka Markovića, Ivana Šuletića (koji su danas ovde s nama) i Nemanje Nikolića. Pre nego što počnemo [želim] da kažem, jer ćemo možda to zaboraviti na kraju, da se od 19 časova [u Palati nauke] nastavlja prateći program izložbe [i predavanje] naše kolegice dr Vanje Subotić s Filozofskog fakulteta u Beogradu, koja će održati predavanje u vezi s načinom na koji posmatramo, recipiramo i razumemo slike koje nastaju veštačkom inteligencijom, koje toplo preporučujem, jer je to jedno veoma važno pitanje naše svakodnevice (ne samo umetnosti), a što opet upućuje na to koliko su zapravo umetnost, nauka i svakodnevni život i te kako povezani, iako to često tako ne deluje.

Mislím da možemo da počnemo s Ivanovim radovima i zato ćemo se malo pomeriti. Možemo reći da su ovo tri slike koje nisu nastale kao triptih, ali su one ovde tako predstavljene jednim specifičnim procesom koji kombinuje i prevodi različite načine proizvodnje slika. I ovo vođenje, budući da su tu i umetnici, zamišljeno je tako da upućuje i da se fokusira pre svega na razgovor o procesima koji su u vezi s nastankom ovih umetničkih dela, ne samo u tehničkom smislu, nego i u konceptualnom smislu, odnosno različitim referentnim poljima iz kojih se različita značenja crpe prilikom nastanka i konceptualizacije ovih dela. Ivanov rad, kao što je i jasno svima, povezan je s poljem slikarstva i za (bez nikakvog lošeg predznaka) tradicionalne viševekovne etablirane discipline manualne izrade slike, koja je, uprkos različitim tehnološkim transformacijama tokom naše istorije, opstajala kao vitalni medijum umetničkog izražavanja, posebno danas u vremenu kad smo suočeni s hiperprodukcijom slika u digitalnom prostoru, i to slika koje nastaju veštačkom inteligencijom, odnosno kroz

različite softvere koji generišu slike. Pitanje vitalnosti i opstanka slikarstva veoma je važno pitanje slikarske prakse. Ali pre nego što se pozabavimo time, ja bih sada zamolila Ivana da nam predstavi na koji način on slika, odnosno na koji način ove slike nastaju u tehničkom smislu, da nam objasni šta je proces prevođenja generisanih digitalnih slika u ove konkretne izvedene slike na platnu.

IVAN: Zdravo svima i hvala što ste došli. Pokušao bih da odgovorim na ovo pitanje što efikasnije mogu. Dakle, vi ovde vidite tri slike i, kako je Ana rekla, one nisu triptih iako stoje ovako jedna pored druge. U suštini one mogu da stoje bilo kako zato što je njihov početak u fajlovima koji su u JPG ili PNG formatu i zato što su izašle iz generatora za proizvodnju slika na osnovu tekstualnog opisa. Početak je zapravo ceo bio u digitalnoj sferi. Kada su se kompanije poput OpenAI-ja otvorile ka javnosti, od leta 2022. godine, pojavio se prostor da se široka publika koristi njihovim alatima i meni je ta prilika delovala kao mala tektonska promena u sferi proizvodnje slika. I ja sam onda od starta (ne znam kako se tačno desilo, ali jeste koincidiralo s ovim poslednjim svetskim tragedijama) koristio [pomenuti alat] za generisanje ruševina i to je bilo gotovo jedino što sam radio s tim softverom. Zapravo imam pune foldere slika srušenih zgrada od 2022. naovamo. I prvo pitanje koje sam postavio sebi pregledajući te foldere bilo je: U šta ja to gledam? Kad gledate te fajlove, vi vrlo lako dođete do emocionalne reakcije. Koliko god mi želeli da gledamo to kao tehnički proizvod, ove slike su napunjene smislom koji im u stvari mi dajemo. I pošto je to sve nastajalo u vreme kad je počinjao rat u Ukrajini, kasnije kada je bio onaj zemljotres u Turskoj, pa onda kada je počela Gaza, pa sada imamo i ovo sve ostalo na Bliskom istoku i tako dalje, vi u stvari u njih upisujete ono što u njima želite da vidite. I taj niz slika (nije to ciklus, jer ja ne volim da razmišljam u ciklusima) ima grupni naziv *Falsa Imagine*, lažna slika. Neki ljudi su me pitali zašto na italijanskom. Mogu da objasnim zašto na italijanskom?

ANA: Objasni.

IVAN: Nisam ja to izmislio, postoji jedna Hendlova opera koja se zove „Oton, kralj Germanije”, koja ima vrlo interesantan tekst. Dakle, taj Oton je ratnik, kralj, i on odlazi u neku kampanju, ali istovremeno hoće i da se oženi, i tu postoji jedna vizantijska princeza kojoj on šalje predlog za ženidbu, ali sada, da bi se sve dovelo do kraja, on mora da dođe pred nju. Naravno, on nema vremena i zbog toga šalje svoj portret i ona, kad vidi tu sliku, pristane na udaju. U nekom od narednih činova pojavljuje se neki drugi čovek koji dođe pred nju fizički, tvrdeći da je Oton i ona, kad shvati da on uopšte ne liči na onu sliku, padne u očaj i onda ima ta jedna arija pod naslovom *Falsa Imagine* gde ta princeza kuka nad svojom sudbinom, zašto je pristala na brak kad ovaj čovek nije onaj, i onda ima taj tekst *Falsa Imagine*: „o, lažna slika, prevarila si me, o zla sudbino” i tako dalje. Naziv te arije mi je bio veoma intrigantan kao naslov, zato što mi ovde imamo posla s nečim sličnim što nas navodi da odreagujemo, iz nas izvlači neke emocije, a s druge strane nam nudi nekakvu lažnu sliku sveta. Bez obzira na to što ona jeste nastala mešavinom materijala koji je u tom trenutku možda i bio relativno stvaran, onda se tokom ove poslednje četiri godine dogodilo dovoljno tih generisanih slika, da su se stvorile one male metastaze. O tome ste imali prilike da čitate, da je AI u međuvremeno krenuo da se hrani sam sobom i da stvara taj čuveni AI *slop* koji pravi masu besmislenih slika koje dalje same sebe hrane, i to sada ide svojim putem u nekom smeru, vrlo interesantnom. I moj prvi instinkt je bio da prevedem tu digitalnu sliku u medij koji ja kao fizičko telo mogu da osetim. Meni je digitalna slika sve vreme bežala, jer ako je gledate na telefonu ona je ovalna, ako je gledate na ekranu laptopa ona je ovalna, ako je opet gledate na projektoru ona može bude kolika želite. A onda taj odnos prema fizičkoj stvarnosti, odnosno prema recimo meni samom, tu potpuno nestaje i zato nas poništava kao neku meru. Slikanje je za mene bio način da ja nešto iz digitalne sfere prevučem u ovu materijalnu stvarnost i da onda pokušam s tim da uspostavljam nekakav dijalog. I zapravo sam ja u procesu slikanja ovih slika jako uživao, jer mi je on nudio (kao nekakav performans) prostor za kontemplaciju

nad celom tom situacijom u kojoj smo se kolektivno našli. Eto, tu bih mogao da stanem za sada.

ANA: Hvala ti, Ivane. Ti si sada otvorio mnogo pitanja. Meni se dva čine veoma važna. Jedno je u vezi s tim procesom, jer ti polaziš od slike koja nastaje vrlo brzo. Dakle, kad se napiše prompt u bilo kom softveru za generisanje slika, slika nastane u nekoliko sekundi, možda i manje. I ti nešto što nastaje tako promptno onda prevodiš u jedan materijalizovani vizuelni trag za koji je potrebno puno vremena da se izvede i u koji se ulažu i telo i gest i svakodnevnica, i neka (da tako kažemo) životnost, što je važan deo vitalnosti slikarstva danas. Volela bih da možda malo pričamo o tome šta za tebe znači taj proces i zašto je [važna] ta dužina trajanja izvođenja nečega rukom u vremenu u kome je sve moguće generisati bez ikakvog manuelnog rada. Dakle, taj odnos vremena i rada, utrošene energije, znanja da se nešto proizvede, što se čini suvišnim u kontekstu sadašnjosti, umetnosti i slikarstva, nešto je što bih volela da nam možda pojašnisi.

Druga stvar je, naravno, u vezi s nečim što je aktuelni trenutak, jer ove slike koje u sebi sadrže taj zanimljiv proces prevođenja digitalnog u analognu sliku, veoma aktuelno odzvanjaju u temama koje su povezane s načinom na koji se slika koristi kao prostor medijske manipulacije, odnosno načinom na koji slika danas funkcioniše kao nešto kroz šta saznajemo o različitim sukobima koji se dešavaju širom sveta, nažalost. Ali, naravno, ta informacija odnosno ta slika sveta ili slika različitih konflikata koji se prenose, nikada nije neutralna, naprotiv, ona je veoma često i te kako sredstvo različitih ideoloških, političkih manipulacija i često se čak i u ovim recentnim oružanim sukobima generišu slike koje zapravo ne odgovaraju realnom stanju stvari. Dakle, ne dokumentuju ono što se dešava, čak i u smislu prenošenja tih nekih pejzaža koji ostaju devastirani nakon različitih vojnih intervencija, nego se generišu kako bi prikazali neku poruku koja odgovara određenim političkim i ideološkim namerama.

IVAN: Prvo, ovo u vezi s procesom slikanja i odnosa prema slikanju. Ja nisam razmišljao unapred o ovom pitanju. Nijednog trenutka nisam imao ideju ili odgovor koji želim da afirmišem kroz slikarstvo, nego sam slikarstvu prilazio kao nekom poligonu za postavljanje pitanja. Te su i ove slike i taj proces koji jeste trajao negde čak i dva meseca, ako ne i koji dan duže, bili načini na koje sam ja to izvodio, ne zato što sam unapred želeo da potrošim dva meseca, nego što sam tek nakon ta dva meseca došao do kvaliteta kojim sam bio zadovoljan. Dakle, to je bio neki hod, maltene u nepoznato, jer bih ja izabrao fajl koji me interesuje, onda sam ga odštampao velikog na papiru, okačio ga na zid ateljea i tretirao ga kao model u onom najklasičnijem slikarskom smislu. Dalje, gledajući u sliku koja je odštampana, prenosio bih to na platno i na neki način završavao tek onda kada bih sam procenio da ta dva nekako komuniciraju na adekvatan način. I onda bi ta slika bila, recimo, završena. E sad, ono što je tu uvek tema, postoje stvari koje vi kao autor ne možete da izbegnete, to su sada oni unutrašnji sukobi s nečim, da li je to sad dovoljno ovakvo ili onako, to su formalistički aspekti slikarstva. To je ono o čemu smo pričali na onom našem panelu [u Palati nauke] pre nekoliko dana, koliko je sad tu zanat upleten kao tema. I sad, da li je neka boja suviše jarka, da li je neki kontrast suviše slab, da li nešto treba da se pojača, to su sve, naravno, pitanja koja se rađaju u tom procesu, koja su za nekoga ko tu sliku pravi veoma važna, ali koji možda kasnije (gledano iz ugla publike) nisu toliko interesantna. I, recimo, ono što sam tek skoro osvestio i pretvorio u reči, ono što me kod slika koje ja pravim jako zbunjuje, što ja gledajući ovu završenu sliku vidim i sve one slojeve koji su prethodili tom završetku i znam tačno koliko sam lutao u nekim delovima da bih donekle došao, a ljudi vide samo tu pokoricu. Slično je kad se, recimo, ljudi srede za nekakav izlazak, samo oni znaju šta su uradili da bi izgledali tako kako izgledaju, a znaju i šta nisu uradili, što se prećutkuje, i to drugi ljudi nikad neće saznati. I to nakon procesa rada na slici uvek ostane, iz ugla autora, nekakav osećaj, ne znam kako se zove, ne znam mu ime. Vrlo je čudan.

A ovo što se tiče lažne slike i upotrebe slike u kontekstu vojnih sukoba i politike: slušao sam podkast o počecima fotografije koja je upotrebljavana kao reportažna fotografija u kontekstu ratovanja i navodno je prva fotografija koja je ikad nastala kao reportažna iz nekog rata, bila iz Krimskog rata u XIX veku u kome su učestvovali valjda Rusi s jedne strane, i ne znam ko sve s druge. I onda je napravljena fotografija koja prikazuje pejzaž koji je razrovan topovskom đuladi i onda su nekom pažljivom analizom kasnije, nedavno, ustanovili da zbog nagiba terena jednostavno ta đulad nisu mogla da stoje tu gde stoje, i da su ona u stvari namenski postavljena za slikanje, kako bi ta slika izazivala jaču reakciju kod posmatrača. Tako da od samog početka fotografija za koju se i dalje veruje da sadrži nekakvu istinu koja se nalazi van nje same, dakle da prenosi neku tzv. realnost, sadrži i simulaciju stvarnosti, odnosno tragove kreiranja neke stvarnosti. Svako od nas će u ovoj ruševini prepoznati nešto što nosi u sebi ili sa sobom.

ANA: Sada, kad si pričao sada o tome, ja sam nešto shvatila. Kada bih u žanrovskom smilu, ja kao istoričarka umetnosti, definisala na prvi pogled [ove slike] rekla bih da je ovo pejzaž, ali to zapravo nije pejzaž nego istorijska slika. Mislim, žanrovski je zapravo potpuno u tom drugom registru, iako se kamuflira u pejzaž, ali taj pejzaž je predstavljen na taj način da više funkcioniše kao vizualizacija nekog, zapravo istorijskog narativa koji kreira događaj, iako je taj događaj, naravno, u kontekstu savremenosti generisan, kao što većina događaja i jeste.

Mislim da možemo sada da, kad govorimo o pejzažu i o načinu na koji je ta čak i vojna infrastruktura upletena u proizvodnju prostora, da pređemo na rad Marka Markovića. Možda je neko uspeo da prepozna šta je ovaj najmanji element ovog skulptorskog objekta. Mislim da je tako preciznije reći nego *instalacije*. Ovaj kvadratni element je deo, zapravo, s fasade zgrade Generalštaba koja se nalazi u neposrednoj blizini Palate nauke, jednog velikog reprezentativnog arhitektonskog projekta, zapravo, reprezentativne vojne i državne arhitekture, arhitekta Nikole Dobrovića koji je završen 1965. godine. Jedno izuzetno važno arhitektonsko delo

zbog toga što je izvedeno i projektovano na principima tada veoma relevantnih i aktuelnih modernističkih principa, ali i delo koje markira i preoblikuje prostor (centralni gradski prostor) u kome je zapravo smešteno to sedište države i sedište vojne moći kroz istoriju od kada je knez Miloš Obrenović premestio državnu upravu upravo u prostor ove ulice Kneza Miloša. Ali, da ne idemo sada previše u istoriju. Marko, dakle, uzima najmanji elemente s ove fasade i pretvara ga u nešto potpuno drugačije. Pošto je Marko pripremio za sve nas ovde jednu mini-izložbu, ja predlažem da mi pridemo [bliže], pa će nam Marko objasniti zašto je to uradio, kako je translirao jedan deo arhitektonskog kompleksa u skulpturalni objekat i na koji način on misli, zapravo, u toj vrsti prevođenja jednog arhitektonskog načina mišljenja u skulptorski, i kako arhitektura i skulptura na različite načine mogu da generišu prostor.

MARKO: Prvo, hvala što si postavila taj širi kontekst te zgrade, ali bih ja zapravo voleo da kroz ovo neko mini-vođenje pokažem da to čitavo značenje koje se nalazi unutar te zgrade ili okolo te zgrade nema toliko veze s mojim radom. To jest, da ja zapravo pokušavam kroz svoj rad da brišem to značenje kroz dosta formalne postupke. I u tom smislu se razlikujem od Ivana kao umetnika. Za mene je to što je njemu manje važno ili ono što ne želi da prikaže (taj formalizam), ono što ja zapravo želim. To je nekako moj cilj.

Sad bih skrenuo pažnju na ova dva (ja ovo ne nazivam skulpturama) objekta, i na to da su ona deo veće celine. To je slično kao s ostalim radovima ovde, Nemanjine slike takođe su deo nekakvog njegovog filma (prizora [preuzetih] iz veće celine) ili, kako ja to zovem - projekta. Ovi objekti su nastali 2015. godine za potrebe izložbe koja je bila u galeriji Remont tada i koja se zvala „Dosije iks”. Zašto Dosije Iks? Nikola Dobrović, kad je konkurisao za zgradu Generštaba, a u pitanju je bio anonimni konkurs, na fascikli je ispisao slovo iks. Mislim, to je nama dobro zvučalo.

Nadovezao bih se sada, zapravo, i na naziv ove izložbe. To bih iskoristio kao nekakvu početnu tačku da objasnim svoj stav ili način mišljenja koji dovodi na kraju do

ovakvih stvari. Zapravo, naziv izložbe „Nulta hipoteza” je bio ideja Nemanje [Đorđevića, upravitelja Zaduzbine Miodraga Kostića - Palate nauke]. Hipoteza, dakle, podrazumeva tvrđenje koje mora na kraju da se proverí eksperimentalno, znači, da prođe empirijski test. Ja bih, zapravo, tom mišljenju o razlici između umetnosti i nauke, postavio za početak dve teze. Teza je, zapravo, nešto što se ne proverava eksperimentalno, teza je nešto što se koristi u filozofiji ili teoriji, pa može da se koristi i u umetnosti. To je isto tvrdnja ili stav, ali koji se argumentuje. Zapravo, kad kažem *nauka*, više mislim na primenjene nauke, a zapravo je meni bliža fundamentalna nauka kao što je matematika, to je bliže nekakvom umetničkom mišljenju, ona kreće od nečega što se zove postulat ili aksiom. To je nešto što postavimo, kažemo da od toga krećemo, ne moramo da ga dokazujemo. Tako da bismo mogli sada nekako (malo je nezgodno ovde što je ovaj objekat iza) da se sakrijemo iza ove kocke.

ANA: Moram da dodam da su zapravo najvažniji temelji nauke matematika i filozofija. Zato što se stalno insistira na tim prirodnim naukama (nemam ništa protiv) i na tome da su one temeljne, ali u osnovi svih nauka je filozofija. Da se malo i humanistika uključi u priču.

MARKO: Ne bih se ja složio s tim, ali hajde da pređemo ovde [iza kocke]. Ja bih sada ovako u duhu ovih hipoteza i teza, za početak postavio dve teze. Imali smo tu tribinu o odnosu između umetnosti i nauke, i tribina se zvala „Između umetnosti i nauke nema veze”. Sad, moja prva teza je radikalnija, a to je da umetnost, kao i nauka, ne postoje. Sad ovde ulazi filozofija, filozofija koja nije nauka. Filozofija je zapravo mišljenje o mišljenju i sada, kad postavljamo pitanje šta je to umetnost, šta je to skulptura, šta je to nauka, to je filozofsko pitanje. Zapravo, šta znači kad kažem da umetnost ne postoji? To je filozofski problem postojanja ili ono što se na srpskom zove, iako ja ne volim da koristim tu taj pojam, „biće”. Ja radim na Fakultetu likovnih umetnosti, i tamo slušamo često predloge tema studenata doktorskih

umetničkih studija. Skoro svaki treći naziv ima u sebi reč „biće” i u tom dosta kolokvijalnom smislu nekakav dosta romantičanski pogled.

ANA: Biće kao bitak?

MARKO: Pa ne kao bitak, to je nešto što je dosta teorijski i filozofski postavljeno. Ovo je više nešto kad umetnik stvara iz nečega što je unutrašnje. Ono što zovemo kolokvijalno „unutrašnje biće”.

U svakom slučaju, šta znači ta teza da umetnost ne postoji? To znači da postoji nekoliko nivoa postojanja. Jedan je to biće, ili *to be*, a drugi je postojanje. Ono što jeste i ono što postoji u ovom svetu. I zapravo ta teza govori o tome da umetnost ne postoji, već jedino postoje umetnosti. Znači, u množini. I odatle ja u stvari krećem. Ja se ne bavim umetnošću, nego se bavim disciplinom, bavim se skulpturom, za koju zapravo može da se kaže da pripada nečemu što je ljudska delatnost koju možemo da razumemo kao umetnost.

Druga teza bi bila da ta umetnost u jedini postoji samo kao disciplina. Znači da postoji kao nekakav (mora istorijski da se posmatra) okvir, neki skup pravila i okvira u kome se ti krećeš. Meni nauka kao nauka nije bliska, ali matematika jeste jer zapravo ona je upravo to. Ona je istorijski fundirana, u nekom trenutku je neko postavio nekakve aksiome i na tim osnovama se gradi čitavo to mišljenje. Tako da, u stvari, to je nekakav moj ulaz u bavljenje umetnošću ili skulpturom.

Ja bih sada voleo da pročitam [jedan odlomak], jer to dosta precizno govori o nečemu što sam ja dugo tražio. To je bilo predavanje Miška Šuvakovića o revolucijama u skulpturi u 20. veku, i to je u stvari kako on počinje to predavanje, to je zapravo nekakvo definisanje šta je ono što je do 20. veka bila skulptura i kako možemo da je gledamo i šta čini tu disciplinu. Šta možemo pod skulpturom da razumemo, kako skulpturu možemo u najtradicionalnijem smislu da definišemo? Možemo reći:

Skulptura je trodimenzionalni objekat, ona biva određena zatvorenom spoljašnom površinom koja je obuhvata i određuje konture tog objekta. Ta kontura, ta plastička površina (koja je nekada ravna, nekada zakrivljena, nekada mimetički prati padanje draperije ili kretanje tela, a nekada je strogo geometrijski gotovo idealno platonovski konstruisana) jeste ono što određuje skulpturu. I ta površina zahvata njen unutrašnji prostor, njen volumen. To unutrašnje koje može biti puno, prazno, lako ili teško, koje može biti nevidljivo ili može biti pokazano da se vidi.

Zapravo, tu ja ulazim u tu disciplinu, ja postavljam nekakvo moje određenje prema tom fenomenu zatvorenog volumena. Svašta se dešavalo u 20. veku, taj volumen se otvarao u konstruktivizmu ili futurizmu, ili nestajao u primeru skulpture Đakometija, nekako se istanljivao. Da bi na kraju, to je možda generalizacija savremene umetnosti, on postao nekakav raspored objekata po prostoru, ili ono što danas zovemo *instalacije*. U stvari, ja sam zapravo hteo da se vratim toj klasičnoj definiciji volumena s idejom da je (to je neki moj početni aksiom) za sve moje radove trenutno [pogodna] formulacija (verovatno ću je menjati): skulptura je volumetrijska konfiguracija. To znači da se ona sastoji iz više elemenata koji su spojeni tako što je svaki taj element zatvoren volumen, a oni su svi zajedno povezani tako što ti volumeni prodiru jedan kroz drugi. Izvini, samo da popijem malo vode.

[pauza]

Dakle, jedno je taj moj početni (možemo ga nazvati) aksiom, i to pripada onome što zovemo disciplina. A nešto što se zove projekat zapravo je nekakav rad, a u polju discipline umetnosti to je nekakav umetnički rad. Tako da ja krećem uvek od tog postulata volumetrijske konfiguracije, a ono što se konkretno pojavljuje u svetu, u stvarnosti su projekti koji uvek imaju neke reference, dakle, uvek postoji neki objekat izvan skulpture na koji se ja referišem i koji pokušavam da transformišem kroz taj moj postulat. Tu sam ja doneo, koga zanima, može da pogleda i portfolio, tu ima čitav spektar tih referenci koje su vezane istorijski za skulpturu od ljudskog tela, anatomije i slično.

Hteo sam prvo da prođemo kroz ovo pre nego što dođemo do Generalštaba, jer sam tu prvi put razmišljao o odnosu, prvi put mi je bila referent arhitektura. Ne bih sad nešto o razlozima, ja sam učestvovao na nekoj koloniji u Raškoj, pa sam (ne prvi put) video manastir Gradac. I zapravo postoji taj fenomen raške škole u kome su ti objekti dosta svedeni. Zapravo sam ja tu video potencijal da primenim taj moj postulat i aksiom. Ovde je i crkva u Čačku, to sam posle [manastira Gradac] razvijao za neki konkurs. Iskreno, prvi put kad sam bio u Čačku nisam imao pojma da je to crkva iz 12. veka koja je pripadala isto raškom stilu. Ona je rušena puno puta, pretvorena u džamiju. Trenutno je pod rekonstrukcijom u pokušaju da se dovede u to prvobitno stanje, ali dosta neuspešno. U svakom slučaju, ovo je... možete slobodno i da pridete... ovo je sada nekakva logika. Zapravo nešto što postoji u njoj kao potencijal, ja zapravo onda raščlanjujem na te elemente.

Vratio bih se sada na taj početni aksiom, jer on zapravo podrazumeva da su ti početni elementi od kojih se generiše dalje skulptura, najjednostavnija geometrijska tela. To su kocka, sfera i kupa. To su ta tri tela. Ovo je sad taj proces razdeljivanja arhitekture i kako da skulptura dobije svoju autonomiju kroz razliku u odnosu na nešto. U ovom slučaju kroz razliku u odnosu na arhitekturu. Arhitektura leži na tlu. Znači, prva stvar, prva transformacija koja se primenjuje jeste da ta celina dobije simetriju i odvoji se od tla. A onda konkretna transformacija jeste da se svaki od tih elemenata (koji se svede na nekakav jednostavni oblik, ali još uvek podseća na tu strukturu) transformiše i vraća unazad u te najjednostavnije oblike. Ali postoji tu još jedan ključan trenutak, to je da svaki od ovih volumena u transformaciji zadržava ukupnu površinu. To je sada ono pitanje da li sam ja umetnik koji komponuje ili smišljam nekakav sistem koji će generisati rad. Kad sam spominjao tu volumetrijsku konfiguraciju, sklop iz više tela koja prodiru jedno kroz drugo, to je nešto što pripada dosta i klasičnoj skulpturi. To je neki potencijal koji postoji da ti oblici izgledaju kao da se nastavljaju unutra. Ali to još uvek ostaje na nekom nivou iluzije. Moja ideja je zapravo bila da se to otvori, da ne izlazim iz te definicije zatvorenog volumena u nešto što je, da kažem, avangarda iz 20. veka, nego da ostanem unutar

te definicije, ali da se kroz proces transformacije to što nije bilo vidljivo vidi. Nije to više iluzija, nego postaje konkretna stvar.

ANA: Ali to je zapravo najveća iluzija. U umetnosti ne postoji nikakva struktura koja je skulpturski rešena unutar koherentnog objekta. Ta praznina se proizvodi na dva načina: jedan je građenjem tog kompaktnog volumena kad se vaja ili izliva u bronzi, a drugi je kad se klešu kamen ili drvo, odnosno, kad imaš blok od koga moraš da oduzimaš delove da bi napravio skulpturu.

MARKO: To je sada nekako deo istorije umetnosti i to je jedan pristup. Ali ja sad sebi dajem za pravo, kao što matematičar zadaje nekakve aksiome od kojih polazi, da definišem skulpturu isključivo kao zatvoren šupalj volumen i zapravo mi, kad pogledamo i primere iz klasične antičke skulpture, [vidimo da ni] te figure nisu bile u kamenu. Ono što je bilo najvrednije (a toga je veoma malo ostalo) jeste ono što je izvađeno iz mora, sve ostalo je istopljeno.

ANA: Hoćeš da kažeš da tehnologija nastanka skulpture u kamenu (odnosno oduzimanjem delova) nije deo tvog postupka?

MARKO: Pa da, nije skulptura, u tome je poenta. Ja ništa ne pokušam da generalizujem, da kažem šta jeste ili šta nije istina. Prosto, ja sam izabrao, kažem, jedan put... Mada, možda mogu da kažem da, kako se ne bavim umetnošću, ja se ne bavim ni skulpturom, nego se bavim fenomenom tih volumetrijskih konfiguracija. Sad, ova dva objekta (ne zovem ih skulpturama) koji su ovde na izložbi, oni su (možemo da kažemo) prva faza izgradnje te skulpture. A ovaj [mali] model ovde je zapravo ono što je finalno. Ovaj pomenuti rad je nastao 2013, a samo nekoliko godina posle toga hteo sam tu istu logiku da primenim na zgradu Generalštaba, ali ona je dosta kompleksnija. Ona nije raški stil, nema svedenih volumena i ja sam u stvari potrošio možda i mesec dana praveći nekakav uprošćeni model te zgrade s idejom da ponovim ovu prethodnu logiku. Ali sam zapravo brzo uvideo da to nije moguće i da mi je potreban drugačiji sistem. I zapravo ta izložba nije bila

samostalna, ona je bila zajedno s mojim bratom koji je arhitekta. I ideja je bila da krenemo od nečeg zajedničkog, to smo nazivali zajednička kuća, a to je taj objekat zgrade Generalštaba. I da onda dijametralno suprotnim procesima dođemo do odgovora na pitanje šta je to arhitektura a šta je to skulptura. Ja nisam ovde doneo projekat mog brata Ivana, on je imao svoj projekat za rekonstrukciju te zgrade. A ja sam zapravo krenuo od tog elementa, kao što je Ana pomenula, ali ja to zapravo nazivam odlivak ili otisak. Nije čak ni model. I to je nešto što se pojavljuje kod Dobrovića, ali ne prvi put na zgradi Generalštaba. To se pojavljuje kada je on imao tu dubrovačku fazu, pojavljuje se u nekoliko vila i postoji taj jedan studentski hostel (ja mislim da je isto u Dubrovniku) koji izgleda kao mali Generalštab. On je sav zapravo u ovom rasteru. Tako da, sada bih se isto vratio na taj početak, da nije toliko bitno što je to ova zgrada ovde, da je to vojna zgrada, koliko je važno što ja isto kao i Dobrović (samo je on bio arhitekta) pokušavam da postavim i uvedem neke nove elemente (kao pomenuti raster).

Ja u stvari to preuzimam kao element iz arhitekture i on mi je zapravo neka početna tačka ili aksiom za građenje. Ja sam stvarno išao i skidao otiske sa zgrade, doduše otišao sam prvo na pisarnicu, predao molbu (ne znam sad koliko je to trajalo), ali u svakom slučaju jedan dan sam onda skinuo otiske sa zgrade i na kraju izabrao njih šest. Zašto šest? Opet se vraćam na ono pitanje najjednostavnijih geometrijskih tela. Znači, u ovom slučaju ja gradim skulpturu od geometrijskog tela kubusa, ne volim da to zovem kocka, može i pravilni heksaedar (pošto postoje i nepravilni heksaedri).

Ja bih sada hteo sve vas nešto da pitam, samo da dođemo do ovog manjeg objekta. Dakle, ovde imamo zapravo šest različitih otisaka, jer taj pravilni heksaedar ima šest strana. A onda, zapravo, ovaj manji i veći objekat su (ako zamislimo neku finalnu strukturu kao nekakvu volumetrijsku konfiguraciju od više elemenata) zapravo poslednje granice s jedne i s druge strane. Ovo je najmanji element [jedna kocka], a ovo je najveći mogući element [širine sedam kocki]. Ovaj najmanji je određen Dobrovićevom odlukom da ima kamene, fasadne blokove veličine 25 centimetara.

Njemu tih 25 centimetara nije bilo toliko važno, važno mu je bilo tih 50 centimetara koje može posle da [umnoži], što se zove modularna koordinacija u arhitekturi. Zapravo, njegovi blokovi su svi različiti, a to se zove inače kamena bunja. Moja ideja je bila da imam tačno šest elemenata i da uvedem zapravo te elemente u skulpturu kao otisak ili ono što se u teoriji zove indeks. Tako da su zapravo svi objekti [između najmanjeg i najvećeg] samo ponavljanja tih [osnovnih] otisaka.

Ovde [na velikom elementu] ima tih šest različitih otisaka i oni se zapravo nalaze ovde u sredini svake strane. I onda se vidi ovde [na crtežu] neka logika kojom se to gradi. Na primer, ovo je prednja strana... Sve to je dosta proizvoljno, kao i baš šest ovih [indeksa]. Logika je zapravo da svaka strana u sredini [ima osnovni indeks] a onda se ostali ponavljaju i to ovako [spiralno] jedan, pa onda ide dva, tri, četiri i tako dalje.

Ali zapravo ono što sam hteo sve vas da pitam, da li to uopšte može da se primeti? Svaki od tih otisaka je rotiran tako da blizu njega ne postoji nijedan identičan. Znači da oko ne može da primeti tu repeticiju. Ono što je zapravo onda nedostatak jeste što ja moram da objašnjavam taj sistem, on nije čitljiv [po sebi]. To je bilo, između ostalog, i zato što sam ja ovo jedva završio i stigao u poslednjem trenutku da postavim izložbu. Pozadi sam zato hteo (jer je ovde ispod drvo) da iscrtam tu mrežu i ispišem brojeve i stavim na nekim mestima nezalepljene otiske. Iako je to meni bilo zanimljivo, Nemanja [Đorđević] se nije složio s tim, i zato vam je sada potrebno objašnjenje umetnika, a inače bi u samom tom delu to bilo upisano. Postoji još dosta elemenata koje bismo mogli da prođemo, ali trebalo bi da privedemo kraju.

ANA: Mislim da moramo.