







Slika slike slika

Obrasci suvremene umjetničke prakse u medijskoj tranziciji – skriveno djelovanje slike u vizualnoj memoriji



Možete mi vjerovati da bih sve to naveliko ukrasio kao neki filozofski tepih iz bajke u kojem se uvijek iznova upleću nove niti. Peter Sloterdijk, Doći na svijet, dospjeti u jezik

Danas svako, a osobito kritičko, zanimanje za izložbene konstrukte suvremene umjetničke prakse zahtjeva "održivi" teorijski okvir za pristup njenom smislu. U svoj ovovremenoj kontekstualnoj zamršenosti antinomija kulture i umjetnosti koje djeluju na tu praksu i bez obzira na razumijevanje svih ekstenzija i revizija "utemeljivačkih" inovacija i rasprava, njeno je "dinamičko polje značenja" (kako bi rekao Pierre Bourdieu) posve medijski i konceptualno posredovano, ako ne i zaposjednuto. Zapravo, u ovom pogledu, "postkonceptualna umjetnost" nije tek naziv neke posebne umjetničke prakse nego prije povijesno-ontološki uvjet umjetničke proizvodnje, prezentacije i kritičke razmjene određenog pristupa suvremenosti u umjetnosti uopće.

Slika, dakle, treba koncept u istoj mjeri u kojoj treba i medij te je ona stoga situirana negdje između vidljivog i nevidljivog polja značenja. Što se tiče suvremene konceptualno-medijske situacije, nove tehnologije i koncepti nisu samo transformirali tijelo i pogled u "prostor slike" nego su i samo "tijelo slike" transponirali u medijski prostor gdje se njene "stroge" figurativne strukture grupiraju u posve pokretljive i otvorene konstelacije pomicanja, preoblikovanja i značenja. Pritom je transfer stalno otvoren prema hibridnoj pokretljivosti, kaleidoskopskoj višeslojnosti i fragmentiranosti, "omekšavanju" u spojevima i granicama. Tako se stvara svaki put nova situacija, kao u okretanju stranice na kojoj se pojavljuje novi smještaj i stjecaj okolnosti (o čemu govori etimologija latinske riječi *situs*) ili poput otkrivanja još jednog nanosa u čitanju palimpsesta kojim je skriven ili "omekšan" sloj inicijalnog smisla. Od "rasutog tereta" se ponavljanjem može stvoriti unutrašnja fraktalna struktura koja je na prvi pogled teško vidljiva ili prepoznatljiva, ali ima ugrađenu pokretljivost koja postaje njena "druga strana". To je tautološka strana koja izmještanjem i razvojem situacije mutira, mijenja se u novo što nije bilo inicijalno na obzoru plana prvobitne slike. Ova strana potencijalne slike postaje autonomna sudbina nesigurne i neizvjesne egzistencije slike danas, jer, da parafraziramo Gertrudu Stein, ona je već *slika slike*.

Ono što događaju slike podaruje dimenziju vidljivosti u konstrukciji i životu vizualne memorije je uloga medija, što suvremeni umjetnici definitivno i očigledno prepoznaju u potencijalu njihove mobilnosti. Naravno, za razumijevanje tog prepoznavanja nije više dovoljan benjaminovski narativ o medijskoj moći "tehničke reproduktivnosti" ili o "gubitku aure" u mehaničko doba "moderne tehnologije" kada se umjesto neponovljivosti izvornika pojavljuje udvajanje i umnožavanje singularnosti bitka. Radi se zapravo o pomaku u stjecanju novog oblika moći u odnosu na proročko tumačenje Waltera Benjamina o dokidanju autentičnosti umjetničkog djela, o razlici koja rađa "čežnju za viškom imaginarnoga". Ta nova čežnja ima svoju "meku" stranu u prepoznavanju potencijala "slabe slike" koja zadobiva skrivenu autonomnost nove "logike osjećajnosti". Nju, naravno, omogućuje slobodna i paralelna upotreba različitih medijskih tehnologija u praksi koja se kreće između produktivne i reproduktivne imaginacije, između vidljive i nevidljive strane već uveliko medijski posredovane stvarnosti kojom se zamjenjuje neposredan doživljaj svijeta. Međutim, to nije tek estetska "slobodna igra" oblicima i predstavama jer ta kreativna intrigantna "zaigranost" podrazumijeva koncepte koji su upravo "proizvođenje" (*poiesis*) smislene konstrukcije "druge prirode" izvan početne slikovne situacije. A taj konstrukt je autonoman i više ga nije moguće promatrati

izvan njegovog novog vizualnog, značenjskog, materijalnog ili tehničkog statusa.

Umjetničke konceptualne intervencije u zbiljsko iskustvo suvremenosti koje se vizualno konstruira podrazumijeva značajke prostornog epistemološkog orijentiranja koje ne pada u bezdan "homogenosti vremena". Time se granice između osjetilnog i nadosjetilnog drugačije misle i otvaraju događaju "drugog početka", te one nisu više fiksne i nepromjenljive nego transgresivne u različitim mogućim pravcima. U slijedu tog narativa vidimo hibridne "nedovršene" tvorevine, uz spoj nespojivoga, fragmenata i fraktala, otvorenog pristupa i entropije kao vrste "novog začaravanja" ili oblika *amor fati*. Nova, događajna sudbina umjetnosti nastaje kao začudna prisutnost/odsutnost na horizontu postavljenog smisla u hibridnoj konstelaciji višeznačne rascijepljenosti i neizbježne kontingencije. Umjetnik tada svaki put posebno i navlastito stvara topologiju svog pristupa kao približavanje ili udaljavanje slici čiji je status danas posve raspršen i u ovisnosti od razmaka između objekta i promatrača. Decentraliziran pristup otvara scenu za stvaranje estetskog iskustva sudioništva u umjetničkom događaju, umjesto nekadašnje ekstaze promatračke kontemplacije i refleksije ispred umjetničkog djela kao čina njegovog kritičkog vrednovanja. U samom mjestu susreta umjetnikove intencije i iskustva publike djeluje presudna promjena načina na

koji se i svakodnevni život estetizira kao kulturalna konstrukcija.

Kroz prizmu ovog oblika djelovanja u umjetnosti može se sagledati i aktualna umjetnička praksa Dine Zrneca koji kroz različite medije i postupke fokusira, propituje i re/kreira problem slike danas na marginama njene sveopće globalne dominacije. Konceptualizirajući novu situaciju slike koja je ograničena određenom umjetnikovom namjerom, Zrncac otvara prostor "arhive slika" i otkriva skriveno djelovanja vizualne memorije kako u kolektivnom imaginariju tako i u individualnoj imaginaciji. Pritom slike "izvlači", u doslovnom i prenesenom smislu, iz različitih "kompleksa kulture" (industrijsko-tehnička, potrošačka, obrtnička, muzejsko-galerijska), ali u samom odabiru je već sadržana određena doza prepoznavanja njihovog novog kreativnog potencijala. U uspostavljanju novih relacija tragovi tih slika nisu izravno vidljivi, oni prije provociraju stvaranje određene nove situacije, situacije "druge" slike u novoj dimenziji medija, vremena i prostora. Međutim, sam pristup prvobitnom *locusu* nije frontalni ("hard") ma koliko bila u pitanju monosemična ili politekstualna slika, pa ni "prenošenje" u procesu rada ili konačnom rezultatu nije čvrsto i jednoznačno. Čak nema ni izravnih prepoznatljivih referenci, one se tek mogu naslutiti ili su posve ostale nevidljive u novoj situaciji; ona se pojavljuje kao snimak, kadar, kao "rasuti" pogled na trenutak,

doživljaj, referencu, relaciju, novu materijalnu i medijsku perspektivu. Genealogija takve situacije ukazuje zapravo na multifokalnu prirodu vizualne memorije i na to da njeni novi spojevi nisu šavovi već funkcionalni sklopovi, koji iznenadno i nekako "prirodno" nastaju u konceptualnom rastu.

Ovo prepoznavanje, izvlačenje i "nadograđivanje" tragova nekog ranijeg crteža ili slike, koji inače nisu arhivirani namjerno nego "nađeni" slučajno, "u hod", govori *pars pro toto* o tome da oni ne nestaju u prostoru vizualne memorije. Ostaje njihova "aura", te njeno vitaliziranje kao "omekšavanje" onog "iza" ali i onog "ispred", čak aktiviranje sudbine kao "svjetla poslije života". Na vidjelo, dakle, izlazi potentna vizualna dimenzija "skrivenih metastvarnosti", kako na optičkom obzoru tako i na horizontu pojmovne intuicije, kojom se može problematizirati "razlika između činjenica i pojava" (Slavoj Žižek). Vizualno istraživanje je akcija koja može uspostaviti novi pojam, "opojmiti" u načinu pojavljivanja, jer "doći na svijet" znači istodobno "dospjeti u jezik", kako tumači Peter Sloterdijk. Dolazak na svijet je izložen opasnosti, rizičnoj višesmislenosti pamćenja i predstavljanja. Riječ je uvijek, po Sartreovim riječima, o "hibridnoj polu-značenjskoj polu-predstavljачkoj svijesti" u čijem su nekom skrivenom kutku sjećanja ostali tragovi slutnje "o tome da su nekoć postojale druge mogućnosti koje su njima

uskraćene" i koje su poput "filozofskog tepiha ... u kojeg se uvijek iznova upleću nove niti".¹

Pitanje izvlačenja "oslabljenih" vizualnih tragova, ne bez aluzija na rodno pitanje, postavlja i pitanje okvira i granica produktivnog sjećanja. Tragovi se sjećanja po prirodi svoje skrivene egzistencije doživljavaju kao pasivni te se iz te njihove pasivne, odnosno podređene pozicije otkrivaju naspram (globalne) dominacije mainstream vizualne kulture. Njihova podređena skrivenost kao da se krišom uvlači u mogući novi svijet unutar prostora umjetnikovog djelovanja, čime se proširuju i premještaju iz pretprostora i potprostora u osvijetljeni, vidljivi prostor. Vidljivost je aktivna jer je prisutna i živi od "oplemenjivanja" i umnožavanja gestualnom i medijskom prezentacijom "bočnog pogleda". Taj pogled kojim nevidljivo postaje vidljivo putem umjetničke intervencije u okvire i granice između kolektivne i osobne arhive sjećanja ili pamćenja dobiva auru akcije bez "idejne" rigidnosti. Ona priziva etičku dimenziju aktivističkog djelovanja (događaj, doživljaj, emocije, zalaganje, vitalnost, drugost, humanost). Jer, sjećanja se gube kad nema vanjskih poticaja da ih se probude ili pobude i iznova re/kreira. Međutim, "sjećanja ne nestaju zato što su stara i izbljede već zato što su bila u okviru sistema koncepcata koje danas više ne pronalazimo".²

Stoga, da parafraziramo Ricoeurovo shvaćanje uloge pripovijesti, vizualno umjetničko djelovanje je također način na koji dajemo oblik i smisao traganju i “ponovnom pronalasku vremena”, rečeno proustovski, u našem inače konfuznom iskustvu suvremenosti. Tako u iznova “nađenim” zornim utiscima i otiscima vremena i Dino Zrnec strukturira praktičnu domenu svog umjetničkog djelovanja preko operacija organiziranja i slikovnog medijskog oblikovanja svoga konceptualnog shvaćanja tijekom događaja što spajaju različite fragmentarne čimbenike i okolnosti u novu “softness” cjelinu. U tome nam otkriva značenja koja prizivaju možda neka zanemarena zbivanja, usmjerenosti, iskustva a koje potom on zorno osvjetljava, dopunjuje ili re/konstituira u smislene niti novih “metapiktorialnih” vizualnih diskursa.

— Sonja Briski Uzelac

1 Peter Sloterdijk, 1992. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*, Zagreb: Naklada MD, str. 66.

2 Maurice Halbwachs, 2013. *Društveni okviri pamćenja*, Novi Sad: Mediterran Publishing, str. 107.

Izložba / Exhibition:

zrenez zerne zernetz

Dino Zrnec

18. 10. – 8. 11. 2019.

Tehnički muzej Nikola Tesla /
Technical Museum Nikola Tesla

Publikacija / Publication:

Dino Zrnec

Tekst / *Text*: Sonja Briski Uzelac

Prevoditeljica / *Translator*:

Tihana Bertek

Dizajn / *Design*: Niko Mihaljević

Fotografije / *Images*: Dino Zrnec

© (copyright) Dino Zrnec, Sonja
Briski Uzelac

Naklada / *Print edition*: 200

Produkcija / *Production*:

CIMO – Centar za istraživanje
mode i odijevanja, Zagreb /
*CIMO – Center for Research of
Fashion and Clothing, Zagreb,
Regeneracija Zabok*

Projekt / *Project*: BoSA – Briefing of
Soft Arts (CIMO, 2019)

Kustosi / *Curators*: Tonči

Vladislavić, Lea Vene, Ivana
Čuljak

Projekt podržali / *Supported by*:

Gradski ured za kulturu,
Ministarstvo kulture Republike
Hrvatske / *Ministry of Culture
of the Republic of Croatia, City
of Zagreb*

Dino zahvaljuje / *Dino would like to*

thank: Srdačno se zahvaljujem
Anđelku Švaljeku, direktoru
tvornice Regeneracija Zabok,
koji je omogućio izradu tepiha
za izložbu. Zahvaljujem se svima

koji su mi pomogli i podržali
u procesu rada na izložbi:
majstor taftanja Alan Majsec,
Tonči Vladislavić, Ivana Čuljak,
Lea Vene, Sonja Briski Uzelac,
Marko Pašalić, Niko Mihaljević,
Tea Kantoci, Markita Franulić,
Tehnički muzej Nikola Tesla. /
*I kindly thank Anđelko Švaljek, the
director of Regeneracija Zabok,
who helped me to realize the
carpets for the exhibition. I kindly
thank all others who helped and
supported me during this project;
the master of tufting Alan Majsec,
Tonči Vladislavić, Ivana Čuljak,
Lea Vene, Sonja Briski Uzelac,
Marko Pašalić, Niko Mihaljević,
Tea Kantoci, Markita Franulić,
Technical Museum Nikola Tesla
Zagreb.*

ISBN: xxxxxxxxxxxxxx

CIP

Dino

ZRENEZ

Zrnec

ZERNEZ


ZERNETZ


regeneracija




Ministarstvo
kulture
Republike
Hrvatske
Ministry
of Culture


TEHNIČKI MUZEJ
NIKOLA TESLA


centar za istraživanje mode i odijevanja
center for research of fashion and clothing

Forms of contemporary artistic practice in media transition – the hidden operation of the image in visual memory

You'd better believe me that I would amply decorate it like some philosophical fairy-tale tapestry into which new threads are constantly interwoven.

Peter Sloterdijk, *Coming into the World, Coming into Language*

Today, any interest (particularly critical interest) in exhibition constructs of contemporary artistic practice calls for a “sustainable” theoretical framework to approach its meaning. In today’s contextual intricacies of the antinomies of culture and art that are shaping this practice, and regardless of the appreciation of all the extensions and revisions of “the foundational” innovations and discussions, its “dynamic field of meaning” (as Pierre Bourdieu would say) is completely mediated, if not occupied, conceptually and through the media. In fact, in this respect, “post-conceptual art” is not merely the name of a particular artistic practice, but rather a historical-ontological condition of artistic production, presentation and critical exchange of a particular approach to contemporary art in general.

Thus, the image requires a concept just as much as it requires a medium, and it is therefore situated somewhere between the visible and invisible fields of meaning. Regarding the contemporary conceptual-media situation, new technologies and concepts have not only transformed the body and gaze into “the space of the image”, but transposed “the body of the image” itself into the media space where its “rigid” figurative structures are grouped into entirely movable and open constellations of mobility, reshaping and meaning. The transfer is constantly open to hybrid mobility, kaleidoscopic multilayeredness and fragmentariness, “softening” in junctures and borders. Thus, a new situation is created each time, as in turning the page wherein a new placement and circumstances appear (evidenced by the etymology of the Latin word *situs*) or as discovering another layer in reading the palimpsest which hides or “softens” the initial meaning. Through repetition, “bulk cargo” can be used to create an internal fractal structure which is, at first, hardly visible or recognizable, but has a built-in mobility that becomes its “other side”. This tautological aspect mutates as the situation develops and is dislocated, changing into something new that had not initially been envisaged in the original image. This side of the potential image becomes the autonomous fate of the precarious and uncertain existence of the image today, since, to paraphrase Gertrude Stein, it is already *an image of an image of an image*.

What endows the event of the image with a dimension of visibility in the construction and life of visual memory is the role of the media, which is something contemporary artists definitely and evidently recognize in the potential of their mobility. Naturally, in order to understand that recognition, the Benjaminian narrative of the media power of “technical reproducibility” or “the loss of aura” in the mechanical age of “modern technology” no longer suffices when the duplication and replication of the singularity of being have replaced the uniqueness of the original. It is, in fact, a shift in acquiring a new form of power in relation to Walter Benjamin’s prophetic thesis about the loss of authenticity of the work of art, the difference that gives rise to “the yearning for the excess of the imaginary”. This new yearning has its “soft” spot in recognizing the potential of “the weak image” that acquires a hidden autonomy of the new “logic of sensibility”. The latter, in turn, is made possible by the free and parallel use of different media technologies in the practice ranging from productive and reproductive imagination, between the visible and invisible aspects of a largely mediated reality which is replacing the immediate experience of the world. However, it is not merely an aesthetic “free play” with shapes and performances because this creative intriguing “playfulness” implies concepts that are precisely “the production” (*poiesis*) of a meaningful construct of “the second nature” beyond the initial situation of the image. And

this construct is autonomous and it can no longer be viewed outside of its new visual, semantic, material or technical status.

Artistic conceptual interventions into the real experience of modernity which is visually constructed implies the features of the spatial epistemological orientation that does not fall into the abyss of "the homogeneity of time". Thereby, the boundaries between the sensory and super-sensory are thought differently, they open up to the event of "the second beginning", and are no longer fixed and immutable, but transgressive in various potential directions. Following this narrative, we see hybrid "unfinished" creations, combining what is incompatible, fragments and fractals, an open approach and entropy as a type of "new enchantment" or a form of *amor fati*. The new eventful fate of art emerges as a peculiar presence/absence on the horizon laid out in the hybrid constellation of multifaceted fragmentation and inevitable contingency. Each time, then, the artist creates a topology of his approach as a convergence or distancing from the image whose status today is entirely dispersed and dependent on the distance between the object and the observer. A decentralized approach opens the scene for creating an aesthetic experience of being part of an artistic event, rather than the former ecstasy of observational contemplation and reflection in front of an artwork as an act of its critical evaluation. In the very meeting

point of the artist's intention and the audience's experience, there is a crucial change in the way everyday life is aestheticized as a cultural construct.

Through this prism, we can approach the current artistic practice of Dino Zrnec, who uses different media and processes to focus, examine and re/create the issue of the image today on the margins of its total global domination. Conceptualizing the new situation of the image which is bounded by the artist's specific intention, Zrnec opens up the space of "the archive of images", revealing the hidden functioning of visual memory both in the collective imaginary and individual imagination. In doing so, he "extracts" the images, both literally and metaphorically, from different "cultural complexes" (industrial-technical, consumerist, craft, museum-gallery), but the choice itself already contains a flicker of the recognition of their new creative potential. The traces of these images are not directly visible when new relations are being established; rather, they cause the formation of a specific new situation, the situation of "another" image in the new dimension of the medium, time and space. However, the approach to the original *locus* is not "hard", no matter how monosemic or polytextual the image, therefore "the transfer" in the work process or the final result is also not fixed and unambiguous. There are even no directly identifiable references, they can be only surmised, or they remain completely invisible in the new situation;

it appears as a snapshot, a frame, a “scattered” view of the moment, an experience, a reference, a relation, a new material and media perspective. The genealogy of such a situation actually points to the multifocal nature of visual memory and the fact that its new bonds are not stitches but functional compositions that appear somewhat unexpectedly and “naturally” in conceptual growth.

This recognition, extraction and “superposing” the traces of an earlier drawing or painting, not archived intentionally but “found” by chance, “in passing”, suggests *pars pro toto* that they do not disappear in the space of visual memory. What remains is their “aura” and its vitalization as a “softening” of what is “behind” but also “in front”, even activating fate as an “after-life”. Thus, a potent visual dimension of “the hidden meta-reality” emerges, both in the optical horizon and the horizon of conceptual intuition, which can be used to problematize “the difference between facts and phenomena” (Slavoj Žižek). Visual research is an act that can establish new concepts, conceptualize in the manner of appearing, since “coming into the world” also implies “coming into language”, as Peter Sloterdijk claims. Coming into the world is fraught with danger, a risky ambiguity of memory and representation. It is always, as Sartre would say, about “the hybrid semi-semantic, semi-representational consciousness” which harbors traces of the apprehension that “other

possibilities had existed but are now denied to them” and which are much like “a philosophical tapestry ... into which new threads are constantly interwoven”.¹

The question of extracting “weakened” visual traces, not without allusions to the issue of gender, also poses the question of the framework and boundaries of productive memory. Memory traces, by the nature of their hidden existence, are perceived as passive, and they are revealed from their passive or subordinate position to the (global) domination of mainstream visual culture. The subordinate concealment seems to be furtively creeping towards a possible new world within the space of the artist’s work, whereby they are expanding and moving from the sub-space and ante-space into a bright, visible space. The visibility is active because it is present and it feeds off “refinement” and multiplication through the gestural and media presentation of “the side gaze”. This gaze, which turns the invisible into the visible through an artistic intervention into the boundaries between the collective and personal archives of the images of memory or remembrance, acquires an aura of action without “conceptual” rigidity. It invokes the ethical dimension of activist work (event, experience, emotions, commitment, vitality, otherness, humanity). Because, memories fade when there is not external incentive to waken or re/create them. However, “memories do not disappear because they are old and faded, but because they existed within

a system of concepts which does not exist anymore”.² Thus, to paraphrase Ricoeur’s understanding of the role of narrative, visual artistic work is also a way of giving form and meaning to the search of and “regain- ing time”, to put it in Proustian terms, in our otherwise bewildering experience of modernity. In the newly “regained” visual impressions and imprints of time, Dino Zrnc structures the practical domain of his artistic work through the operation of organizing and painterly media formation of his conceptual understanding of the course of events connecting different fragmentary factors and circumstances into a new “softness” whole.

Thereby, he reveals meanings that invoke some possibly marginalized events, tendencies, experiences, which he then brings to light, supplements or re/constructs into meaningful threads of new “metapictorial” visual discourses.

— Sonja Briski Uzelac



- 1 Peter Sloterdijk, 1992. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*, Zagreb: Naklada MD, str. 66.
- 2 Maurice Halbwachs, 2013. *Društveni okviri pamćenja*, Novi Sad: Mediterran Publishing, str. 107.



