

**C R O S S R O A D S
O F T H E
V I E W**

**R A S K R Š Č A
P O G L E D A**

Različite trase kustoskih tumačenja rada *Prolazak voza*

Various tracks of curatorial interpretation regarding the work *Train Passing*

—

Koliko različitih tumačenja može imati jedno umetničko delo? Šta se dešava kada se pogledi umetnika ukrste sa pogledima kustosa – interpretatora? Kada umetničko delo postaje dokument prošlosti?

Istražujući različite mogućnosti interpretacije i izlaganja jednog umetničkog dela, četiri internacionalne kustoskinje suprotstavljaju svoje poglедe i na različite načine interpretiraju (video) rad Vladimira Nikolića *Prolazak voza* (2012.). Projektujući ovaj video po prvi put na mestu gde je snimljen, a koje se danas potpuno transformiše budući da se fizičke šine ispred Kule Nebojše uklanjaju, kustoskinje inspirišu umetnika da i kroz novonastalu seriju fotografija *Spacetime Collected* (2019.) razmišlja o transformacijama prostora i prolasku vremena.

Inicijalna ideja projekta je da se izvrne/pervertira uobičajen slučaj u kojem radove više umetnika kurira jedan ili samo par kustosa u situaciju u kojoj se više kustosa okuplja oko rada jednog umetnika. Potencijal ovakvog polazišta leži u tome da se publici ponude različiti uglovi sagledavanja umetničkog dela, kao i da se preispitaju moguća značenja i interpretacije koje kustosi u njega mogu „učitati.“ Ponuđen koncept dakle analizira kako heterogeni načini izlaganja i interpretacije mogu uticati na posmatrača i njegovo razumevanje umetničkog rada. Metodom aproprijacije, umetnik tako svesno kreira višeslojna značenja svoga dela. S druge strane, rad presreću i kustoskinje različitih interesovanja iz četiri zemlje, sa potpuno različitim polazišta. Najzad samo Kula Nebojša i umetničko delo ostaju mesto susreta ovih pogleda, znakovi prošlosti koji egzistiraju u sadašnjosti.

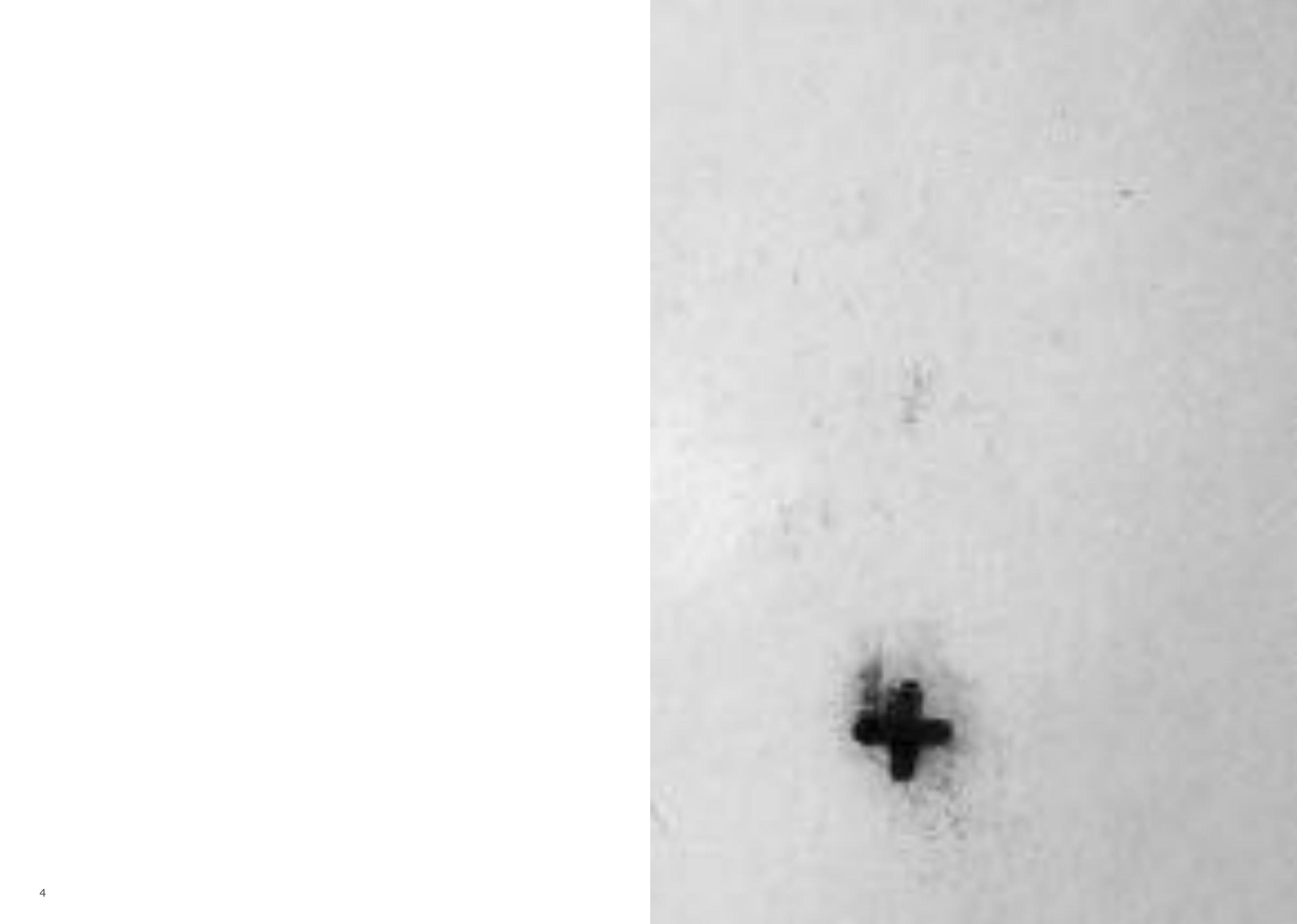
Sastavni deo izložbe su i vođenja/razgovori inspirisani kako izložbom samom, tako i stalnom postavkom u Kuli Nebojša te transformacijom prostora oko Kule. Katalog sadrži intervju/razgovor s umetnikom koji je vodila Neva Lukić (Hrvatska/Holandija), kao i tekstove Milene Jokanović (Srbija), Teodore Nikčević (Crna Gora) i Zohre Deldadeh (Iran).

How many different interpretations can one artwork have? What happens when the artist's views intersect with the curator-interpreter's views? When does the artwork become a document of the past?

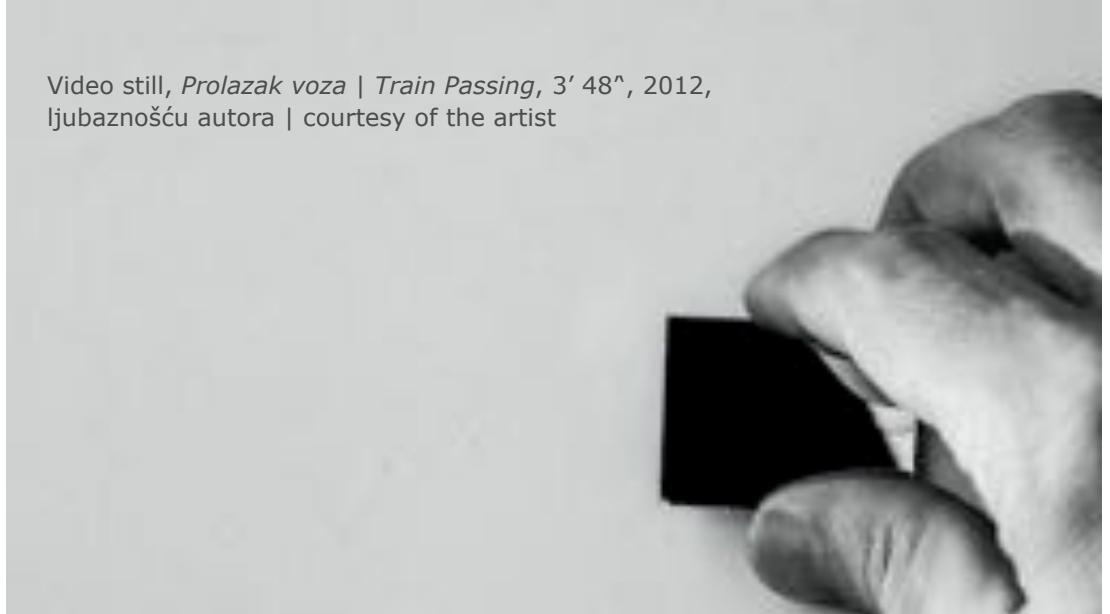
By exploring the different possibilities for the interpretation of one work of art, four international curators pose their differing views of the (video) work by Vladimir Nikolić, *Train Passing* (2012). By projecting the video for the first time in the location where it was shot, and which is now being completely transformed—the physical train tracks in front of Nebojša Tower in Belgrade are now being removed—the curators have inspired the artist to think about the transformation of this space and the passage of time through a new series of photographs *Spacetime Collected* (all 2019).

The initial idea for the project developed out of an interest in disrupting the more commonplace group exhibition process wherein many artists are assembled by one or two curators. In this case, there are multiple curators dealing with just one artist. There is great potential in this situation to offer the viewer different vantage points with regard to the artwork, opening up the many questions and possible meanings that "can be read" by the curators in it. This conceptual frame examines how heterogeneous approaches to exhibition-making and interpretation could influence and be embraced by audiences. Through the method of appropriation, the multilayered meanings in the work are developed consciously by the artist. On the other hand, the piece is trespassed by various curatorial approaches, as the curators interpret it from various viewpoints. In the end, only Nebojša Tower and the artwork themselves remain as the „meeting spot" for these different views; signs of the past that still linger in the present.

Constitutive element of the exhibition are guided tours and public talks inspired by the exhibition itself, the permanent display within Nebojša Tower, and the current transformation of the area around the Tower. The catalogue includes an interview/conversation with the artist by Neva Lukić (Croatia/The Netherlands) as well as texts from Milena Jokanović (Serbia), Teodora Nikčević (Montenegro) and Zohreh Deldadeh (Iran).



Video still, *Prolazak voza* | *Train Passing*, 3' 48", 2012,
Ijubaznošću autora | courtesy of the artist





***Umetničko delo kao dokument ili kako umetnost
gledanja postaje umeće pamćenja***

MILENA JOKANOVIĆ

*U imenu antičke Mnemosyne nerazlučivo se spajaju dve delatnosti:
delatnost umetnosti i delatnost sećanja.¹*

Prolazak voza snimljen je u starom delu Beograda, pored reke Save, a odmah ispod kalemeđanske tvrđave, ispred istorijske Kule Nebojša. Vladimir Nikolić čekao je danima kako bi uhvatio pravi trenutak i ugao voza koji je jednom dnevno prolazio ovuda na svom putu od Beograda do Bukurešta. Svestan istorije umetnosti, on je izvršio transmisiju jedne od poznatih epizoda, pozivajući se na sekvensu braće Limier iz 1985. godine koja je među prvima izazvala uzbudjenje tek rođenim, pokretnim slikama. Ubedljivo upućujući na prošlost, umetnik je i svoj video rad naknadno načinio crno-belim. S druge strane, sama pruga motiv je koji je omogućio umetniku da se poigrava idejom prostora prateći zakone perspektive i optike. Kretanje voza kroz iluziju dubine prostora, kako on objašnjava, u snažnom je kontrastu sa dvodimenzionalnom prirodom slike na koju metod sa ogledalima, karakterističan za rad, neprestano sugerije.

Ali šta se događa kada ovaj video nije predstavljen u „neutralnom“ izložbenom prostoru, takozvanoj beloj kocki, već upravo na mestu na kojem je snimljen? Kako se radom nadograđuje već postojeća postavka u Kuli i kako se isti odnosi na okolni prostor koji se upravo transformiše izmeštanjem voznih šina i modernizacijom grada? Kako jedno delo postaje svojevrstan dokument mesta? Kako se njime vizualizuje kompresija vremena? Kako lična impresija gledanja postaje umetnost viđenja i pamćenja?

Zaražen idejom Pola Virilija da je gledanje umetnost, ne slikanje, ne oblikovanje, ne vajanje, ne delanje, niti konstruisanje, već je prva umetnost gledanje – Vladimir Nikolić pozicionira sopstveni identitet u centralnu tačku kreacije. Nikolićeve oči reflektuju njegov um u kojem

¹ Gottfried Boehm, *Mnemosyne. O kategoriji sećajućeg gledanja*, u: Gavrić Zoran: Gottrfried Boehm, ur. Zoran Gavrić, Muzej savremene umetnosti Beograd, 1987., str. 75.

nepregledan broj rizomski nabacanih, vremenom sakupljenih slika, sada dobija jasan redosled i smisao koji umetnik nudi posmatraču. Konstruisanje predstava sećanja vešto je prikazano komponovanjem slike uz pomoć malih ogledala, dok umetnikova ruka uređuje ekran njegovog uma.² Ipak, gledanje je uvek subjektivno, iskustveno. Ne rađamo se sa posebnim znanjem kako da razaznajemo, razdvajamo i imenujemo stvari i udaljenosti. Upravo životnim iskustvom i uz pomoć okruženja vremenom učimo da spoznamo svet ispred naših očiju.³ Gledanje je stoga proces prizivanja figura sećanja⁴, dok se umetnost gledanja preobražava u umetnost komponovanja ličnih uspomena u vizuelne sadržaje.

Izložen u Kuli Nebojša koja je još od 15. veka protagonista u povestima grada, *Prolazak voza* postaje prirodan produžetak stalne postavke o istoriji ovog mesta referišući na još jednu od mnogobrojnih sekvenci prošlosti. Nemajući veliki broj eksponata da izlože, a sa druge strane, dobivši veoma zahtevan zadatok da predstave mnogobrojne događaje koji su se odvijali u i oko Kule, autori trenutne izložbe poigravali su se sa različitim aspektima vida i načinima asociranja na uspomene kroz konstruisane slike. U prvi nivo u unutrašnjosti Kule stoga, smeštaju instalaciju sačinjenu od 150 fotografija političkih zatvorenika koji su na ovom mestu mučeni ili ubijeni. Slike su izložene iza konveksnih Fresnel sočiva – koja se inače koriste u svetionicama. Zbog efekata odbijanja i prelamanja svetlosti, posmatrač dobija utisak da mu se predstave približavaju, da se prepliću ili ih uopšte ne vidi, zavisno od njegove pozicije. Dakle, sugestija na varljivost i prolaznost sećanja suptilno je inkorporirana u ovu igru staklima. Na sledećem spratu opet, korišćena su pravila perspektive prilikom vizualizovanja napada na Beograd sa reke i sa kopna. Kaleidoskopske vitrine sa malim figurama smeštene su u prozorima Kule koji gledaju na obe strane.⁵ Najzad, na atraktivno raspoređenim ekranima predstavljeni su drugi značajni istorijski trenuci, dok je na samom vrhu kule narativ o oslobođenju grada simbolično krunisan odsjajem vode na plafonu, iz krčaga na centru, prizivajući stihove poznate epske narodne pesme.⁶

Svakako, Beograd, pa stoga i Kula Nebojša sa svojim okruženjem, i dalje konstantno svedoče društvenim, kulturnim i ekonomskim promenama.

² Detaljnije u: Vladimir Nikolić, *Oko – ekran uma*, Doktorski umetnički projekat, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2016.

³ Nikolić, ali i autorka ovog teksta referiraju na ideje Džordža Berklija i prihvataju njegovu teoriju vizuelnog opažanja: George Berkeley, *New Theory of Vision*, 1709.

⁴ Termin koji koriste Aleida i Jan Asman.

⁵ Dizajn i scenografiju izložbe radio je Branko Pavić, profesor na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

⁶ Srpska narodna epska pesma: *Početak bune protiv dahija*.

I dok se pejzaž okolo neprestano transformiše, Kula ostaje kao palimpsest koji čuva na hiljade minulih priča. Projektovan na zidu same Kule, video rad Vladimira Nikolića još jedan je sloj ovih sećanja nudeći pogled u neposrednu prošlost kada je vozna pruga još uvek označavala ovaj prostor. Igra sa perspektivom u radu nastavlja se kroz igru sa posmatračevom perspektivom. Naime, video je veoma impozantan ukoliko se nađete neposredno ispred njega i može se steći utisak da će vas voz udariti (ovakav utisak publika je stekla u bioskopu i kada je prvi put videla sekvencu braće Limijer). Takođe, ove pokretne slike vidljive su i ukoliko se popnete na tvrđavu i posmatrate pejzaž u kojem je Kula gotovo jedini preživeli znak prošlosti. Ako refleksija vode na vrhu Kule predstavlja metaforu borbe za oslobođenje o kojoj pripoveda narodna pesma koja je postala znak kolektivnog pamćenja, subjektivna refleksija umetnikovog uma uobličena kompozicijom ogledala sada postaje svojevrstan dokument prošlosti Beograda. Inspirisan potencijalom projektovanja videa na ovom mestu, ali i trenutnom transformacijom prostora, Nikolić svoj rad nadograđuje serijom fotografija zavodljivo vizualizujući kompresiju prostora i konzervirajući vreme na svojim slikama nedavno uklonjenih šina naslaganih jedna na drugu.

Načiniti odvesnom dubinu sećanja, zaboravljeni otrgnuti iz njegovog vidljivog skrovišta, zahteva mnoge korake duž granica između pisma i slike, škrabanja i izraza, volje i nesvesnog prepuštanja, pokazuje se u latenciji slikovnog palimpsesta. (...) To je sam sedimentujući postupak sećanja u kojem učestvujemo. Mnogo toga se u tom postupku ne može stvarno učvrstiti, mnogo toga ostaje gorivo koje ne dospeva do slikovne konzistencije, samo se igra oko nje. Proces sećanja ne vodi objektivnom znanju. On se otelovljuje u slikovnim tragovima, u individualnim obojenjima.⁷

⁷ Gottfried Boehm, nav. delo, str. 96.



Stalna postavka u prizemlju Kule Nebojša | Permanent installation at the ground floor of Nebojsa Kula
fotografija | photo by Vladimir Nikolic, 2019

مرحله‌ی نمایش این ویدئو، توسط نیکولیچ (به کمک زاویه‌ی کمی مایل دوربین‌اش نسبت به صفحه‌ی سفید) به بیننده‌ی اثرش واگذار شده است. زیرا ما در انتهای ویدئو پی به نقطه‌ی دید کمی مایل هنرمند(یا خودمان) نسبت به صفحه‌ی سفید می‌بریم. نقطه‌ی دیدی که در اینجا همچون استعاره‌ای از دیدگاه ذهنی سوزه عمل می‌کند. اما تمام آینه‌هایی که به منزله‌ی تکه‌ای از منظره در کنار هم قرار می‌گیرند خود به تنها‌ی یک کادر عکس هستند. مخصوصاً آن بخش‌هایی که بازتاب حرکت موضوع (یا قطار) در آنها دیده نمی‌شود مانند یک کادر عکس عمل می‌کنند. شاید علاوه بر بازتاب حرکت قطار در آنها، تنها دلیلی که ممکن است بر پایه‌اش آنها را کادر عکس فرض نکنیم عملکرد زمان جاری در ویدئو نهایی باشد. عملکردی که سینما بر پایه‌ی آن شکل می‌گیرد. چنانچه دلوز باور داشت این سینمات است که تصویر خود زمان را به ما ارایه می‌کند و تصویر زمان چیزی جز نمایش خود زمان نیست و ما را قادر می‌سازد تا به درستی با پویایی زندگی و شدن رو در رو گردیم. اما درست در همین جاست که این ویدئو مقابل باور دلوز قرار می‌گیرد، چرا که با تماس انگشتان هنرمند با آینه‌ها (یا همان کادرها) برای جابجا کردن شان، زمان درون آینه‌ها امکان توقف یافته است و به تعبیری شدن از آنها سلب شده است. انگار چالشی میان تصویر ثابت و تصویر متحرک در جریان است.

زمان جاری در سینما یا تصویر متحرک، در عکاسی به نظر متوقف و پایدار می‌آید، اما همان طور که جان سارکوفسکی در مقدمه‌ی چشم عکاس می‌نویسد: «تمامی عکس‌ها حاصل نورده‌ی در زمان‌اند. زمانی که می‌تواند کوتاه‌تر یا بلندتر باشد {...} یک عکس صرفاً معرف مدت زمانی است که در طول آن ساخته شده است.» با این حال این عکس‌ها هستند که توانایی بسط زمان درون خود به بیرون (توضیح بیننده) را دارند، بر خلاف زمان فشرده و هدایت شده در سینما که همانند رودخانه‌ای جاری نگاه بیننده را با خود به سمت دلخواه خود می‌برد.

«گذر قطار» هم چون یک عکس، تصویری از گذشته در حال برای نمایش آینده است. گذشته متجلی شده در این کار صرف نظر از ارجاع مشخص به اولین فیلم گرفته شده در تاریخ سینما توسط برادران لومیر، خاطره‌ای شخصی‌تر از گذشته را هم به ذهن متبادر می‌کند: تصویری از مکان و زمانی مشخص در گذشته که یک بار توسط دوربین فیلمبرداری ثبت شده است. چنانچه می‌دانیم بر جی که بازتابش در آینه‌ها در ویدئو آشکار می‌شود، اکنون همچنان هست ولی دیگر مسیر خط آهن و قطاری وجود ندارد. آیا اکنون برج خود استعاره‌ای از تصویر ایستای عکس و ارجاع آن به عمل دیدن در برابر تصویر متحرک فیلم و نایابی‌داری حافظه نسبت به آن است؟ هنرمند بعدتر و در جریان مراحل جمع‌آوری مسیر راه آهن، عکس‌هایی هم از انباست چوب‌های میان دو ریل ثبت می‌کند. پیوند این عکس‌ها با ویدئویی که می‌دانیم هم‌چون ردی از گذشته در پیوند با اکنون است. نه تنها ردی از واقعیت چنان که آلن سکولا عکاسی را به آن تشبیه می‌کند، بلکه تصویری از چیزی که دیگر نیست. این اشاره در حرکت رفت و برگشته دست هنرمند در چیدمان آینه‌ها و در جریان فوکوس و فلوشدن تصویر توی آینه حتی پرنگتر خود را نشان می‌دهد. واقعیتی که هست و نیست یا همان خاطره. البته هستی و نیستی بخشیدن به این خاطره نه فقط به مدد توجه به زمان گذشته و حال بلکه به وسیله‌ی بازتاب یک فیلم در آینه‌هایی که خود نماینده‌ی تصویر مجازی هستند صورت گرفته است. در واقع آنچه که ما می‌دانیم بر واقعیت نایابید شده استوار است و به تعبیری جهان بیرون از آینه‌ها بیرون تراز مرزهای عکس و فیلم ثبت شده است.

جهان بیرون از آینه‌ها

زهره دلداده

این یادداشت بر مبنای ایده‌هایی شکل گرفته که ممکن است یا در ارتباط با هم دریافت شوند و یا چیزی که بتواند آنها را به هم پیوند دهد اثر مورد بحث ما باشد. در نتیجه این متن می‌تواند به منزله یک گردنه‌م‌آوری حول محوریت «گذر قطار» اثر ولادیمیر نیکولیچ باشد. چرا که این اثر هر چند در فرم ساده‌ی خود، بر نحوه‌ی دلالت تصویر به شیوه‌ی خوانش آن اشاره می‌کند، اما حاوی سرخهایی است که هر کدام ما را با پرسش‌هایی در باب فاصله‌ی ما از حقیقت تصاویری که با آنها مواجه هستیم روبه رو می‌کنند. در واقع این اثر را به منزله‌ی نقطه‌ی مبدأ برای تأمل بر چیزهایی در نظر می‌گیریم که می‌توانیم حاصل آن را گفتگوهایی با اثر در باب انهدام واقعیت خطاب کنیم.

همه می‌دانیم تصویر بازتاب یافته در آینه فریبند و مجازی است، اما هنگام نگریستن به تصویر خود در آینه سوالی که معمولاً از خود نمی‌پرسیم این است که آیا این تصویر واقعیت است یا تصویر دستکاری شده‌ای از واقعیت است؟ چرا که قرار گرفتن بدن واقعی ما در زمان جاری در میان آینه و واقعیت، خود مانند یک رابط میان واقعیت عینی (که ممکن است خود ما باشیم) و تصویر یا واقعیت مجازی درون آینه (مثلاً تصویر چهره‌ی ما) عمل می‌کند. به بیان دیگر حضور سوزه روبه روی آینه خود مانند یک پوشاننده و در ساز و کاری سینمایی عمل می‌کند و به او اجازه‌ی تردید در آنچه می‌بینند نمی‌دهد. هر چند که اولین نشانه‌های دستکاری آینه در واقعیت، جابجا کردن سمت چپ با سمت راست واقعیت عینی و تحریف فاصله‌ی بیننده از واقعیت عینی باشند. در ویدئوی «گذر قطار» اثر ولادیمیر نیکولیچ، هنرمند با فاصله‌ی گذاری میان خود و آینه‌ها (از طریق چند عامل از جمله ۱-۳-۲-۱-۲-۳-۲-۱) تصویر صفحه‌ی سفید به عنوان پس زمینه است. متصل کردن آینه‌های کوچک به یکدیگر با انجمن‌شناش و بازتاب نمایش ویدئویی یک منظره در آینه‌ها (این موضوع را پیش می‌کشد) که آنچه می‌بینیم بیش از آنکه بر مفهوم «دیدن» استوار باشد به جهانی از «ندیدن» ارجاع می‌دهد. البته دیدن در اینجا بر ادراک ذهنی انسان از آنچه می‌بینند دلالت دارد.

نیکولیچ با وارد کردن یک کادر کوچک آینه‌ای به کادری بزرگ‌تر که تصویری از زمینه‌ی سفید را نشان می‌دهد، بیننده را به تکه‌ای از تصویر یک منظره (ونه خود منظره) راهنمایی می‌کند. کادری ناوضوح که در ابتدای آینه‌ای بدون بازتاب است تا اینکه فوکوس دوربین بر روی تصویر درون آن یا همان خاطره‌ی منظره‌ی کوچک تغییر می‌کند. شیوه نگاه بیننده به این کادر کوچک مانند این است که خودش را به جای فرد مسئول پروژکتور در یک سالن سینما فرض کند. او هم‌زمان که در حال دیدن تصاویر بر روی پرده‌ی سالن سینما است، سالن و تماشاچیان را از طریق بازتاب نور پرده بر آنها نیز می‌بیند. پس او بیش از هر کسی به فضای پنهان از دید تماشاگر واقف است. در این ویدئو چنین موضوعی تنها با جابجا کردن محل نگریستن بیننده به نقطه‌ای عقب تر و همچنین از راه تکه که کردن تصویر منظره در آینه‌ها در یک پس زمینه‌ی سفید امکان یافته است. امکانی که در

Pogled preko umjetnikovog ramena

TEODORA NIKČEVIĆ

Prolazak voza je video rad umjetnika Vladimira Nikolića. Umjetnik za vrijeme tranjanja video zapisa od 3 minuta i 48 sekundi izvodi dobro uvježban optički eksperiment. U rad nas uvodi bijelom površinom na čijem se desnom donjem uglu nalazi crni krst koji ubrzo postaje pokriven malim parčem ogledala. Njegova ruka je u kadru, ona dodaje i raspoređuje djeliće ogledala (ogledalo smo navikli, kao i sliku doživljavati i oslovljavati kao cjelinu, pa sve što nam ne daje cijelu sliku predpostavljamo kao dio) slažući ih kao pazl. Ogledala koja se ređaju po površini, bijeloj kao slikarsko platno, podsjećaju veličinom na ono ogledalo koje ćemo naći u fotoaparatu kad tijelo aparata odvojimo od objektiva, a to tako malo ogledalo nam transponuje kadriranu u materijalnu sliku. U radu vidimo da ova ogledala nemaju precizno obrađene ivice, pa nam to dodatno skreće pažnju na ono što se dešava sa slikom koja je reflektovana u ogledalu. Umjetnik nam odaljava vidljivi prizor u svrhu otkrivanja svojstva medija ogledala i kamere, pa izoštravajući elemente u kadru mi vidimo jasne ivice i objektnost ogledala, a nakon premještanja fokusa na refleksiju koja postaje ujedinjen odraz, on nam približava sliku panorame čije zamućene ivice brišu, skoro pa svako postojanje ogledala. Dobili smo živopisnu sliku Nebojštine kule. Ono što ovu sliku sa prvog postavlja u drugi plan, je ulazak, prolazak voza kroz statičan kadar. Umjetnik nas prekida u uživanju i daljem konstituisanju ove slike, vraćajući nas na predmetnost objekta u kom je slika ostvarila svoje „drugo mjesto”.⁸

Mi smo kao posmatrači, u uvodnom dijelu rada, zaliđeni svojom pozicijom za umjetnika kao njegova sjenka. Naše tijelo je iza tijela umjetnika, on nas uvodi u svoju igru, pa dok on zna što će se pojavit i šta će sklopiti, mi svjedočimo, cijelu situaciju gledamo, preko njegovog ramena. Za nas je umjetnik proziran, ali smo svjesni da umjetnika imamo i u slici i ispred nje, *kao da slikar ne može istovremeno biti gledan na slici na kojoj je predstavljen i vidjeti sliku na kojoj nastoji da nešto predstavi*⁹, u analizi *Las meninas* Fuko ovako opisuje dvojako prisustvo

umjetnika. Naša pozicija je jasna, mi nijesmo prvi ispred slike, naša logika gledanja je presložena. U ogledalu ne vidimo, očekivani, njegov odraz pa nas to uvodi u neobičnu perspektivu ove slike. Pozicija iz koje mi sagledavamo rad vraća nas na tradicionalan odnos posmatrača ispred slike, slika - umjetnik, slika - posmatrač, u ovom slučaju u rasporedu je došlo do kompresije pa je taj raspored: slika – umjetnik – posmatrač, a umjetnik koji nas edukuje o gledanju, medijima koji konstituišu sliku postavlja sebe na mjesto onog ko vrši transfer slike. Kad slika postane vidljiva, projektovana ili materijalna naš pogled zaokupljen njom zaboravlja na granice svoga tijela i nastoji što dalje putovati unutar frejma, ali kad umjetnik odluči da se slika zamuti i postane nejasna mi nazad dobijamo nosač slike i svoje dominantno obliče. A ta spoljna projektovana slika metamorfozično mijenja oblik i mjesto pa postaje naša zatvorena mentalna slika.

U ovom videu putovanje je dvojako, imamo voz koji upada u naše vidno polje, kadar, a potom nestaje, prenoseći svu simboliku putovanja na putovanje slike, pa tako osjećamo da mašina, kamera metamorfozira u ovaj već pomenuti voz i eto nam progres i njegovog velikog potvrđivanja u tehničkoj reprodukciji slike. Rad se ne završava ovim preobražajem već se ponovnim prikazivanjem kroz projekat *Raskršća pogleda* nastavlja na zidinama Nebojštine kule, tačnije na unutrašnjem zidu, a njegova spoljna strana je vidljiva na fotografiji, videu.

Ta velika projektovana slika na zidu jedne tvrđave, promijeniće, omekšati, dematerijalizovati baš pred našim očima, nagristi, otvoriti i učiniti taj zid svim onim što taj zid nije. Nećemo moći dotaći sliku ma koliko velika i ma koliko blizu bila, naša će ruka proći i dotaći zid i sa tim dodirom zid će ponovo povratiti sva svoja svojstva iako su i dalje nevidljiva našem oku. Pogled neće proći, prodrijeti dalje od površine slike, ostaće da se sliva, klizi po površini jer je tako naučen, jer je takva njegova priroda. Mi ćemo pokupiti tu sliku i pamtićemo je u svom materijalnom tijelu.

Umjetnik nas uči da smo učili da gledamo.

⁸ Mišel Fuko, *Druga mesta*. u: Fuko Mišel [ur.] *Hrestomatija*, 2005.

⁹ Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit, 1971.

TRAČNICE

JEDNE
DUGAČKE
SLIJEVAJU SE SAME U SEBI



U NIJH SE || SAME || ZAKOPAVAJU || KOSTI
KAD NESTVARNI VLAKOVI NAGLO ZAISKRE

KAD U GRLU || ZAKOČE || POTKOŽENE-|| ISKRE

U POROZNU ZEMLJU BODU SE ZASTAVE

KROZ NIJH ZLO DIŠE | VRTI SE UKRUG
MERDEVINAMA ZEMLJE

KOJE VODE JEDINO U BJEGOVE I MIJENE

PUNE REZOVA

OVDJE POD NAŠIM STOPALIMA, SKOK JE U SMRT

PA GA MI RADIJE HVATAMO U DLANOVE,
NAVLAČIMO NA TIJELA, VOZIMO U DRUGA PROSTOR-
VREMENA

ČOVJEĆNOST ŽRTVUJEMO

KORACIMA

Razgovor prostorno-vremenski

NEVA LUKIĆ

VLADIMIR NIKOLIĆ

Za početak me zanima geneza nastanka videa *Prolazak voza*. Taj rad pripada širem umjetničkom projektu u kojem si stvarao videa poigravajući se s percepcijom gledatelja putem korištenja malenih ogledala. U svojem doktoratu napominješ da ideološka moć novog vizualnog režima raste kako tehnologija nastajanja slika postaje sve kompleksnija i nevidljivija, te je stoga moć ideološka utjecaja slika na promatrača veća. U skladu s time, da li bi i umjetnici nekad trebali skrивati postupak nastanka rada ili nam možeš otkriti proces snimanja *Prolaska voza*?

Da, što je ideologija više u stanju da skriva svoj način operisanja, to je uverljivija. Nisam siguran da umetnost treba bilo šta da skriva, niti da predstavlja. Čini mi se da je umetnost dobra onda kada nešto otkriva. E sad, geneza rada o kojem govorimo traži malo više prostora. U seriji radova *Voice Over* koja prethodi ovoj sa ogledalima, tražio sam način da materijalizujem interpretativni aparat, čiji mehanizmi utiču na to na koji način vidite umjetnički rad. Jer, umetnost ne srećete slučajno na ulici, već u institucijama umetnosti koje vam se obraćaju svojim politikama, svojim glasom, ne samo umetnikovim. Zato sam napravio seriju radova koji kreiraju situaciju u kojoj niste sigurni čemu da verujete, onome što neposredno vidite ili interpretativnom aparatu koji vrši „prenos“. Međutim, u narednoj seriji čiji je deo rad o kojem govorimo, pitanje interpretacije mi je pobeglo u čitavu stvarnost, u smislu načina na koji je vizuelno opažamo. Tu se kao posrednik ne javlja institucija, već sam subjekat odnosno telo, i u modernim vremenima tehnologija. Pod tehnologijom mislim na optičke medije i perspektivu koji dominatno oblikuju realnost još od XV veka, a to vodi ka istoriji slikarstva i filma. Zbog toga *Prolazak voza* referira na istoriju filma odnosno njen početak, na film braće Limijer *Ulazak voza u stanicu*.

Sam postupak snimanja ovog rada nije nikakva tajna. Problem dubinske oštchine, koja je optički fenomen, poslužio mi je kao metafora

za razlikovanje stvarnosti od njene reprezentacije. To je lakše shvatiti kada se rad gleda, nego kada se opisuje, pa bolje da ne pokušavam. Kada sam počeo da eksperimentišem sa ogledalima i kamerom, najveći problem mi je bio da sam sebi objasnim zbog čega se u potpuno digitalnom okruženju bavim ofucanim i iznošenim opštim mestom kao što je optički medijum? Međutim, ispada da je tek u digitalnom okruženju do krajnjih granica afirmisana optički oblikovana realnost. Danas bukvalno svi hodaju kroz život sa kamerom u ruci, a brisanje razlike između realnosti i njene reprezentacije je ono u čemu generalno vidim problem. Prodavanje slike kao stvarnosti je od početka sumnjivo, i tu negde se nalazi motiv iza ovog rada.

Zbog čega si kao prostor snimanja izabrao baš tračnice koje prolaze pokraj Kule Nebojše? Kao što na početku rada prostor videa markiraš križićem (što estetikom doziva rane avangarde), tako je i Kula svojevrstan „križić fizičkog prostora“ jer ona je jedina koja ga čini postojanim. Da si snimao samo tračnice u pejzažu, posmatrač nikada ne bi mogao označiti mjesto snimanja... Kao fizička stvarnost postojali bi samo vlak i tračnice; a vlak je u pokretu, a tračnice omogućuju tu brzinu protežući se u daljinu...

Živim pored pruge, blizu Kule Nebojša, vidim je kroz prozor, pa je bila najbolje rešenje. Taj krst na početku svakog videa iz te serije je ideja subjekta u prostoru, koji je zapravo uslov slike. Kad sam bio mali, popeo sam se na jedno drvo sa kojeg se pružao fantastičan pogled, i jedno pitanje mi je stalno izazivalo kurčslus (kratak spoj) u glavi - je li ta slika gore ako ja nisam gore? Dakle nisam dozivao avangardu sa tim krstom, ali neka, neće se baciti, ta referenca je uvek srcu draga.

Da ti kao „subjekt u prostoru“ nisi odlučio snimati rad oko Kule, ne bi bilo niti naše suradnje..., odnosno ovog tzv. „obratnog ili post site-specific.“ Postoje različiti termini definiranja „site-specific“, kao npr. „context-specific“, „debate-specific“, „audience-specific“, „community-specific“, „project based“, no „na obratni ili post site-specific“ termin još nisam našla. U ovome slučaju, prostor Kule retrogradno postaje sastavnim, fizičkim dijelom rada; video rad se vraća na „početni križić nastanka“, na set. Video, koji ujedno postaje i dokument vremena, budući da se tračnice rastavljam, prikazujemo u unutrašnjem prostoru aneksa kule. No, kao što je bio slučaj s bazilikama u ranom kršćanstvu (a sirova, ciglasta struktura Kule Nebojša evocira i na to doba), umjetničko djelo nije vidljivo izvana...

Ništa lepše nego kad rad vremenom dobija novi smisao. To mu dođe kao neka dividenda.

Možemo li simboliku kule unutar koje se prikazuje umjetničko djelo, iščitati i na razinama stanja u kojem se umjetnost trenutno nalazi. Citat Paola Virilia koji si koristio za doktorat glasi: *Gledanje je umetnost, ne slikanje, ne oblikovanje, ne vajanje, ne deljanje, ni konstruisanje*. Prva umetnost je gledanje. Današnji čovjek više nije senzibiliziran za gledanje. Kako ljudi ponovno preobraziti u posmatrače, odnosno kako u njima izazvati znatiželju? Skrivanjem umjetničkih djela u kule, ne objavljuvajući fotografija radova na Instagramu, ili nečim trećim?

Ne bih to baš tako rekao, da današnji čovek nije senzibilisan za gledanje. On ništa drugo gotovo da i ne čini osim što gleda u slike u klasičnom dvodimenzionalnom formatu. VR tehnologija se nije primila, ljudi nisu uronili u novu stvarnost kroz vizire, specijalna odela, kompjuterski generisane 3D prostore, već je nova realnost do krajnjih granica afirmisala tradicionalni format slike. Govorim o ekranima, koji su istovremeno i kamere, dakle opet klasična optika. Da ne govorim od Google Street View projektu, koji je preveo doslovno čitavu fizičku realnost u njenu optičku projekciju, kojom se reaffirmiše ideologija perspektive, dakle čist revizionistički projekat, i to digitalnim snagama. Problem je u tome što je posmatrač pretvoren u klijenta, u korisnika, što slika više nije reprezentacija, već mesto akcije, interfejs, i u tom smislu je praktično zamenila realnost. Ja sa ovim radom i celom tom serijom pokušavam da se vratim u stanje posmatrača koji sliku vidi kao sliku, ne kao realnost, ali to je samo umjetnički pokušaj. Kako zaista dekolonizovati ljudi od tehnologije, kako vratiti kontrolu nad doživljajem neposredne realnosti, plašim se da nema veze sa pitanjem tehnologije i posmatračkih navika, već sa političkim, ekonomskim i ideološkim pitanjima, kao i uvek uostalom.

Vezano uz društveno-političko - i tračnice pokraj kule upravo bivaju rastavljene.... Pruga je ukinuta. Ostaje samo kula Nebojša i tvoj video rad kao dokument vremena, te nova serija fotografija *Spacetume Collected* koja kroz organsko-apstraktni pristup (dakle, univerzalnošću, bez ikakve naznake mesta kao što je slučaj u video radu) prikazuje rastavljene tračnice, a nastala je posebno za izložbu u Kuli Nebojša. Za kraj, možeš li nam reći nešto više o novoj seriji fotografija i kako ti doživljavaš nestanak pruge?

Vi ste došle na ideju da izložite rad na mestu koje rad prikazuje, pa mi je bilo logično da dalje aktualizujem to mesto, da se poslužim site-specific taktikom koju si pominjala. Fotografisao sam gomile nabacanih šina i pragova, jer odlično komuniciraju sa videom u kojem se prostor neprekidno komponuje i dekomponuje. Te fotografije otvaraju izložbu i prema događajima koji se sada zbivaju u tom prostoru, mislim da bi bila nedorečena u suprotnom. Osim toga, nagomilani pragovi i šine čine mi se kao veoma zanimljiva metafora vremena i prostora, taj prizor je zapravo nesvakidašnji. Da nisu toliko velike i teške, najradije bi ih preneo u galerijski prostor bez ikakve intervencije, jer imaju sve kvalitete umetničke instalacije.

E sad, moj doživljaj nestanka te pruge ima i političku dimenziju, koja nije vidljiva na izložbi. Nemam problem sa uklanjanjem pruge, i ja bih je uklonio odatle da me neko pitao. Problem je u uslovima pod kojima se to dešava. Jer, rušenja i gradnje kojima se u ovom trenutku menja grad, nisu proizvod urbanističkih koncepta i planova, niti političkih procesa i javne debate, već najgrublje usurpacije javne imovine i potpuno nekontrolisanog obrtanja privatnog kapitala. Već dugo imam osećaj da živimo na okupiranoj teritoriji, vlast se ponaša kao okupator, i ima neke ironije u tome što pravimo izložbu u Kuli koja je više puta rušena, jer je bila deo sistema odbrane grada.



Iz nove serije fotografija | From new series of photographs *Spacetime Collected*, 2019
fotografija | photographs by Vladimir Nikolic



Spacetime Collected, fotografija postavke | *Spacetime Collected* installation shot, 2019
fotografija | photo by Vladimir Nikolić



Spacetime Collected, fotografija postavke | *Spacetime Collected* installation shot ,2019
fotografija | photo by Vladimir Nikolić

Space- time conversation

NEVA LUKIĆ

VLADIMIR NIKOLIĆ

NL: To begin with, I would like to know the genesis of the *Train Passing* video. This work belongs to a much broader project that started around the time you were creating video works that played with viewers' perception through the incorporation of small mirrors. In your doctoral thesis you state that "the ideological power of the new visual regime grows as the technology of creating images becomes more complex and invisible, and thus the power that pictures have to ideologically influence the viewer becomes greater". Accordingly, should artists sometimes also hide the process of creation behind an artwork or are you willing to tell us more about the making of *Train Passing*?

VN: Yes, the more apt ideology is in hiding its modus operandi, the more convincing it becomes. I am not sure that art is supposed to hide or present anything. It seems to me that art is good when it reveals something. However, the genesis of the work we are talking about requires slightly more extensive explanation. In the series of works entitled *Voice Over*, which precedes the one with mirrors, I tried to find a way to materialize the interpretative apparatus, whose mechanisms influence the way we see an art work. You do not accidentally come across art in the street, but rather see it in art institutions, which accommodate it for you through their policies, interpolating their perspective to the artist's perspective. For this reason, I made a series of works that create a situation in which you are not sure what to believe, whether to accept it as something you see directly or it is the interpretative apparatus which is doing the "transfer". Yet, in the following series which the work in question is a part of, the question of interpretation has permeated the entire reality, in the way we visually perceive it. Here the intermediary is not the institution but the subject itself, that is, the body, and in modern times, technology. When I say technology, I mean the optical

media and the perspectives that have been the dominant shapers of reality since the 15th century, which leads us to the history of painting and film. For this reason, *Train Passing* refers to film history, namely to its beginnings: the Lumière brothers' film *Arrival of a Train at La Ciotat*.

The documentary process behind this work is no secret. The problem of the depth of sharpness, which is an optical phenomenon, has served me as a metaphor for distinguishing reality from its representation. This is easier to understand when watching the work than when it is described, so I'd better not try. When I started experimenting with the mirrors and the camera, the biggest problem was to explain to myself why, in a completely digital environment, I deal with a hackneyed and worn-out common thing like an optical medium? But, it turns out that only in a digital environment can an optically shaped reality be affirmed to the maximum. Today everyone literally walks through life holding a camera, and erasing the difference between reality and its representation is something I generally see as a problem. Selling images as reality has been suspicious from the very beginning, and therein lies the motivation for creating this work.

NL: Why did you choose the rails passing by the Nebojša Tower as a location to shoot? Like your marking of the video location with a small cross (which aesthetically echoes early avant-garde actions), Nebojša Tower is a kind of "cross in a physical space", since the physical structure is the only thing that makes it constant. If you had shot only the rails in a landscape, a viewer would never be able to recognize the location... Only the train and the rails would exist as a physical reality, and the train in movement, and the rails, extending into the distance, make the feeling of speed possible...

VN: I live by the railway, close to the Nebojša Tower. I see it from my window. So it was the best solution. This cross at the beginning of every video work from this series renders the idea of the subject in space, which is actually a precondition for the image. When I was young, I used to climb a tree which offered a fantastic view, and a question would constantly cause a short-circuit in my head: is the image, the view from up above, still there when I am not?

So, I was not recalling the avant-garde with the cross, but let it be, this reference is always dear to me.

NL: If your "subject in space" had not decided to shoot the works round the Tower, we would not be cooperating now, that is, there wouldn't be this so-called "reverse or post-site-

specific artwork". There are various terms that define "site-specific artworks", such as "context-specific", "debate-specific", "audience-specific", "community-specific", "project-based", but I have never come across the term "reverse or post-site-specific artwork". In this case, the space of the Tower becomes integral, physical part of the work; the video work returns to the "initial cross of creation", it returns to the film set. The video work, which simultaneously becomes the document of a time — since the rails are being disassembled — is shown in the interior of the Tower annex. But, as was the case with the early Christian basilicas (and the raw, brick structure of Nebojša Tower evokes that time, too), the artwork is not visible from the outside...

VN: Nothing is more beautiful than a work of art that acquires new meanings with time. It is something like a dividend.

NL: Can the symbolism of the tower where the artwork is shown be understood as a reference to the current state of art? This is the quote by Paolo Virilio from your doctoral thesis: "Watching is art, not painting, not shaping, not sculpting, not chiselling, not designing. Watching is the primary art." Contemporary man is no longer sensitive to watching. How can people be transformed back to observers, or how can they become curious again? By confining artworks in a tower, by not publishing photographs on Instagram, is there another way?

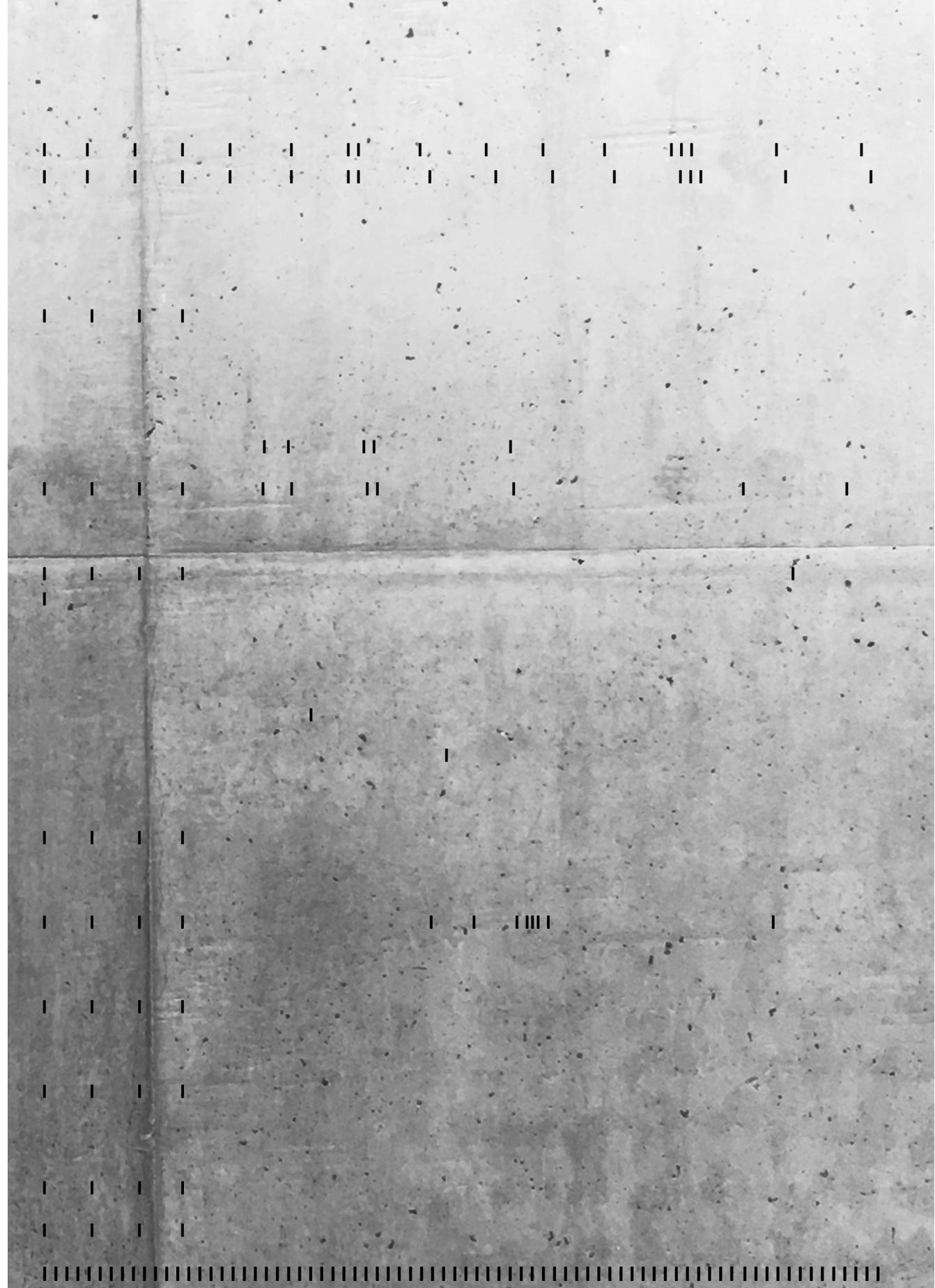
VN: I would not exactly say that nowadays modern man is not sensitive to watching as such. Actually, watching images in the classic two-dimensional format is just about the only thing he does all day long. VR technology has not taken hold, people have not immersed themselves into this new reality through visors, special outfits, computer-generated 3D spaces. Instead, the new reality has, to the utmost extent, confirmed the traditional format of images. When I say this, I mean screens, which are at the same time cameras, that is, classic optics, once again. Not to mention the Google Street View project, which has literally transformed physical reality into its optical projections, reaffirming the ideology of perspective, a pure revisionist project, and all of it achieved by digital means. The problem is that a viewer has been turned into a client, a user; that an image is not a representation, but the place of action, an interface, and in that sense it has practically replaced reality. With this work and the whole series, I am trying to put myself back into the state of a viewer who sees an image as an image, not as a reality, but it is only an artistic attempt. How can we really decolonize people from technology, how to restore the control over the experience of immediate reality? I am afraid it is not a question of technology and viewer habits,

but as always, after all, a political, economic, and ideological one.

NL: Regarding the sociopolitical questions, the rails near the tower are now being disassembled... The railroad has been abolished. Only Nebojša Tower and your video work remain as the documents of that time, together with a new series of photographs, *Spacetime Collected*, created specially for the exhibition at Nebojša Tower, which shows disassembled rails from an organic-abstract stance (that is, through universality, without any indication of place, unlike the video work). To end with, can you tell us more about the new photo series and how do you feel about the disappearance of the railroad?

You curators came up with the idea of exhibiting the work at the place that the very work describes, so it was logical to make it more topical, to use the *site-specific* tactics you have mentioned. I took photos of the piles of scattered rails and railroad ties because they perfectly communicate with the video work where the space is constantly composed and decomposed. The exhibition is ushered in by these photographs, which correspond with the things currently going on in that space, and it would have been deficient without them. Moreover, the scattered rails and railroad ties seem to me a very interesting metaphor for time and space, in fact, it is a pretty unusual sight to see. If they were not so massive and heavy, I would much rather have them transported into the gallery without any intervention, because they possess all the qualities of an art installation.

Now, my feelings of this railroad being displaced has also a political side to it, which is not visible in the exhibition. I do not have a problem with the railroad being removed, I would also have it removed if I was asked. The problem are the circumstances in which this is happening. The demolition and construction that is currently changing the face of this city are not the result of urban planning, or of political processes and public debate, but of the worst usurpation of public property, and it is a completely uncontrolled turnover of private capital. For a long time now, I have a feeling that we are living in an occupied territory, the authorities behave like an invader, and there is some irony in the fact that we are organising an exhibition in a tower that has been repeatedly demolished, because it used to be a part of the city's defence system.



The Artwork as a Document, or How an Art of Seeing Becomes the Art of Memory

MILENA JOKANOVIĆ

In the name of the ancient Mnemosyne, two activities are inextricably linked: the practice of art and the activity of memory.¹⁰

Train Passing is a video work shot in Old Belgrade, near the Sava River, and just beneath the famous Kalemegdan Fortress in front of the historic Nebojša Tower. To make the video, Vladimir Nikolić waited for days in order to capture the right moment and angle of a once-a-day train passing on its way from Belgrade to Bucharest. Aware of the history of art, he transmitted one episode of it, and in doing so referred to the 1895 work by the Lumiere brothers and a film sequence they created the first to arouse excitement around the recently born genre of moving images. This is also in part why he transformed the work into a black and white video in post-production, as a persuasive reference to the past. On the other hand, the railway itself was a motive that allowed the artist to play with the interpretation of space, manipulating the laws of perspective and optics. The moving of the train through the illusion of a depth of space, as he explains, strongly contrasts the two-dimensional nature of the image to which his play with mirrors in the work constantly suggests.

But what happens when this video work is not displayed in a „neutral” white cube space, but on the site where it was created? How does it extend the already existing setting in the Tower and how does it respond to the space around it, which is being transformed by the railroad track removal and modernization of the city? How does an artwork become a particular document of a site? How does it visualize time compression? How does a personal impression of looking become an art of seeing and memorization?

Starting with Paul Virilio's idea that seeing is an art – not painting, not forming, not sculpting, not carving, not constructing, but the first art

¹⁰ Gottfried Boehm, *Mnemosyne. O kategoriji sećajućeg gledanja*, in: Gavrić Zoran: Gottrfried Boehm, ed. by Zoran Gavrić, Muzej savremene umetnosti Beograd 1987., p. 75.

is seeing – Vladimir Nikolić positions his own identity as the central point of creation. His eyes mirror his mind, and the storage of the many risom mental images he has collected through time, are now being composed in a meaningful sense and offered to the observer. This construction of the images of memory is wittingly represented in the composition of the image with mirrors, while the artist's hand arranges this screen of his mind.¹¹ However, the seeing is always subjective, experiential; we are not born with a particular knowledge of how to recognize, sort, and name things and distances. It is our life experience and our surroundings that every day helps us to understand the world in front of our eyes.¹² The seeing is therefore the process of evoking figures of our memories,¹³ while the art of seeing transforms into the art of composing ones' memories into visual content.

When exhibited in the Nebojša Tower – a mediaeval edifice of the Belgrade Fortress built in the 15th century and a protagonist within many episodes of the city's history – *The Train Passing* becomes a natural extention of the permanent setting referring to one of many sequences from the past. Not having a lot of exponats to exhibit, but on the other hand, taking on the demanding task to show the many events that took place in and around the Tower during the time, the authors of the current setting played with different aspects of vision and manners of associating memories through constructed images. The first level of the Tower interior thus houses an installation of 150 photos of the political prisoners tortured or murdere on this spot. The images are displayed behind convex glasses with Fresnel lenses – the ones used in lighthouses. Due to the effects of the reflected and refracted light, observers get the impression that the images are coming closer, intersecting one with another, or not being visible at all, depending on the viewer's position. Consequently, the subtle suggestion as to the fradulence and transience of memories is cleverly conjured in this play with glass. Another floor again uses the perspective when visualizing historical attacks on Belgrade from the river and from the land, this time through Kaleidoscope vitrines with small figures placed in the windows of the Tower overlooking both sides.¹⁴ Finally, there are many screens attractively positioned to represent important historical moments while on the top floor the narrative of the liberation of the city is symbolically crowned with the reflection of the water on the ceiling,

¹¹ For more details: Vladimir Nikolić, *Oko – ekran uma*, Doktorski umetnički projekat, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Belgrade: 2016.

¹² Nikolić, but also the author of this text refer to George Berkeley when accepting the theory of visual observation: George Berkeley, *New Theory of Vision*, 1709.

¹³ The term used by Alleida and Jan Assmann.

¹⁴ The exhibition design and scenography is done by Branko Pavić, professor at the Faculty of Architecture, University of Belgrade.

from the central cauldron, reflecting on a famous folk epic poem.¹⁵

However, Belgrade, and therefore the Tower and its surrounding area, are still constantly witnessing social, cultural, political, and economic changes. And while the landscape around it is being transformed, the Tower itself resists these incursions as a palimpsest, preserving thousands of stories from the past. Projected on the Tower then, a video by Nikolić is one more layer of these memories, offering a view to the recent past when the train tracks were still marking this space. The play with the perspective in the work continues through the play of the observers' perspective. The video is quite imposing if you are just in front of it, and one could get the impression a train will hit you (as people did when they first saw the Lumiere brothers' sequence). Still, these moving images are visible even when you climb the fortress and look out over the landscape, in which the Tower is almost the only surviving marker of the past. Since the reflection of water at the top of the Tower visualizes a metaphor of the struggle for the city's liberation told in the mentioned epic song, which also became a sign of collective memory, the subjective reflections from the artist's mind visualized through the composition of mirrors now become a particular document of Belgrade's past. Inspired by the potential of projecting the video on site, but also with the current transformation of the space, Nikolić extends the artwork seductively visualizing the compression of the space and conserving time in his photos of the recently removed train tracks, sedimented one on another.

To make visible a depth of memory, to take the forgotten out of his visible concealment, it requires many steps along the boundaries between letters and images, scribbling and expression, will and unconscious submission, and it is shown in the latency of pictorial palimpsest. (...). It is the sedimentary process of memory in which we participate. Much of this cannot really be solidified in this process, there is a lot of fuel left that does not reach the image consistency, it just plays around it. The memory process does not lead to objective knowledge. It is embedded in image traces, in individual colorings.¹⁶

¹⁵ The Serbian folk epic poem on the liberation of the country: *Početak bune protiv dahija - The Beginning of the Revolt against the Dahijas*.

¹⁶ Gottfried Boehm, op. cit, p. 96



Stalna izložbena instalacija u prizemlju Kule Neboja | Permanent installation at the ground floor of Nebojsa Kula, 2019
fotografija | photo by Vladimir Nikolic

The World Outside the Mirrors

ZOHREH DELDADEH

This text is centered on a number of ideas that may or may not be linked to each other, or there may be something that links this text's components to one another, approaching the notion of a subject. Thus, the text can be seen as a set of ideas surrounding the work by Vladimir Nikolic titled, *The Train Passing*. Although this artwork, in its simplest form, deals with how images are read by way of processes of signification, at the same time, it contains clues to the fact that each of image also challenges us regarding our sense of distance from the veracity of the images we gaze upon. In fact, I consider this artwork as a point of departure to reflect on some of these ideas that result from conversations with the artwork, in order to destroy this perception of reality.

We all know that images are reflected in a mirror. As such, they can be deceptive and virtual. When it comes to looking at our own image in the mirror, the question we do not usually ask ourselves is whether this is a picture of reality or a manipulated depiction/representation of it? This is primarily because our real body is there in the exact present time and place, between the mirror and reality, acting as an interface between the objective reality (ourselves) and the image or virtual reality within the mirror (the image of one's face, for instance). In other words, the subject presented by the mirror acts as a cover, and it, through a cinematic mechanism, allows a person to see it as undoubtable/inevitable. The first way in which a mirror manipulates reality is to relocate the left side with the right, while also distorting the distance between the viewer and the objective reality. In Vladimir Nikolic's work the artist detaches himself from the mirror(s) by using (1) a white background image; (2) assembling small pieces of mirror together with his fingers; and (3) presenting/reflecting a video of the landscape in the mirror(s). Through these actions, what an audience sees—above all else—refers to the world of „not seeing” rather than the mere concept of „seeing.” Here, „seeing” refers to the human perception of what is being seen.

By placing a small piece of mirror in a bigger white background that

depicts a picture of the wider white background, Nikolic guides the audience toward a piece of the landscape rather than the landscape as such. A blurry frame functions initially as a form of mirrorless reflection until the camera focuses more clearly on the image within—or, the same memory of that small frame. The audience looks at this small frame as if they are the person in charge of the projector in a theater. Via the reflection of light, they see the images on the screen, and the audience, and the theater itself. Hence, more than anyone, they are aware of the hidden space behind the audience's eyes. In Nikolic's video, this strategy is fulfilled only by shifting the audience's viewpoint to a rear point. This is also fulfilled through the fragmentation of the landscape by the mirrors next to a white background. This is a kind of potentiality that the artist already presented to the audience (a slightly angled camera), since a glimpse of the artist's point of view (or, our own) takes in the white page. This „point of view“ is more of a metaphor that stands in for a subjective perspective. But each of the mirrors, as a piece of one single image of the landscape, stands as an independent image—especially those that do not reflect the movement of the subject of the image: the passing train. Perhaps, in addition to reflecting the train's movement, the only possible reason for not assuming the images to be photographic is „the present time“ offered in the final video; the very idea that cinema is based upon. Deleuze argues that *cinema provides us with an image of our time, and an image of our time is nothing but a reflection of the time as such. This enables us to face with the dynamics of life and becoming properly.* But this is where Nikolic's video firmly opposes Deleuze's theory, since whenever the artist's finger touches the mirrors, the time within any piece stops, and its process of becoming is interrupted. Here, a challenge between still and moving images takes place.

„Motion time“ in cinema seems to be fixed in photography, but as John Szarkowski indicates in the preface to *The Photographer's Eye*, *[a]ll the photographs are resulted from exposure. Since the process of exposure can be shorter or longer ... a photo simply represents the length of time it was built upon.*¹⁹ However, there are photographs that have the potentiality of extending the time within toward the outside (by the viewer). They act differently than time-intensive and pre-guided cinematic forms of time, which like a river current takes the audience in its favored direction.

The Train Passing, like a photograph, contains a picture of the past in the present to show or depict the future. The past in this artwork, despite making specific references to the first movie developed by the

¹⁹ John Szarkowski, *Time*, in the introduction to *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1964, p. 5.

Lumière brothers, reminds us of a more personal memory of the past: an image of the place and time embodied in the past, recorded and captured by the camera. As we know, the tower that it reflects can be seen in the video is in fact still there, but the railway doesn't exist anymore. Does the tower now stand as a metaphor of a static or fixed image for photography? Does it make reference to the act of seeing as opposed to those presented by the motion picture or instability of memory? The artist, later on, when he returns to the railway path, records photos of the overgrowth that now takes over the railroads. The links between these photographs and the video is like a trace from the past, linking to the present time. Not only does it make reference to a trace of some reality²⁰—as Allan Sekula suggested of photography—but it also is a picture of something that doesn't exist anymore. This becomes evident in the reciprocal motion of the artist's hand and, also, through the different gradations of focus in the photographs in the mirrors. It refers to the reality that exists and at the same time that doesn't exist anymore: a memory. Of course, the realization or annihilation of a memory—not just by the virtue of making reference to the past and present, but by reflecting a film in the mirror that is a representative of a virtual image in itself—took place. What we see, in fact, is based on a disappeared reality. In other words, the world outside the mirrors has been recorded beyond the borders/boundaries of photography and film.

²⁰ Allan Sekula, *Photography between labour and capital*. In Benjamin H. D. Buchloh and Robert Wikie, eds, *Mining Photographs and other pictures 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Sheddron Studio, Glace Bay, Cape Breton, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design and The University College of Cape Breton Press*, 1983, p. 218.

A look over an artist's shoulder

TEODORA NIKČEVIĆ

Train passing is a video work by the artist Vladimir Nikolić. The artist performs a well-trained optical experiment during video transitions of 3 minutes and 48 seconds. He introduces us to the work with a black cross in its right lower corner of the white surface, which is soon covered with a small piece of mirror. His hand is in the frame; it adds and distributes the pieces of mirrors (we are used to perceiving and approaching the mirror, just like the image, as a whole and everything that does not give us the whole picture is assumed as a part) assembling them as a puzzle. Mirrors arranged over the surface as white as a canvas, resemble the size of the mirror we find in the camera when we separate the body from the lens, and this small mirror transposes the framed image into the material one. We see that these mirrors do not have precisely machined edges, which additionally directs our attention to what is happening in the image reflected in the mirror. The artist detaches us from a visible scene, for the purpose of discovering the media properties of the mirror and camera, and by sharpening the elements in the frame, we can see the clear edges and objective materiality of the mirror, and after moving the focus to the reflection that becomes a unified one, it brings us closer to the image of the panorama whose blurred edges erase the existence of a mirror almost utterly. We got a vivid picture of Nebojsa's tower. What moves this picture from the foreground into the background is the entry, the passing of the train through a static frame. The artist interrupts us in the contemplation and further constitution of this image, returning us to the materiality in which the image achieved its „other place”.¹⁷

In the introductory part of the work, our position as observers follows the artist like his shadow. Our body is behind the body of the artist, who introduces us to his game, and while he knows what will appear and what he will compose, we are witnessing, watching the whole situation over his shoulder. For us, the artist is transparent, but we are aware that the artist is both in the picture and in front of it- Foucault describes this double presence of the artist in the analysis of *Las Meninas*: *As if*

*the painter could not at the same time be seen in the picture where he is represented and also see that upon which he is representing something.*¹⁸ Our position is clear, we are not the first ones who are in front of the picture, and our viewing logic has been rearranged. We do not see the anticipated reflection of the artist in the mirror, which introduces us to the unusual perspective of this painting. The position from which we look at the work brings us back to the traditional relation of the observer in front of the image: image - artist, image - observer; in this case, the disposition has been compressed, resulting with a new organization: image-artist-observer, and the artist who educates us about seeing, by using the media that constitutes the picture, puts himself in the position of the executor of this transfer. When the image becomes visible, whether projected or material, our gaze absorbed by it, forgets its own body limits and tries to travel further within the frame, but when the artist decides to blur the image and obscure it, the awareness of the image carrier and our dominant shape are returned to us. And this external projected image transforms through the change of shape and place and becomes our closed mental image.

In this video, the journey is dual, a train enters our visual field, the frame, and then disappears, transmitting all the symbolism of the traveling to the traveling of the image, so we feel that the machine, the camera metamorphoses into this already mentioned train and there it is, the progress and its great confirmation in the technical reproduction of the image. This work does not end with the transformation, but by its re-screening in the project *Crossroads of view*, it continues on the walls of Nebojsa's tower, more precisely on the inner wall, whose outer side is visible in the photograph and the video.

This great projected image on the wall of a tower will change, soften, dematerialize just before our eyes; it will erode, open, and make that wall everything it is not. We will not be able to touch the picture no matter how big or how close it is, our hand will pass through it and touch the wall and with that touch the wall will regain all of its properties although it will remain invisible to our eye. The gaze will not pass, penetrate further away from the surface of the image, it will remain sliding, slipping on it because it is taught this way, because it is in its nature. We will pick up that image and remember it in our material bodies.

The artist teaches us that we have learned to see.

¹⁷ Mišel Fuko, *Druga mesta*. u: Fuko Mišel [ur.] *Hrestomatija*, 2005.

¹⁸ Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit, 1971.



Fotografija | Photo by Zohreh Deldadeh

BIOGRAFIJE | BIOGRAPHIES

Milena Jokanović | Istraživačica je na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, pri Seminaru za muzeologiju i heritologiju. Autorka je nekoliko izložbi, naučnih i stručnih radova i menadžerka nekoliko projekata u kulturi. ||| A researcher at the Art History Department, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, within Seminar for Museology and Heritology. She has curated several exhibitions, written many papers and has created and managed a number of cultural projects.

Zohreh Deldadeh | Slobodna je umetnička istraživačica i kustoskinja koja živi u Teheranu. Kao istraživačica, menadžerka, koordinatorka i kustoskinja sarađivala je sa različitim umetničkim institucijama, galerijama i umetničkim fondacijama u Iranu i inostranstvu. ||| A freelance art researcher and curator based in Tehran. She has been working as an art researcher, art manager, coordinator and curator with several art institutions, galleries and art foundations in Iran and abroad.

Teodora Nikčević | Godine 2018. upisala je master studije Transdisciplinarne humanistike i teorije umetnosti u Beogradu, univerzitet Singidunum. Godine 2008. diplomirala je na Fakultetu likovnih umjetnosti Univerziteta Crne Gore, gde je završila i specijalističke studije 2009. godine. Već šest godina radi kao kustoskinja u Centru savremene umjetnosti Crne Gore. ||| In 2018 she enrolled in the Master's Course of Transdisciplinary Humanities and Art Theory in Belgrade, Singidunum University. In 2008 she graduated from the Faculty of Fine Arts of the University of Montenegro, where she completed her specialist professional studies in 2009. Already for six years she has worked as a curator at the Contemporary Art Centre of Montenegro.

Neva Lukić | Kustoskinja i književnica koja deluje u Hrvatskoj i Holandiji. Kurirala je različite izložbe, objavila knjige poezije i proze i sarađivala na kratkometražnom filmu. Članica je AICA-e. Njeno učešće u WCSCD podržava Mondriaan fond. ||| A curator and a writer based in Croatia and The Netherlands. She has curated different exhibitions, published books of poetry and short stories and collaborated on a short film. She is a member of AICA. Her participation in the WCSCD is supported by Mondriaan fund.

BIOGRAFIJA UMJETNIKA | ARTIST BIOGRAPHIE

Vladimir Nikolić | Rođen u Beogradu (1974), Srbija. Njegov umetnički rad zasniva se na konceptualnim istraživanjima u oblasti politike, ideologije, estetike i institucionalne kritike. Doktorirao je na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu, a od 2014. godine predaje na Odseku za nove medije na istom fakultetu. Sudjelovao je na međunarodnim samostalnim i grupnim izložbama. Učestvovao je u rezidencijalnom programu umetnika u Foundation for a Civil Society (New York), Recollets (Paris), Otto Prod (Marseille), 24cc (Rim), Times Museum (Guangzhou), IASPIS (Stockholm) i Tobacco 001 Cultural Center MGML (Ljubljana). ||| Born in Belgrade (1974), Serbia. His artwork is based on conceptual explorations in the fields of politics, ideology, aesthetics and institutional critique. Nikolić gained his PhD at the Faculty of Fine Arts Belgrade and from 2014 he has been teaching at the Department for New Media at the same faculty. He has exhibited works internationally both in solo and group exhibitions. He has participated in artist in residence programme at the Foundation for a Civil Society (New York), Recollets (Paris), Otto Prod (Marseille), 24cc (Rim), Times Museum (Guangzhou), IASPIS (Stockholm) and Tobacco 001 Cultural Center MGML (Ljubljana).

www.vladimir-nikolic.com



Otvorenje izložbe | Opening night of the exhibition, 2019
fotografije | photos by Zohreh Deldadeh

fotografije postavke - video *Train Passing* | installation shots - video *Train Passing*, 2019
fotografija | photo Vladimir Nikolić



Razgovor s umjetnikom i kustosicama tijekom otvorenja izložbe |
Curators and artist panel discussion during the opening night
fotografija | photo by Zohreh Deldadeh



Razgovor s umjetnikom i kustosicama tijekom otvorenja izložbe |
Curators and artist panel discussion during the opening night
fotografija | photo by Katarina Kostandinović



Fotografija | Photo by Vladimir Nikolic

Vladimir Nikolić: Raskršća pogleda | Crossroads of the View

16.-19. aprila 2019., Kula Nebojša, Beograd/ April 16 to 19, 2019,
Nebojša Tower, Belgrade

Izloženi radovi | Exhibited works:

Train Passing, 2012 (video, 3' 48")

Spacetime Collected, serija fotografija (12)/photo series (12), 80x53 cm, 2019.

Izdavač | Publisher:**Za izdavača | For the publisher:****Urednice | Editors:**

Milena Jokanović, Neva Lukić

Tekstovi | Texts:

Neva Lukić, Milena Jokanović, Zohreh Deldadeh, and Teodora Nikčević

Prevod | Lektorisanje | Proofreading | Translation:

Steven L. Bridges, Vida Lukić, Tanja Markuš and Mohammad Sarvi Zargar

Vizuelni materijal | Video stills and photography:

Vladimir Nikolić, Zohreh Deldadeh, Katarina Konstandinović

Grafički dizajn | Graphic design:

Teodora Nikčević

Štampanje | Printing:**Tiraž | Print run:**

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu