

MILOVAN DESTIL MARKOVIĆ

MILOVAN DESTIL
MARKOVIĆ

осликајти	цеселик	чалгиз	ликвидџ	ликовах	дезрив	разлика	крсштолеко	крволик	метрлика	варрица
одликовање	цесарица	чолма	ликвидација	ликороз	дезригџо	разликиа	креувеликоваће	сомослика	деварика	сомирик
одлика	цесприлик	чаликкајти	ливор	одрик	дезригаџ	теузликација	креувеликавати	сликге	дугтарика	дедочик
одрик	цесприлигџ	нафодлика	ликоворџо	одригје	десислика	худлик	креувелигџо	сликовџо	кламкарлика	тедочикџо
одригје	цесприлиге	надригџо	ликовосе	одригџ	десинсика	кроталица	креуликавати	сликовитост	дирлика	гаслик
одригџ	цесригџ	многолик	ликија	лико	дезригџо	крисшарика	кресликаати	сликовитост	кадарика	таглика
одрик	неволицата	многолик	ликоша	ликес	дезрика	кривика	кресликаа	сликовитост	кадарика	таглика
одлика	цесорик	лигварика	ликоваџа	ликав	дајалика	кривика	кресликаа	сликовџиџе	кадарика	таглика
аџселика	нефодригџо	лигварика	ликовџика	ликојти	аџтелика	кривика	кресликаџика	сликовџиџе	кадарика	таглика
одликоваџи	насликојти	ликијти	ликовџи	ликарџ	аџселика	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
одликовање	наслик	ликиџо	ликовџ	ликарџа	десислика	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
одригје	нализикост	ликиавање	додрилик	ликар	сомослика	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
одрика	чалгизје	одликовџо	досликојти	ликовџа	хурликовсе	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
одезригџо	чалгизџа	солри	додриџо	ликаџ	одмарарџиџе	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сџавалика	сликарџика	савалика	додриковџи	лик	лигик	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
словик	сликарџа	маролик	додриџа	лик	мојлика	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликге	сликар	реџиџа	додриџа	лигџо	лигџиџ	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџо	сликовсе	реџиџиџа	додриџа	лигџо	лигџиџ	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовитост	слик	лигџиџи	додриџа	лигџиџи	лигџиџиџе	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџо	слик	разликовосе	додриџа	лигџиџи	одезриџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџи	сликовџи	разликовосе	додриџа	лигџиџи	одезриџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџа	сликовџи	разликовосе	додриџа	лигџиџи	одезриџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџи	сликовџи	разликовосе	додриџа	лигџиџи	одезриџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџа	сликовџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџи	одезриџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџи	сликовџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџи	одезриџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџа	сликовџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	одезриџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	кривика	креслика	сликовџиџе	кадарика	таглика
сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџа	сликовџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	разликовосе	додриџа	лигџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџиџи	одезриџ					

МИЛОВАН ДЕСТИЛ
МАРКОВИЋ

MILOVAN DESTIL
MARKOVIC

WORKS • РАДОВИ
1 9 8 0 - 2 0 2 0



My father Radomir's handwriting, *Destilled Face*, 390 words derived from the Serbian word "face", wall installation, 4 m x 10 m
Рукопис мог оца Радомира, *Дестиловано лице*, 390 изведених речи од речи „лице“, зидна инсталација, 4 m x 10 m
Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia, 2008 • Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак, Србија, 2008

for Tara, Claudia, Olga and Radomir
за Тару, Клаудију, Олију и Радомира



ДЕСТИЛОВАНОЛИЦЕ
DESTILLED FACE

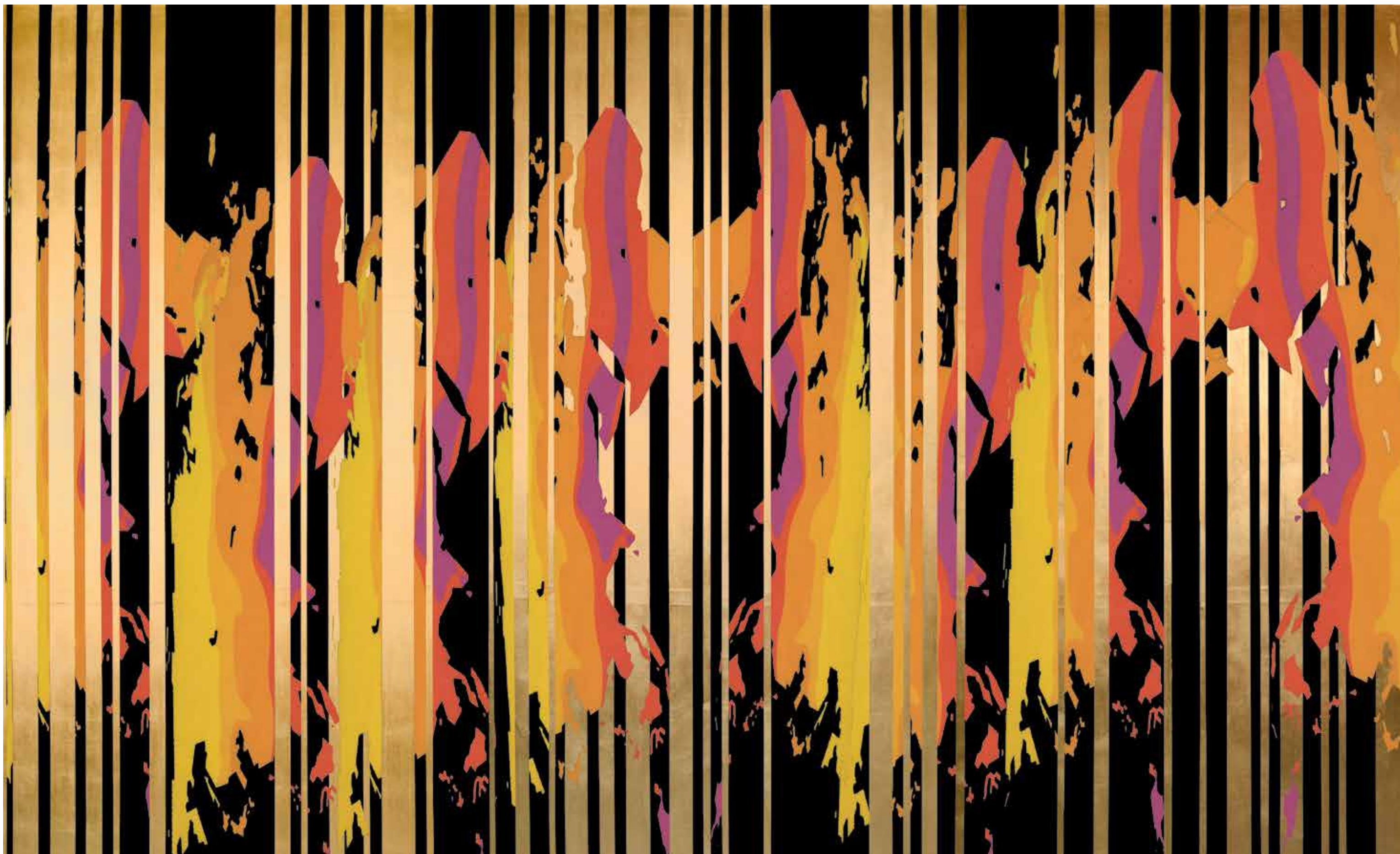
BARCODED PAINTINGS • БАРКОДИРАНЕ СЛИКЕ	9
<i>Danijela Purešević • Данијела Пурешевић</i> From Euharist to Inquisition Од Еухаристије до Инквизиције	28
<i>Benedikt Stegmayer • Бенедикт Штејмајер</i> Barcoded Paintings (The Sexual Life of Catherine M.) Баркодиране слике (Сексуални живот Катрин М.)	44
LIPSTICK PORTRAITS • КАРМИНКЕ	55
<i>Benedikt Stegmayer • Бенедикт Штејмајер</i> Make-up Reality: Markovic's Transfigurative Works Реалност шминке: Марковићеви Трансфигуративни радови	70
TEXT PORTRAITS • ТЕКСТ ПОРТРЕТИ	77
<i>Boris Buden • Борис Буген</i> What is political in the art of Milovan Destil Markovic? Шта је политичко у уметности Милована Дестил Марковића?	108
FACE • ЛИЦЕ	113
<i>Bojana Pejić • Бојана Пејић</i> Working on the Face Рад на лицу	132
PROTOTYPES • ПРОТОТИПОВИ	147
NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР	183
<i>Miroљub Mima Marjanović • Мирољуб Мима Марјановић</i> Spaces of Fiercy Spirituality Жестоки простори духовности	232
Biography • Биографија	239
Bibliography • Библиографија	250
Colophon • Импресум	255

BARCODED PAINTINGS
БАРКОДИРАНЕ СЛИКЕ

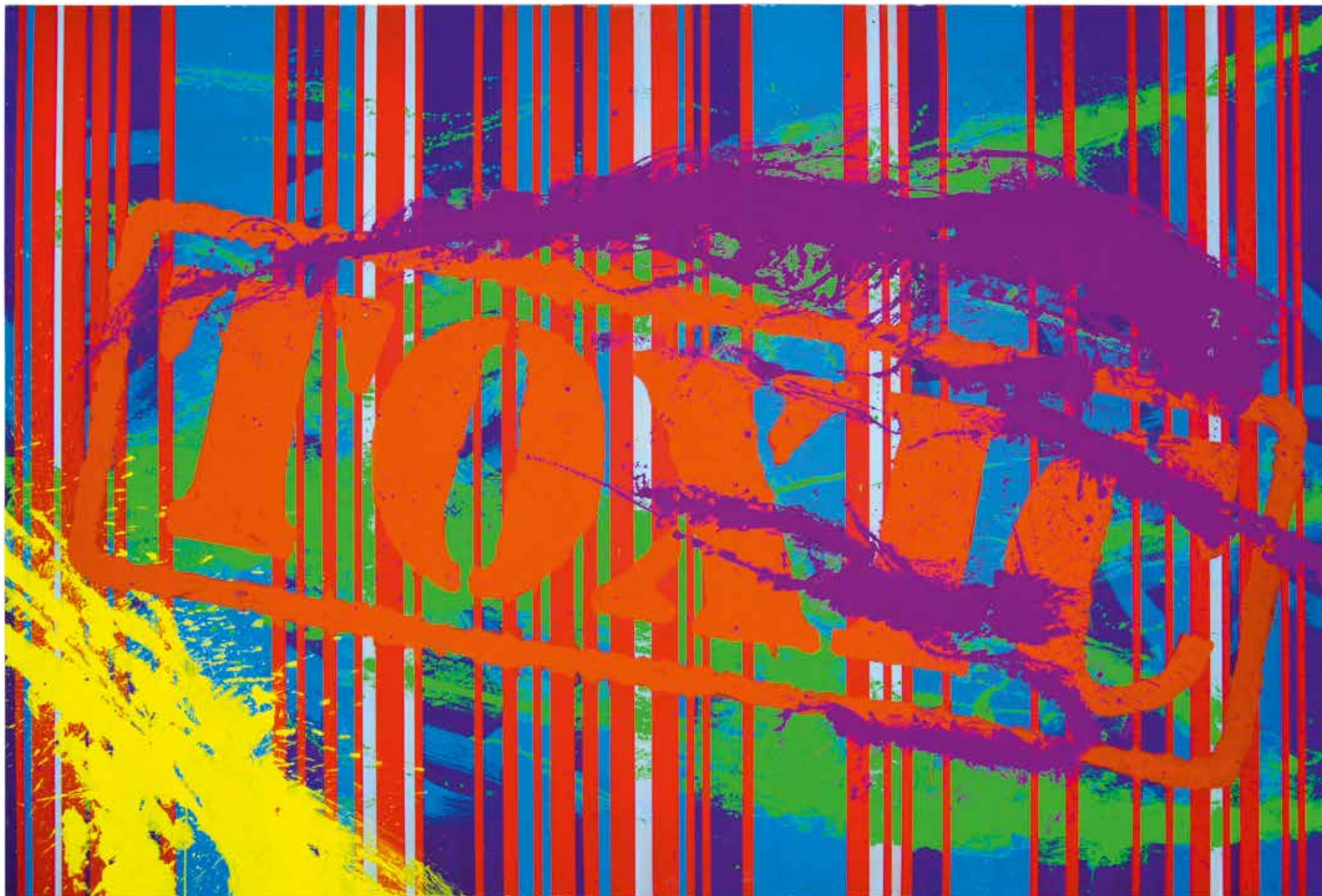
THE ABDUCTION OF EUROPE • ОТМИЦА ЕВРОПЕ
THE SEXUAL LIFE OF CATHERINE M. • СЕКСУАЛНИ ЖИВОТ КАТРИН М.
CODING THE EARTH • КОДИРАЊЕ ЗЕМЉЕ



INQUISITION • ИНКВИЗИЦИЈА
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Gold leaf, MDM binder and pigments on canvas, 250 cm x 450 cm, 2019 • Златни листић, MDM везиво и пигменти на платну, 250 cm x 450 cm, 2019



MESSENGER • ГЛАСНИК
 Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
 Gold leaf, MDM binder and pigments on canvas, 250 cm x 390 cm, 2019 • Златни листић, MDM везиво и пигменти на платну, 250 cm x 390 cm, 2019



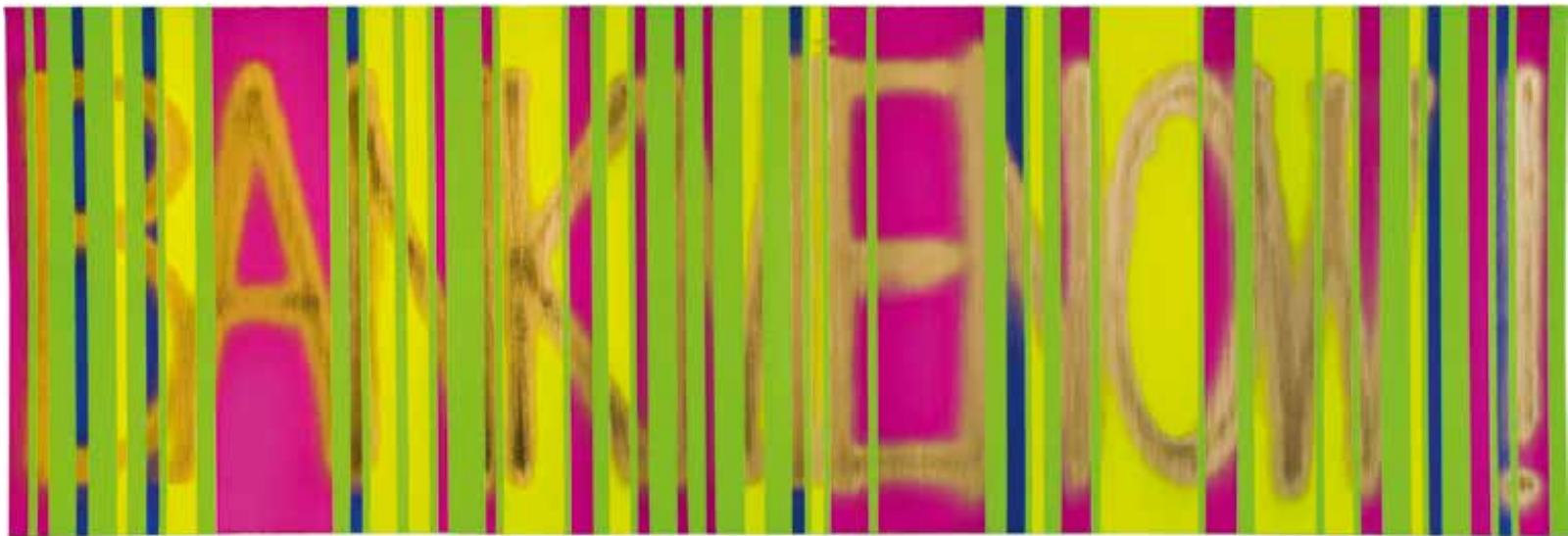
TOXIC • ТОКСИЧНО
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Pigments and MDM binder on canvas, 200 cm x 300 cm, 2019 • Пигменти и MDM везиво на платну, 200 cm x 300 cm, 2019



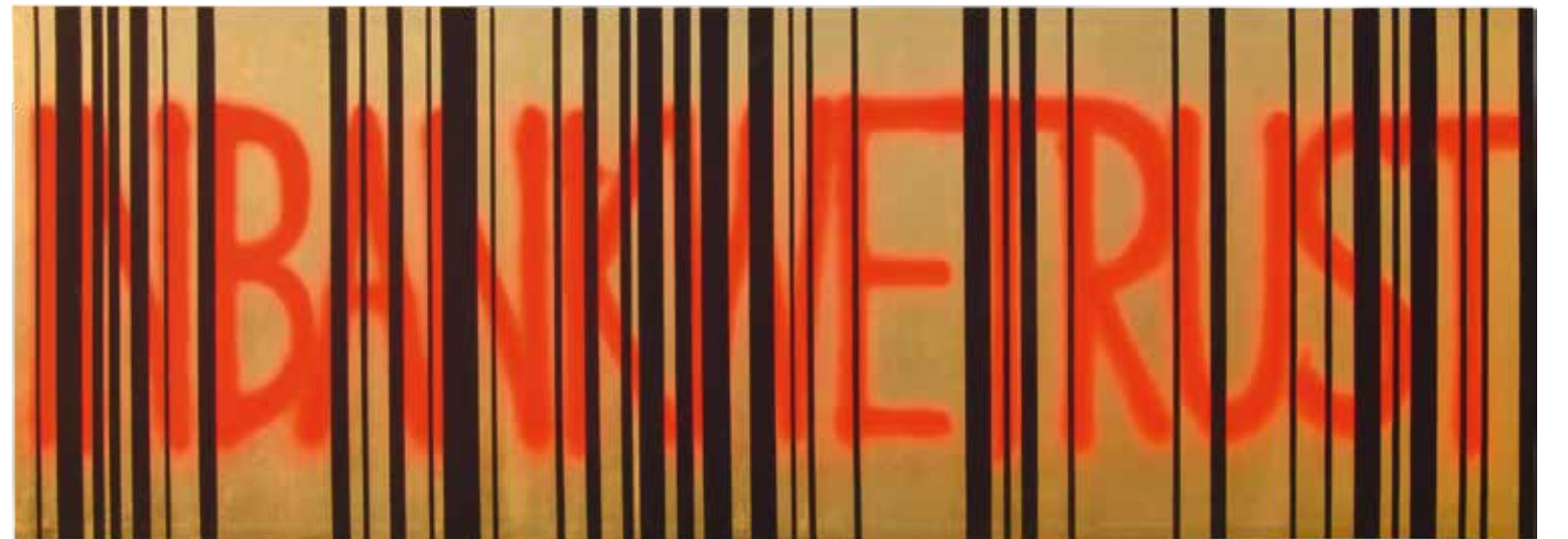
ENTRY DENIED • ЗАБРАЊЕН УЛАЗ
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Pigments and MDM binder on canvas, 200 cm x 300 cm, 2017 • Пигменти и MDM везиво на платну, 200 cm x 300 cm, 2019



TOP SECRET • СТРОГО ПОВЕРЉИВО
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Pigments and MDM binder on canvas, 200 cm x 300 cm, 2016 • Пигменти и MDM везиво на платну, 200 cm x 300 cm, 2018



BANK ME NOW! • УБАНЧИ МЕ САД!
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Enamel, MDM binder and pigments on canvas, 86 cm x 250 cm, 2014 • Лак, MDM везиво и пигменти на платну, 86 cm x 250 cm, 2014



IN BANK WE TRUST • С ВЕРОМ У БАНКУ
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Gold leaf, enamel, MDM binder and pigments on canvas, 86 cm x 250 cm, 2015 • Златни листић, лак, MDM везиво и пигменти на платну, 86 cm x 250 cm, 2015



LOVE THE BANK • ВОЛИТЕ БАНКУ
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Gold leaf, enamel, MDM binder and pigments on canvas, 86 cm x 250 cm, 2014 • Златни листић, лак, MDM везиво и пигменти на платну, 86 cm x 250 cm, 2014
Umetnička galerija Nadežda Petrović Collection, Čačak, Serbia • Колекција Уметничке галерије „Надежда Петровић“, Чачак, Србија



SAVE THE BANK • СПАСАВАЈ БАНКУ
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2013 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2013



MEET ME AT THE BOTTOM OF THE POEM • НАЋИМО СЕ НА ДНУ ПЕСМЕ
Barcode: Meet me at the bottom of the poem • Баркод: Наћимо се на дну песме
Pigments and MDM binder on canvas, 130 cm x 300 cm, 2016 • Пигменти и MDM везиво на платну, 130 cm x 300 cm, 2016



REVOLUTION • РЕВОЛУЦИЈА
Barcode: Abduction of Europe • Баркод: Отмица Европе
Gold leaf, oil, MDM binder and pigments on canvas, 70 cm x 210 cm, 2014 • Златни листић, уље, MDM везиво и пигменти на платну, 70 cm x 210 cm, 2014



OCCUPY • ОКУПИРАЈ
Barcode: What is to be done? • Баркод: Шта да се ради?
Pigments, MDM binder and acrylic on canvas, 86 cm x 250 cm, 2012 • Пигменти, MDM везиво и акрилик на платну, 86 cm x 250 cm, 2012
Gradska galerija Collection, Požega, Serbia • Колекција Градске галерије, Пожега, Србија

Мене више није интересовала форма. Јер прича о централној перспективи, класично сликарство од ренесансе до данас, јесте прича о форми. То ме више није занимало. Од 1983. године престао сам да се бавим формом. Заинтриговало ме је како нешто може да се слика из неке друге перспективе. Преломни моменат био је мој боравак на Сопоћанским виђењима. Тада сам први пут урадио један рад којим сам обзнао да се бавим „новом сликом“... У школи сам научио шта се све дешавало од ренесансе наовамо, али нисам знао шта је било пре тога. Боравећи у Сопоћанима, почетком осамдесетих, био сам сасвим близу фрескама и иконама. Заинтересовала ме је та обрнута перспектива. Почео сам да откривам нови простор, који не произилази из нашег перцепције, него из једне друге контекста. Желео сам да дочарам тај обрнути простор, да направим видљивим оно што је невидљиво. Интуитивно сам ушао у простор обрнуте перспективе. И то не из некој религиозној поруци, већ ме је интересовала сама слика. Заборавио сам у воде које су у то време биле забрањене, јер је то још увек било време комунизма...

Милован Дестил Марковић, изводи из емисије „Арт зона“, РТС, 2018.

Први сусрет са Дестиловом Инквизицијом, у његовом атељеу у Берлину у мају 2018. године, био је силовит. Монументални триптих тек је био завршен. Била сам једна од првих који су видели ову слику. Импресионирао ме је временски, али и значењски лук који је Марковић овим триптихом обухватио. Једном сликом маркирао је и објединио најзначајније пунктове властитога опуса, дуг пут од Еухаристије, преко Прототипа и Трансфигуративних радова (Текст портрети у пројекту Бескућници, Карминке, Баркодиране слике), чији је најновији изданак представљала Инквизиција – од средине осамдесетих година 20. века па до краја друге деценије 21. века. Крајем 2018. године завршила сам полчасовну телевизијску емисију о Дестилу Марковићу, коју сам, пратећи тај консеквентан стваралачки лук, насловила „Од Еухаристије до Инквизиције“.[1]

Еухаристија је била кључна изложба на развојном путу Милована Дестила Марковића. Одржана је 1985. године у Салону Музеја савремене уметности у Београду. Била је врхунац и синтеза свих његових дотадашњих младалачких трагања, тежњи и ставова. Еухаристија је била целовита амбијентална целина, иновативна, храбра, зрела, упечатљива, убедљива. У духу „нове слике“, али битно самосвојна. Ова изложба Дестилу доноси титулу најмлађег лауреата угледне „Политикине“ награде. Већ следеће године он одлази из Југославије, настављајући живот и рад у Берлину.

И као што је Еухаристију одликовало уједињење матрица византијске духовности и иконографије са бунтовништвом, жестином и набојем рокенрола, тако и у слојевима његових новијих слика наново препознајемо византијски код удружен са снажним набојем револта и друштвеног критицизма.

Пројекат је базиран на томе да је инквизиција увек постојала, да постоји данас и да ће увек постојати... Овде говорим о некој централној координати савремених политичких крепања. Шта значи политички коректан уметник, шта је политички коректна нација, шта је политички коректна економија, шта је политички коректна држава... Тако сам урадио пројекат који се зове Инквизиција. Кришћујем савремено друштво кроз ликовну уметност, што је врло комбиновано, јер ја нисам књижевник, ниш лихориини човек, који кроз језик, кроз причу, могу да кришћују неке ствари... Ја мислим да данас политике више нема, постоји само економија. Све је економски мишљено. Политика се понаша онако како економија диктира. Инквизиција је дугорочни пројекат, као што је то некад била и Еухаристија. Тај рад сам започео пре Трампа. То је била моја кришка НАТО-а као организације. Инквизиција има везе са НАТО перцепцијама... Уметност јесте о нечему узвишеном и лејом и невидљивом, наравно, али мора да има везе са реалношћу, са економском и политичком ситуацијом. И то даје актуелност уметности. Само то.

Милован Дестил Марковић, изводи из емисије „Арт зона“, РТС, 2018.

I was no longer interested in form. Because the story of linear perspective of classical painting since the Renaissance until the present time is the story of form. I was no longer interested in that. In 1983 I stopped dealing with form. I got intrigued by how something could be painted from another perspective. The turning point was my residency at the Sopoćani Encounters Art Colony. It was the first time I had produced a piece of work that announced I was dealing with the “new image”... I had learned at school about the developments since the Renaissance onward, but I didn’t know what had been going on before. While in Sopoćani, in the early 1980s, I was very close to frescoes and icons. I got interested in inverse perspective. I started discovering new space, which came not from our rational mind but from another context. I wanted to represent this inverted space, to make the invisible visible. I entered the space of inverted perspective intuitively. Not out of a religious urge, but because I was interested in the image itself. I stepped into the waters that were forbidden at that time because it was still the time of communism...

Milovan Destil Marković, excerpts from the programme Art Zone, RTS, 2018

My first encounter with Destil’s *Inquisition*, at his studio in Berlin in May 2018, was fierce. The monumental triptych had just been finished. I was one of the first to see this painting. I was impressed with the temporal and semantic range that Marković enshrined in this triptych. With one painting he marked and connected the most significant points of his oeuvre, the long path from *Eucharist*, through *Prototypes* and *Transfigurative Works* (to which *Text Portraits* from the project *Homeless*, *Lipstick Portraits*, and *Barcoded Paintings* belong), whose most recent offshoot was *Inquisition* – from the mid-1980s, to the end of the second decade of the 21st century. At the end of 2018, I finished a half-hour television programme about Destil Marković, which, following this consequent creative range, I titled “From *Eucharist* to *Inquisition*”.[1]

Eucharist was the key exhibition on Milovan Destil Marković’s development path. It was held at the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1985. It was the culmination and synthesis of all his youthful pursuits, aspirations and views. *Eucharist* was an integral spatial whole, innovative, courageous, mature, compelling, convincing. It was in the spirit of “new image painting,” but essentially authentic. This exhibition brought Destil the title of the youngest laureate of the prestigious Politika Prize. The very next year he left Yugoslavia and went to live and work in Berlin.

Just as *Eucharist* brought together the matrixes of Byzantine spirituality and iconography with rebelliousness, fierceness and a rock ‘n’ roll charge, we recognize the Byzantine code again in the layers of his more recent paintings, combined with a strong charge of revolt and social criticism.

The project is based on the fact that inquisition has always existed, it exists today and will always exist... I am talking here about the central axis of the developments in today’s politics. What is a politically correct artist, what is a politically correct nation, what is a politically correct economy, what is a politically correct state... So, I did a project titled Inquisition. I criticize contemporary society through visual arts, which is very complicated, because I am not a writer or a theatre man, who can criticize things by means of language, through a story... I think that there is no politics anymore, there is only economy. Everything is thought about from the angle of economy. Politics behaves as economy dictates. Inquisition is a long-term project, as was Eucharist previously. I started that work before Trump. It was my criticism of NATO as an organization. Inquisition has to do with NATO’s perspectives... Art is about something sublime and beautiful and invisible, of course, but it has to do with reality, with the economic and political situation. That’s what makes art topical. That only.

Milovan Destil Marković, excerpts from the programme Art Zone, RTS, 2018

1. Арт зона: „Од Еухаристије до Инквизиције“, режија Марко Шотра, аутор и уредник Данијела Пурешевић, РТС, 2018.

1. Art Zone, “From *Eucharist* to *Inquisition*,” directed by Marko Šotra, author and editor: Danijela Purešević, RTS, 2018

Дестил Марковић слику не ствара нити промишља као самостални ентитет, већ увек као сегмент комплексне амбијенталне визије. Тако је и изложба *Баркодиране слике*, осмишљена за простор Ликовне галерије Културног центра Београда, јединствен исказ, који се темељи на драматургији снажног значењског набоја и динамике. Сва изложена дела припадају циклусу „Трансфигуративних радова”, које он кроз различита поглавља остварује од 1994. године (серије *Карминке*, *Самобријање*, *Текст портрети*, *Баркодиране слике*).

На једном зиду галерије удружена су два триптиха: *Инквизиција* и *Гласник*. На наспрамном зиду позиционирана су три платна алармантних, упозоравајућих наслова *Top Secret*, *Entry Denied*, *Toxic*, обједињена насловом ПРИЗМА, што је кодирано име програма PRISM за надзирање целокупног World Wide Web система.[2] Централно место у галеријском простору заузима платно *In Bank We Trust*. Иза галеријске преграде, у својеврсном „олтарском” простору, смештени су *Текст портрети* из пројекта *Бескућници*, док овде централну позицију заузима сасвим издвојена слика мањих димензија *Лапис лазули ореола*.

Триптиси *Инквизиција* и *Гласник*, затим, платна обједињена насловом ПРИЗМА, као и *In Bank We Trust*, дакле, „баркодиране слике”, јесу сложени палимпсести, чији доминантни и повезујући слој конституишу сликани баркодови, који, у сваком од ових радова, носе исти садржај – а то је „Отмица Европе”. То су кодиране решетке, односно алгоритми који заробљавају многе слојеве и онемогућавају несметан цивилизацијски проток и континуитет, а заправо описују раван савременог тренутка.

Монументални триптих *Инквизиција* чини баркод формиран од црних и златних геометријских површина, колористички блиских његовој слици *Еухаристија*, која је махом била изграђена од битумена и златних листића. У баркод решетку уплетена је процесија златних ореола који иду на поклоњење НАТО звезди, чија је морнаричкоплава боја сасвим блиска оној плавој која је у византијском сликарству означавала најузвишенију духовност. Триптих *Гласник*, у дијалогу са *Инквизицијом*, у жуто-црну баркод структуру уплиће крила „Милосрдних анђела”, док су у централном делу композиције мапе континената, које показују глобално загревање, трансформисане у форму анђеоских крила.

Парафразирајући познату крилатицу која је, између осталог, исписана и на свим новчаницама америчког долара – „In God We Trust” (С вером у Бога), на централном зиду галеријског наоса Марковић позиционира платно насловљено *In Bank We Trust* (С вером у банку), апострофирајући доминантну религију савременог света. Монументални радови, *Текст портрети* из пројекта *Бескућници*, сакривени иза преградног зида, обелодањују оно што савремени свет сакрива, а то су последице суровог и нехуманог експлоататорског света неолибералног капитализма.

Коначно, својеврсно разрешење пружа *Лапис лазули ореола*, у црном дрвеном раму, са доминантном дубоко црном површином, оствареном црним кармином на плишу, где је просечена форма која се, захваљујући позадинском слоју, указује као лапис лазули ореол. Тамо негде иза, иза света баркодова, бескућника, призме, савремене инквизиције, помаља се простор спокоја и духовности.

И као што су некада црквени простори представљали хијерархију света, тако и Дестил овом поставком амбијентализује поредак савременог света. Он то чини путем палимпсестног преклапања византијског канона, геометријске апстракције, patern painting-а, графита. Шифровани језик баркодова, као основни језички код тржишно-економског система неолибералног капитализма, који могу да одгонетну само иницирани, он преузима као темељни језички код властитог сликарства. Баркодови који се указују у заводљивим колористичким интерпретацијама нису апстрактна, празна семантичка поља, већ визуелна поља крцата шифрованим садржајима и значењима. Преко својих платана и амбијенталне целине Дестил Марковић вешто продева нит континуитета, која одликује векове трајања цивилизације, остварујући високо референтно, снажно критички интонирано сведочанство и тумачење савременог света – тоталитарног дехуманизованог неолибералног капиталистичког модела, где се различитим методама надзирања и контроле спроводи савремена инквизиција над слободом духа и мишљења.

 Данијела Пурешевић дипломирала је 1985. године историју уметности на Филозофском факултету у Београду, на Катедри за модерну уметност. Од 1984. активно делује на српској, југословенској и међународној ликовној сцени и објављује текстове у домаћим и страним часописима и каталозима. Била је селекторка и уметничка директорка многих изложби (Октобарски салон, Бијенале младих у Вршцу, Фестивал Алтернативе филм-видео итд). Селекторка је више презентација југословенске видео уметности у иностранству (Folkwang Museum у Есену, Time Based Arts у Амстердаму, Videonale у Бону, European Media Art Festival у Оснабрику итд). Од 1990. године ликовна је критичарка и уредница у Редакцији за културу ТВ Београд (РТЦ): ауторка је више од хиљаду прилога у области визуелних уметности и уредница, ауторка и сценаристкиња више стотина емисија (серијали *Деведесете*, *Арт зона*, *Мејнројолис*, *Културни центар*, итд). Од 2018. одговорна је уредница Редакције за културу и уметност РТС. Добитница је више награда: Повеље Националног центра за фотографију (признање за информисање) 2002. године, награде „Ранко Радовић“ у категорији телевизијске емисије, изложбе и мултимедијалне презентације 2010. и награде „Лазар Трифуновић“ 2016.

Destil Marković does not create an image nor does he think of it as an independent entity, but always as a segment of a complex spatial vision. Thus, the exhibition *Barcoded Paintings*, designed for the premises of the Gallery of the Cultural Centre of Belgrade, is a unique statement grounded in a semantically rich and dynamic dramaturgy. All the exhibited works belong to the *Transfigurative Works* series, which he has been creating in stages since 1994 (the *Lipstick Portraits*, *Selfshaves*, *Text Portraits* and *Barcoded Paintings* series).

There are two triptychs joined on one wall of the gallery: *Inquisition* and *Messenger*. Three canvases with alarming, warning titles – *Top Secret*, *Entry Denied*, *Toxic* – are on display on the opposite wall, united under the title PRISM, which is a coded name of the surveillance program PRISM, used to monitor the entire World Wide Web system.[2] In the central part of the gallery is the canvas *In Bank We Trust*. Behind a gallery partition, in a kind of altar, *Text Portraits* from the *Homeless* project are situated, with a completely separated smaller painting, *Lapis Lazuli Aureola*, as the centrepiece. .

The *Inquisition* and *Messenger* triptychs, as well as the canvases grouped under the titles *PRISM* and *In Bank We Trust*, that is, “barcoded paintings,” are complex palimpsests, whose dominant and connecting layer is made up of painted barcodes, whose content is the same in all of these works – the “Abduction of Europe.” These are encoded grids or algorithms, which capture many layers and disrupt the smooth flow and continuity of civilization, while actually referring to the present moment.

The monumental triptych *Inquisition* is a barcode made of black and gold geometric surfaces, colouristically similar to his painting *Eucharist*, which was mostly made from bitumen and gold leaf. Interwoven in the barcode grid is a procession of golden aureoles heading to pay obeisance to the NATO Star, whose navy blue is very similar to the blue that signified the highest spirituality in Byzantine painting. The triptych *Messenger*, in dialogue with *Inquisition*, has the wings of “Merciful Angels” entwined into the yellow-black barcode structure, while in the middle part of the composition there are maps of continents, which have been transformed in the form of angelic wings and show global warming.

Paraphrasing “In God We Trust,” the well-known motto found, among other things, on all US dollar bills, Marković put the canvas titled *In Bank We Trust* on the central wall of the nave of the gallery, emphasizing the dominant religion of the contemporary world. The monumental works called, *Text Portraits* from the *Homeless* project, hidden behind the partition wall, reveal what the modern world is hiding: the consequences of the cruel and inhuman exploitative world of neoliberal capitalism.

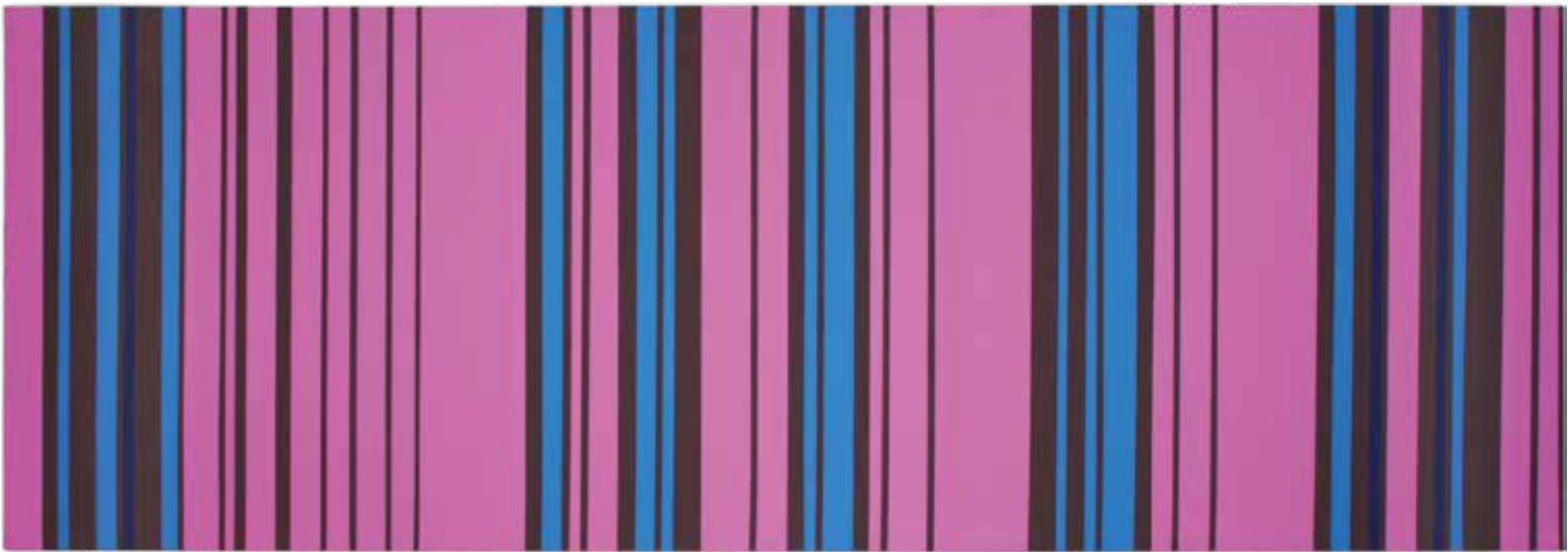
Finally, a sort of resolution is provided by *Lapis lazuli Aureola*, in a black wooden frame, with its dominant deep black surface created by covering velvet with black lipstick, with a cut-through form that, due to the background layer, appears as a lapis lazuli aureole. Over there, somewhere behind, behind the world of barcodes, homeless people, prism, contemporary inquisition, a space of tranquility and spirituality emerges.

Just as churches used to represent the hierarchy of the world, so Destil, with this installation, spatializes the order of the contemporary world. He does this through layering of Byzantine canon, geometric abstraction, pattern painting, graffiti. He uses the encrypted language of barcodes, as the basic linguistic code of the market-economic system of neoliberal capitalism, which can only be figured out by initiates, as the basic linguistic code of his painting. The barcodes, which emerge out of his seductive colouristic interpretations, are not abstract empty semantic fields, but visual fields packed with encrypted contents and meanings. A thread of continuity, synonymous with centuries of civilization, runs through Marković’s canvases and spatial works offering a testimony and interpretation – highly referential and with a strong critical overtone – of the modern world, the totalitarian dehumanized neoliberal capitalist model where, by means of different methods of surveillance and control, a contemporary inquisition is established over the freedom of mind and thought.

 Данијела Пурејевић graduated in Art History from the Faculty of Philosophy in Belgrade, Modern Art Department in 1985. Since 1984, she has been active on the Serbian, Yugoslav and international art scene and published articles in national and international magazines and catalogues. She has been the selector and art director of many exhibitions (October Salon, Biennial of Young Artists in Vršac, Alternative Film and Video Festival, etc.) and the selector of several presentations of Yugoslav video art abroad (Folkwang Museum in Essen, Time Based Arts in Amsterdam, Videonale in Bonn, European Media Art Festival in Osnabrück, etc.). In 1990 she became an art critic and editor with the TV Belgrade Culture Department (RTS) and, as part of her work at this department, she has authored more than 1000 features on visual arts; the editor, author and screenwriter of hundreds of programmes (*The Nineties Series*, *Art Zone*, *Metropolis*, *Cultural Centre*, etc.). In 2018 she became the Editor-in-Chief of the RTS Culture and Art Section. She received a Charter of the National Centre for Photography (in recognition for media work) in 2002; the Ranko Radović Award in the category of television shows, exhibitions and multimedia presentations in 2010 ; and the Lazar Trifunović Award in 2016.

2. See more details about the PRISM programme at https://en.wikipedia.org/wiki/PRISM_(surveillance_program)





[previous page • претходна страна]
THE SEXUAL LIFE OF CATHERINE M. • СЕКСУАЛНИ ЖИВОТ КАТРИН М.
56th October Salon, Belgrade, Serbia, 2016 • 56. Октобарски салон, Београд, Србија, 2016

WITNESS BETWEEN HER LEGS • СВЕДОК МЕЂУ ЊЕНИМ НОГАМА
Barcode: Witness between her legs • Баркод: Сведок међу њеним ногама
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2010 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2010



NAKED LIKE THE GOLDEN BUDDHA • ГО КАО ЗЛАТНИ БУДА
Barcode: Naked like the Golden Budda • Баркод: Го као златни Буда
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2013 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2013
October Salon Collection, KCB, Belgrade, Serbia • Колекција Октобарског салона, КЦБ, Београд, Србија



IT REALLY DID FILL MY MOUTH (evening) • ЗАИСТА МИ НАПУНИ УСТА (вече)
Barcode: It really did fill my mouth • Баркод: Заиста ми напуни уста
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2013 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2013

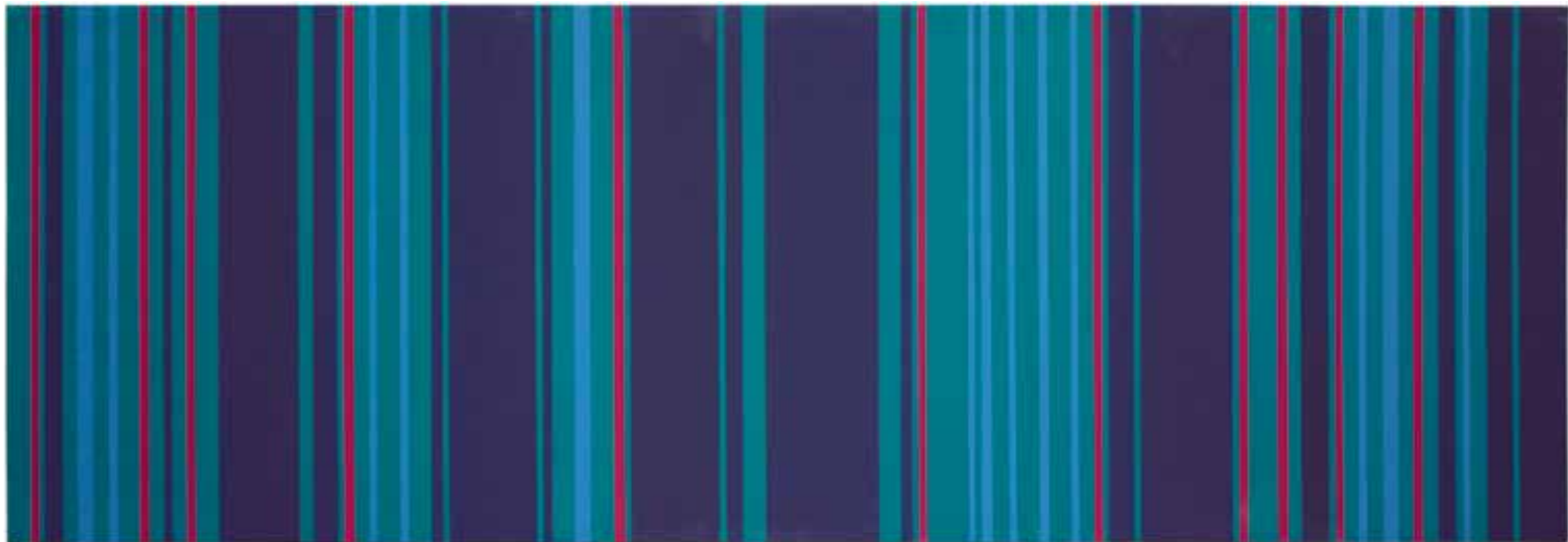
IT REALLY DID FILL MY MOUTH (morning) • ЗАИСТА МИ НАПУНИ УСТА (јутро)
Barcode: It really did fill my mouth • Баркод: Заиста ми напуни уста
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2013 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2013



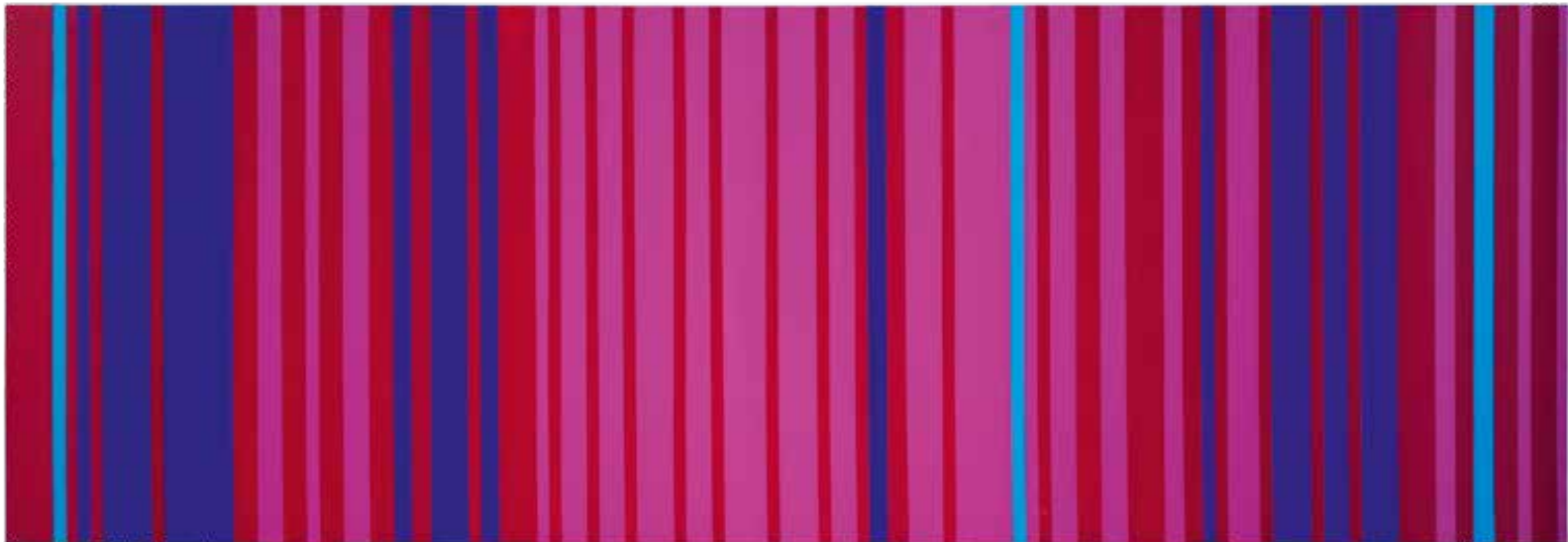
SOFTNESS OF HER OPENING • МЕКОЋА ЊЕНОГ ОТВОРА
Barcode: Softness of her opening • Баркод: Мекоћа њеног отвора
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2009 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2009
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



SKIRT LIFTED UP HER BACK • СУКЊА ЗАДИГНУТА НА ЊЕНА ЛЕЂА
Barcode: Skirt lifted up her back • Баркод: Сукња задигнута на њена леђа
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2009 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2009
Private collection, Berlin, Germany • Приватна колекција, Берлин, Немачка



RAMMED RIGHT UP TO THE HILT • НАБИЈЕН СКРОЗ ДО ГРЛА
Barcode: Rammed right up to the hilt • Баркод: Набијен скроз до грла
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2009 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2009



MISSIONARY POSITION • МИСИОНАРСКА ПОЗА
Barcode: Missionary position • Баркод: Мисионарска поза
Pigments and MDM binder on canvas, 86 cm x 250 cm, 2009 • Пигменти и MDM везиво на платну, 86 cm x 250 cm, 2009



SELF-PORTRAIT • АУТОПОРТРЕТ
Barcode: Milovan Destil Marković • Баркод: Милован Дестил Марковић
Pigments and MDM binder on wall, 3.5 m x 6 m • Пигменти и МДМ везиво на зиду, 3,5 m x 6 m
Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia, 2008 • Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак, Србија, 2008

Benedikt Stegmayer

Barcoded Paintings (The Sexual Life of Catherine M.)

Although they look like abstract paintings, the bright, colorful stripes on Marković’s *Barcoded Paintings* signify written words. Every text can be translated into a barcode and could thereby be entered into the system of global trade. Barcodes are the product of a systematic process of codification at the end of which only a rhythmic series of vertical lines remains. This abstraction allows for an international rationalized system of merchandise management that offers the appreciable advantage of cutting down the length of waiting lines in supermarkets.

By transferring this digital structure to the canvas, Marković pushes this system *ab absurdum*. His artistically demanding and laborious paintings (pigment on canvas) are anything but mass products; they don’t offer any possibility for rationalization or optimization of labor and they don’t “translate” into product names and prices. They contain, however, short text quotations from pornographic literature, politics and banking: representations of the world of power and suppression. On the border side of each painting, a “normal” sized version of the gigantic barcode is printed as a sly comment on the possibility of art as commodity.

The obscene content of Marković’s barcodes [1] is veiled in the normalized form of commerce. In effect, they can be understood either as an impish joke of their maker or as a critique of the opaque structures of markets that mask their global deficiencies, injustices and corruption.

1. The quotations are taken from the English translation of the book by Catherine Millet, *The Sexual Life of Catherine M.*, New York: Grove Press, 2001. French original: Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris: Seuil, 2001. Serbian translation: Katrin Mije, *Seksualni život Katrin M.*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2001. Millet is a French art critic and theoretician who founded the monthly art journal Art Press in 1972, and has since been its editor-in-chief

This is a shortened version of the article “Milovan Markovic” published in the catalogue of the exhibition *Texte-Bild-Konzepte*, Mannheim, Stadtgalerie Mannheim, 2012, 12-16. (The text was headlined by the editor.)

Бенедикт Штегмајер

Баркодиране слике (Сексуални живої Каїрин М.)

Иако изгледају као јарке апстракције, шарене пруге на Марковићевим *Баркодираним сликама* означавају писане речи. Сваки текст може бити преведен у баркод и самим тим унет у систем глобалне трговине. Баркодови су резултат системског процеса кодификације од које на крају једино преостаје ритмична серија вертикалних линија. Ова апстракција омогућава међународном, рационализованом систему контроле производа крајње мерљиву корист – да краће чекамо у реду у супермаркету.

Преносећи ове дигиталне структуре на платно, Марковић систем доводи до апсурда. Његове захтевне и елабориране слике (пигмент на платну) производ су тешког рада и све су друго до масовни производи. Оне не нуде могућност рационализованог, односно оптимализованог рада и не могу се „превести“ у називе производа и њихове цене. Оне, међутим, садрже нешто друго: кратке цитате из порнографске литературе, као и цитате о политици и банкарству – то је свет моћи, тлачења и угњетавања. На бочној страни сваког платна одштампан је и баркод у „нормалној“ величини, као скривена опаска на могућност комодификације уметности.

Марковићеви баркодови прикривају опсцени садржај[1] који се налази иза нормализованих облика трговине. На крају, можемо их разумети или као враголасту шалу њиховог творца или као критику непрозирних тржишних структура које сакривају глобалне мањкавости, неправде и корупцију.

1. Цитати су преузети из енглеског издања књиге Catherine Millet, *The Sexual Life of Catherine M.*, Њујорк: Grove Press, 2001. Француски оригинал: Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Париз: Seuil, 2001. Српски превод: *Каїрин Мије, Сексуални живої Каїрин М.*, Београд: Народна књига – Алфа, 2001. Мије је позната француска критичарка и теоретичарка уметности која је 1972. основала међународни уметнички часопис Art Press, који излази месечно и она га и данас уређује. Прим. уред.

Скраћена верзија текста „Milovan Markovic” објављеност у каталогу изложбе *Texte-Bild-Konzepte*, Manhajm, Stadtgalerie Mannheim, 2012, стр. 12–16. (Наслов текста дала уредница.)



[this and following pages • ова и следеће стране]

CODING THE EARTH • КОДИРАЊЕ ЗЕМЉЕ

Barcode: Stars & Sky • Баркод: Звезде & Небо

Collaboration with Claudia Chaseling • Колаборација са Клаудијом Чејслинг

Polycarbonate, pigments, MDM binder, aluminum, wood, concrete and solar lights, 3 m x 5 m x 3,5 m • Поликарбонат, пигменти, MDM везиво, алуминијум, дрво, бетон и соларно светло, 3 m x 5 m x 3,5 m
6th Lorne Sculpture Biennial, Melbourne, Australia, 2018 • 6. Лорн бијенале, Мелбурн, Аустралија, 2018







L I P S T I C K P O R T R A I T S
K A P M I H K E

- Portrait of GONG LI • Портрет ГОНГ ЛИ
- Portrait of MADONNA • Портрет МАДОНЕ
- Portrait of ANNA NETREBKO • Портрет АНЕ НЕТРЕБКО
- Portrait of MARINA ABRAMOVIĆ • Портрет МАРИНЕ АБРАМОВИЋ
- Portrait of TARA • Портрет ТАРЕ
- Portrait of ANGELIQUE KIDJO • Портрет АНЖЕЛИКЕ КИЂО
- Portrait of PHOOLAN DEVI • Портрет ФУЛАН ДЕВИ
- Portrait of BENAZIR BHUTTO • Портрет БЕНАЗИР БУТО
- Portrait of CATHERINE DENEUVE • Портрет КАТРИН ДЕНЕВ
- Portrait of AUNG SAN SUU KYI • Портрет АУН САН СУ ЋИ
- Portrait of JESSIE NORMAN • Портрет ЏЕСИ НОРМАН
- Portrait of GAL COSTA • Портрет ГАЛ КОСТЕ
- Portrait of JULIA KRISTEVA • Портрет ЈУЛИЈЕ КРИСТЕВЕ
- Portrait of MADONNA • Портрет МАДОНЕ
- Portrait of VIVIENNE WESTWOOD • Портрет ВИВИЈЕН ВЕСТВУД
- Portrait of PRINCESS MASAKO OF JAPAN • Портрет ЈАПАНСКЕ ПРИНЦЕЗЕ МАСАКО



LIPSTICK PORTRAITS • КАРМИНКЕ
Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan, 2009 • Музей савремене уметности Кумамото, Кумамото, Јапан, 2009



Portrait of GONG LI • Портрет ГОНГ ЛИ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2012 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2012



Portrait of MADONNA • Портрет МАДОНЕ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2012 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2012
 Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



Portrait of ANNA NETREBKO • Портрет АНЕ НЕТРЕБКО
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2012 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2012

Portrait of MARINA ABRAMOVIĆ • Портрет МАРИНЕ АБРАМОВИЋ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2011 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2011

Portrait of TARA • Портрет ТАПЕ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2012 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2012
 Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка

Portrait of ANGELIQUE KIDJO • Портрет АНЖЕЛИКЕ КИЋО
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 2018 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 2018



Portrait of PHOOLAN DEVI • Портрет ФУЛАН ДЕВИ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1995 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1995



Portrait of BENAZIR BHUTTO • Портрет БЕНАЗИР БУТО
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1995 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1995
 Private collection, Berlin, Germany • Приватна колекција, Берлин, Немачка



Portrait of CATHERINE DENEUE • Портрет КАТРИН ДЕНЕВ
 Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1995 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1995
 Private collection, Berlin, Germany • Приватна колекција, Берлин, Немачка



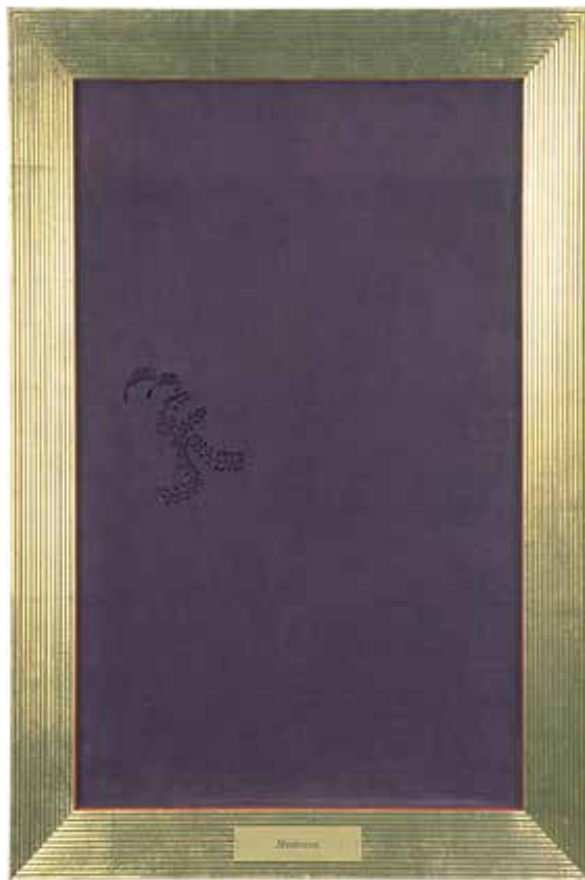
Portrait of AUNG SAN SUU KYI • Портрет АУН САН СУ ЂИ
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1996 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1996
Kumamoto Contemporary Art Museum Collection, Kumamoto, Japan • Колекција Музеја савремене уметности, Кумамото, Јапан

Portrait of JESSIE NORMAN • Портрет ЏЕСИ НОРМАН
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1996 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1996
Kumamoto Contemporary Art Museum Collection, Kumamoto, Japan • Колекција Музеја савремене уметности, Кумамото, Јапан



Portrait of GAL COSTA • Портрет ГАЛ КОСТЕ
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1996 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1996
Kumamoto Contemporary Art Museum Collection, Kumamoto, Japan • Колекција Музеја савремене уметности, Кумамото, Јапан

Portrait of JULIA KRISTEVA • Портрет ЈУЛИЈЕ КРИСТЕВЕ
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1996 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1996
Kumamoto Contemporary Art Museum Collection, Kumamoto, Japan • Колекција Музеја савремене уметности, Кумамото, Јапан



Portrait of MADONNA • Портрет МАДОНЕ
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1999 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1999
Private collection, Berlin, Germany • Приватна колекција, Берлин, Немачка



Portrait of VIVIENNE WESTWOOD • Портрет ВИВИЈЕН ВЕСТВУД
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1995 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1995
Kumamoto Contemporary Art Museum Collection, Kumamoto, Japan • Колекција Музеја савремене уметности, Кумамото, Јапан



Portrait of PRINCESS MASAKO OF JAPAN • Портрет ЈАПАНСКЕ ПРИНЦЕЗЕ МАСАКО
Lipstick on silk velvet, gold leaf, engraved brass plate, 122 cm x 86 cm, 1995 • Кармин на свиленом сомоту, златни листић, угравирана месингана плоча, 122 cm x 86 cm, 1995
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



LIPSTICK PORTRAITS • КАРМИНКЕ
Galerie A. von Scholz, Berlin, Germany, 1996 • Галерија А. фон Шолц, Берлин, Немачка, 1996

Трансфигуративни радови Милована Марковића могу да се сагледају из више различитих аспеката. Они истражују суштину, могућност и границе портрета, експериментишу са текстом и подтекстом, са различитим могућим формама представљања, елиминишу ликовне илузије као што су сличност или перспектива. Сваки циклус *Трансфигуративних радова* (*Карминке*, *Самобријања* и *Текст њорџреџи*) резултат је интензивног истраживања и покушај да се развије и прошири идеја портрета. Марковићево одбијање да понови и репродукује достигнућа других уметника, као и сопствено, наводи га да прикупља нове методе и концепте како би реализовао потпуно нове радове. Они су, мада засновани на детаљном испитивању других уметника и њихових радова, независни и често веома мало личе на претходне радове.

Први циклус Марковићевих *Трансфигуративних радова* јесу *Карминке*. То је серија портрета славних жена у свету из области политике, филозофије, музике и филма. Портрети су монохромне површине, а за сваки му је било потребно од 60 до 100 кармина, који су наносени на свилени сомот у тешком златном раму. Имена особа које су портретисане изгравирана су на причвршћеној месинганој плочици.

Марковић истражује културну средину сваке портретисане жене како би јој одредио одговарајућу боју кармина. Њега интересују шминка и сви њени аспекти, а кармин бира као најстереотипнији облик женске шминке. Међутим, и тешки златни рам и изгравирана месингана плочица део су те шминке, која се, по Марковићу, не односи само на побољшање изгледа људског бића већ и на изглед објеката и њихове фасаде. Тако *Карминке* иронично упућују на саме себе. Уметник шминка њихове површине како би биле што пријатније за око. Међутим, ово никако није јефтин начин да се привуче пажња задовољавањем наше жеље за нечим лепим. Марковић, једноставно, доследно примењује садржај свог рада на спољашњу форму. Оба циклуса *Самобријања*, који користе шминку у обрнутој форми, као и *Текст њорџреџи*, који функционишу применом шминке у различитом контексту и са различитим садржајем, губе све сензуално атрактивне квалитете које имају *Карминке*.

Ова нашминкана појавност *Карминки* као да нема (а пре би се рекло да потискује) информативни садржај, јер као да комуницира једино са празном површином, мада присуство шминке одвлачи пажњу од ове карактеристике циклуса. Штавише, све информације које добијамо о онима чији је портрет насликан већ постоје меморисане одраније у нама самима. Само један мали детаљ (изгравирана имена тих жена) успоставља везу са нама, што активира бројне расправе о онима који су портретисани. Посматрајући *Карминке*, не добијамо никакве информације или додатно знање, мада шминка одвлачи пажњу од те чињенице. Иако је Марковић тога свестан, он нема циљ да критикује шминку и поступке шминкања. Он само кроз забаву открива њихове ефекте, користећи их за своје самоироничне радове.

Циклус *Самобријања* је друга серија Марковићевих *Трансфигуративних радова*. То су аутопортрети који су, бар по изгледу, потпуно различити од аутопортрета које можемо да замислимо. Уметник се брије сам или га брије берберин, који му после тога чисти и суши лице белим пешкиром. Као уметничко дело појављује се пешкир са ДНК траговима уметника. Који бољи и објективнији вид портрета може да постоји? *Самобријања* су потпуно објективна или бар објективна онолико колико то може да буде природна наука, пошто генетске анализе трагова који остају на пешкиру могу повезати модел са радом, а да се он не понавља до нејасне и крајње субјективне идеје сличности, што класични портрети захтевају. Корелација Марковића и његових аутопортрета може заиста да се провери, као нешто што смо претходно претпоставили, премда се то не слаже са производима из области уметности.

Milovan Marković's *Transfigurative Works* can be seen from a variety of aspects. They explore the essence, possibility, and limits of portraiture, experiment with text and subtext, with different possible forms of representation, and eliminate pictorial illusions such as likeness and perspective. Each series of *Transfigurative Works* - the *Lipstick Paintings*, the *Selfshaves* and the *Text Portraits* - is the result of extensive exploration and an attempt to develop and expand the idea of the portrait. Marković's refusal to simply repeat and reproduce the achievements of other artists from all ages as well as his own leads him to amass new methods and concepts to make groundbreaking works. Although based upon thorough research into other artists and their works, they are independent and often bear little physical resemblance to their predecessors.

The first series of *Transfigurative Works* by Marković is *Lipstick Paintings*. It is a series of portraits of some of the world's most famous women in their respective fields: politics, philosophy, music and film. The portraits are monochrome paintings, each one of which needed roughly 60 to 100 tubes of lipstick, which was applied to silk velvet enclosed in a heavy golden frame, with the names of the portrayed engraved onto an affixed brass plate.

Marković conducts research into the cultural background of each of the portrayed women in order to determine an adequate lipstick colour. He is interested in make-up and all its facets and chooses lipstick as the most stereotypical form of female make-up; however, the heavy golden frame and the engraved brass plate are also part of the make-up, which Marković see as merely a means used to enhance the appearance of a human being, but also the appearance of objects/buildings and their façades in general. In this way, the *Lipstick Paintings* are ironically self-referential. The artist makes up their surfaces so they are more pleasing to the eye. However, this is not a cheap way to attract our attention by satisfying our desire for something beautiful. What Marković does is he simply coherently applies the content of his work to its outer form. Both the *Selfshaves*, where make-up is used in the opposite way, and the *Text Portraits*, where it is applied in a different context with a different content, completely lack the sensually attractive qualities of the *Lipstick Portraits*.

The made-up appearance of the *Lipstick Portraits*, however, lacks - or rather suppresses - any informative content because it communicates but an empty surface. The presence of the make-up, nonetheless, draws attention away from this feature of the series. Furthermore, we already have all the information about the portrayed, and it is communicated to us by a small detail, the engraved names of the women, which activates a number of discourses about them. This renders it unnecessary to add any further information, since we ideally have a fair amount of knowledge about them, which we only need to re-activate. In these way, we do not gain any information or knowledge by seeing the *Lipstick Paintings*; the make-up really only distracts us from this fact. Although Marković is aware of this, his aim is not to criticize make-up or make-up practices with the *Lipstick Paintings*. Rather, he playfully discloses their effects by using them for his self-ironic works.

Selfshaves is the second series of Marković's *Transfigurative Works*. They are self-portraits, but they are, at least in appearance, quite unlike any self-portraits we can think of. The artist shaves himself, or gets a barber to do so, and afterwards cleans and dries his face with a white towel. The resulting artwork, or fetish, is a towel with traces of the artist's DNA. And what better and more objective form of a portrait could possibly exist? The *Selfshaves* are completely objective, or at least as objective as natural science can be, since genetic analyses of the traces left on the towel can link the model to the work without recurring to the obscure and highly subjective notion of likeness, which is required for classical portraits. The correlation between Marković and his self-portraits is truly verifiable, whose existence we might be assuming, although this is quite at odds with products from the realm of art.

Марковићеви *Текст њоршреџи* дају глас овим особама. Прилаз који има при изради њихових портрета потпуно је различит у односу на *Карминке* и *Самобријања*. Посматрач нема претходних сазнања о појединцима, што је потпуно супротно другим трансфигуративним радовима. Због тога Марковић не може да ради са стратегијама које се ослањају на такве радове. Коришћење имена својих модела у називима портрета (можда са допуном *особа без дома*) и стварање неке њихове реалистичне, фигуративне слике било би вероватно довољно да активирамо наше стереотипе о бескућништву. Ипак, ништа не бисмо научили о самим особама које су портретисане. Стога Марковић прибегава тексту. Он интервјуише бескућнике појединачно и пушта их да причају о себи, својим размишљањима и идејама о животу и друштву, својим доживљајима или о било чему другом што желе да кажу. Интервјуи су снимљени на видео-траку, а онда транскрибовани. Марковић бира фрагмент приче и слика га на платну. *Текст њоршреџи* који настају на тај начин на

Marković's *Text Portraits* give a voice to these persons. The approach he takes in portraying them is very different from both the *Lipstick Paintings* and the *Selfshaves*. The viewer has no previous knowledge about the individuals in the *Text Portraits*, which is quite the opposite of the other transfigurative works. Therefore, Marković cannot work with strategies that rely on such works. The fact that the artist names his portraits after his models (adding a homeless person to some of them) and produces realistic, figurative images of them would probably be enough for us to activate our stereotypes about homelessness in general. Yet, we wouldn't learn anything about the portrayed persons themselves. Hence, Marković resorts to text. He interviews homeless individuals and lets them speak about themselves, their thoughts and ideas about life and society, their experiences or whatever else they want to discuss. The interviews are videotaped and then transcribed. Marković picks a fragment of the story and paints it on canvas. In exhibitions, the resulting *Text Portraits* are usually shown in combination with the video interviews. But even without seeing the videos, the *Text Portraits* communicate something essential about the portrayed: they are depicted as individuals with individual stories, rather than as members living on the margins of society, made up of our stereotypes.

2. Bojana Pejić, "Working on the Face," in: *Markovic, Transfigurative Works*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006, 103–117, here 111–112.

изложбама су обично приказани у комбинацији са видео-интервјуима. Али чак и да се не виде видео-радови, *Текст њорџреџи* преносе нешто суштинско о онима чији су портрети реализовани: они су описани као индивидуе са сопственим причама, као припадници ван друштва, створени од наших стереотипа.

Као и други трансфигуративни радови, и *Текст њорџреџи* требало би да испуне низ функција. Функција је одувек диктирала форму било ког портрета. Пропагандни портрети се разликују од икона зато што се њихови творци интересују за представљање нечег различитог. За разлику од *Карминки* и *Самобријања*, Марковић има потребу да нам пружи информацију о онима које је портретисао. Сликање текста на платну је радикални вид сликања, који се не може јасно одвојити од књижевности.

У поређењу са *Самобријањима*, која су окарактерисана високим степеном објективности, *Текст њорџреџи* су крајње субјективни и манипулативни. Бескућници нам причају своје приче. Врло често говоре о сопственој прошлости онако како је се сећају. Нема начина да знамо да ли је њихово сећање тачно или неко од њих намерно жели да нас превари. Али ово су још увек оригиналне мисли бескућника. Међутим, самим преношењем фрагмента интервјуа на платно уметник бира и тако умањује степен објективности, будући да извлачи текст из контекста. Ово је неизбежан резултат покушаја да се сваки бескућник предочи као индивидуа са јединственом прошлошћу.

Марковићеви *Текст њорџреџи* су политички, али веома суптилни и субверзивни. Он не жели само да представи бескућника како би нас натерао да будемо свесни чињенице да је бескућништво проблем у нашем друштву и да га не можемо игнорисати. Ово би било сувише банално... Он жели да иде даље. Због тога му је потребно да им да глас и да их укључи у јавну расправу. *Текст њорџреџи* се увек реализују као део одређеног већег пројекта у неком граду. Марковић прави осам видео-интервјуа по граду, осам одговарајућих текст портрета и један масиван транспарент на коме се штампа фрагмент једног интервјуа. Транспарент се тада инсталира на видну фасаду неког комерцијалног центра у граду.

Ово су простори који се и иначе користе за комерцијалне или политичке рекламе. „Оно што данас доживљавамо”, тврди Бодријар, „апсорпција је свих правих начина изражавања у оно што називамо рекламирање, *вид* рекламирања, онај упрошћен оперативни начин, помало заводљив, помало општеприхваћен, јер нема дубину. Он је тренутан и моментално се заборавља”.[3] У кратком временском периоду Марковићеви јавно изложени *Текст њорџреџи* ометају ово излагање, представљајући масовној публици нешто прилично неочекивано. Његов транспарент би се на први поглед могао схватити као реклама, пошто је то оно што бисмо очекивали на јавној фасади. Али већ сама његова форма чини да будемо сумњичави, пошто очекујемо да у тренутку добијемо важну информацију (шта да купимо или за кога да гласамо), а да не морамо активно да је тражимо или читамо цео текст. Овакав транспарент ремети јавни простор на два начина – формом и садржајем.

Субверзија јавног простора и наше стереотипно разумевање бескућништва од суштинског су значаја за *Текст њорџреџи*. Они стоје насупрот градским призорима и нашим жељама и постају креативни производи, будући да су антитеза владајућој политици репрезентације. *Текст њорџреџи* као велики транспарент изгледају чудно у центру града, баш као да су из неког другог, утопијског света. Изгледају нам страно зато што их не можемо схватити на први поглед, зато што нам је потребно време да их прочитамо и зато што нас не желе навести да нешто предузмемо. Они су шминка за град. Истовремено, Марковић чини да бескућници буду видљиви, док их постојећи односи моћи чине да буду невидљиви. Дакле, он шминка и бескућнике.

Бенедикт Штегмајер је рођен 1981. у Розенхајму, Немачка. Студирао је филозофију и историју уметности у Кембриџу, Тибингену, Паризу и Берлину. Године 2008. је коосновао издавачку кућу “Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie” у Берлину. Од 2011. до 2015. био је директор Градске галерије у Манхајму, Немачка. Од 2015. до 2019. водио је Одељење за културу у Еслингену, Немачка. Тренутно је директор Одељења за културу и туризам у Бајројту, Немачка. Живи и ради у Бајројту, Немачка.

Like the other transfigurative works, the *Text Portraits* need to fulfill a set of functions, which determine their form. The function has always dictated the form of any particular portrait. Propaganda portraits are different from icon paintings because their makers are concerned with representing something significantly different. Unlike the *Lipstick Paintings* and *Selfshaves*, Marković needs to give us information about the portrayed when using homeless persons as his models. Painting text on canvas is a radical form of painting that cannot clearly be distinguished from literature.

In contrast to the *Selfshaves*, which are characterized by a high degree of objectivity, the *Text Portraits* are highly subjective and manipulative. The homeless persons tell us stories. Very often they speak about their own histories and how they remember them. There is no way for us to know whether their memory is accurate or whether any one of them deliberately wants to deceive us. But these are still the genuine thoughts of a homeless person. By only transferring a fragment of each interview onto canvas, however, the artist selects and thus lowers the degree of objectivity yet again, as he takes the text out of its context and therefore works as a medium. This is inevitable when one attempts to present homeless people as individuals with unique histories.

Marković’s *Text Portraits* are political but very subtle and subversive. He does not merely want to depict the homeless in order to make us aware of the fact that homelessness is still a problem in our society that we cannot ignore. That would be too banal... He wants to go further. That is why he needs to give them voice and include them in public discourse. The *Text Portraits* are always realized as part of a bigger project which takes place in a city. Marković produces eight video interviews per city, eight corresponding *Text Portraits* and one massive banner, on which a fragment of one interview is printed. The banner is then installed on a prominent façade in a commercial area of the city.

Those areas or spaces are normally used for advertising, whether commercial or political. “Today what we experience,” Baudrillard claims, “is the absorption of all virtual modes of expression into that of advertising ... the *form* of advertising, that of simplified operational mode, vaguely seductive, vaguely consensual because it has no depth, it is instantaneous and instantaneously forgotten.”[3] For a short time, Marković’s publicly displayed *Text Portraits* interfere with this discourse, presenting something rather unexpected to a mass audience. His banner might at first sight be seen as an advertisement, since that is what we expect to see on a public façade. But already its form makes us suspicious, as we expect to get the important information instantaneously, namely, what to buy or who to vote for, without having to actively look for it or read the whole text. The banner thus subverts public space in two ways, through both its form and content.

The subversion of public space and our stereotypical understanding of homelessness are essential for the *Text Portraits*. They stand in opposition to our cityscapes and our mind-sets, and become creative products by being an antithesis to the general politics of representation. The banner-sized *Text Portraits* appear strange in city centers, just as if they were from another, utopian world; they seem foreign to us because they are not instantaneous, because we need to spend some time reading them, and because they don’t want to seduce us to do something. They are city make-up. At the same time, Marković makes the homeless visible, who are made invisible by the current power relations. So, he makes up the homeless as well.

Benedikt Stegmayer was born in Rosenheim, Germany, in 1981. He studied Philosophy and Art History in Cambridge, Tübingen, Paris and Berlin. In 2008 he co-founded the publishing house Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin. From 2011 until 2015, he was the director of the Stadtgalerie Mannheim, Germany. From 2015 until 2019, he was the head of the Arts Department Esslingen, Germany. Currently, he is the director of the Department for Arts and Tourism in Bayreuth, Germany. He lives and works in Bayreuth, Germany.

3. Жан Бодријар, *Симулакри и симулација*, [оригинални наслов: *Jean Baudrillard, Simulacres et Simulation*], Ан Арбор: Мичиген универзитет, 1994, стр. 87.

Текст је први пут објављен у *Milovan DeStil Markovic*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2008, 97–103.

3. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* [original title: *Simulacres et Simulation*], Ann Arbor: University of Michigan, 1994, 87.

Originally published in *Milovan DeStil Markovic*, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 2008, 96–102.

TEXT PORTRAITS
ТЕКСТ ПОРТРЕТИ

HOMELESS SHANGHAI • БЕСКУЋНИЦИ ШАНГАЈ
HOMELESS BERLIN • БЕСКУЋНИЦИ БЕРЛИН
HOMELESS BELGRADE • БЕСКУЋНИЦИ БЕОГРАД





[previous page • претходна страна]
 Portrait of TANG WHEI, HOMELESS SHANGHAI • Портрет ТАНГА ВЕЈА, БЕСКУЋНИЦИ ШАНГАЈ
 Banner, 15 m x 4 m, Lingshi Road, Shanghai, China, 2011 • Банер, 15 m x 4 m, Лингши роад, Шангај, Кина, 2011

HOMELESS SHANGHAI • БЕСКУЋНИЦИ ШАНГАЈ
 Video installation, Fei Contemporary Art Center, Shanghai, China, 2011 • Видео-инсталација, Феи центар за савремену уметност, Шангај, Кина, 2011



HOMELESS SHANGHAI • БЕСКУЋНИЦИ ШАНГАЈ
Fei Contemporary Art Center, Shanghai, China, 2011 • Феи центар за савремену уметност, Шангај, Кина, 2011



Portrait of LI YUN • Портрет ЛИЯ ЮНА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2011

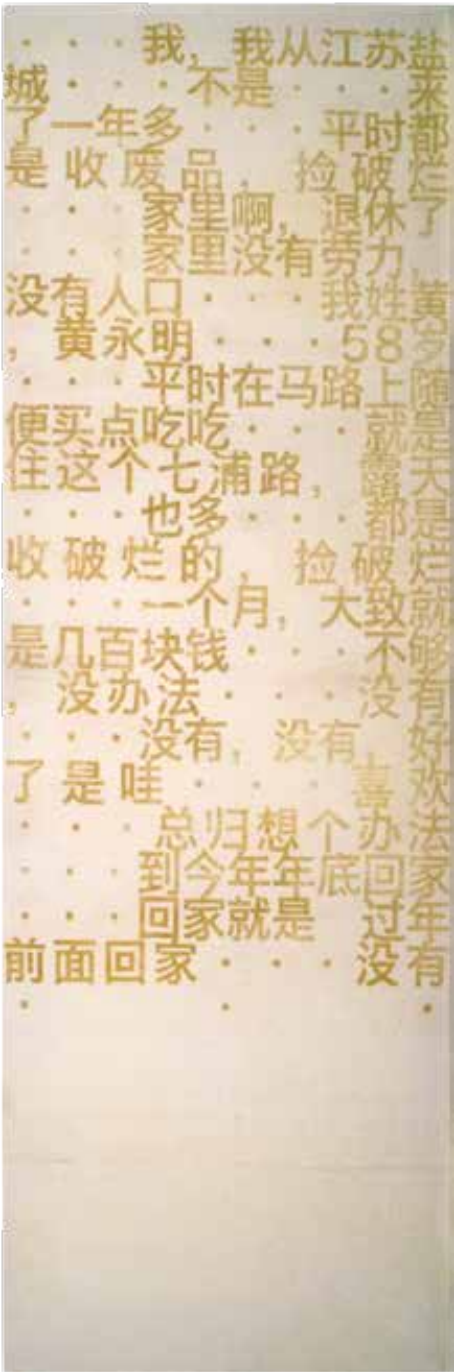
Portrait of SHI • Портрет ШИИ
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2011



Portrait of ZHANG YANGGUANG • Портрет ЦАНГА ЯНГУАНГА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2011

Portrait of ZHOU GUANGEN • Портрет ЦОУА ГУАНГЕНА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2011





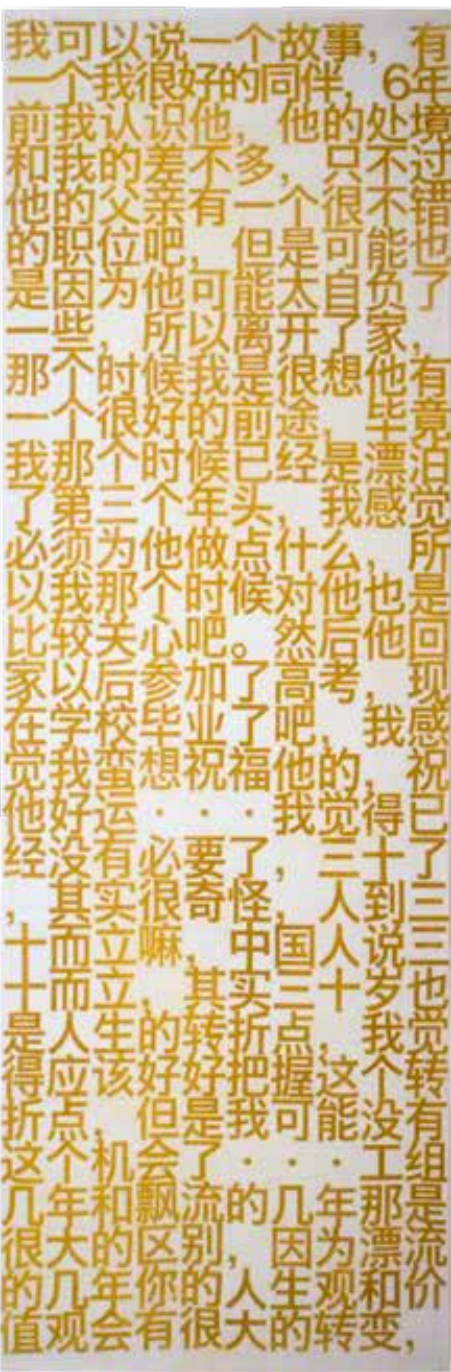
Portrait of HUANG YONGMING • Портрет ХУАНГА ЖОНГМИНГА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 см x 85 см, 2011



Portrait of LIU CHANGPENG • Портрет ЛИУА ЧАНГПЕНГА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 см x 85 см, 2011



Portrait of TANG WEI • Портрет ТАНГА ВЕЖА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 см x 85 см, 2011



Portrait of YANG YONG • Портрет ЯНГА ЖОНГА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2011 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 см x 85 см, 2011

NA, DA HABE ICH MIR SO - DIE LEUTE SCHMEIßEN JA SO VIEL WEG - SO EINE
MATRATZE MIR BESORGT UND DANN SO EINE DECKE UND DANN HABE ICH
GEPEINIGT DA, ODER UNTERM BAUWAGEN WAR GUT GEWESEN, ABER DAS
WAR SO HOCH, DA MUSSTE ICH IMMER REINKRAUCHEN, AUCH SO MATRATZE
UND DECKE, DANN HABE ICH SOLCHE BLAUEN SÄCKE ABGEDICHTET DURCH
DEN WIND, ABER DAS ERSTE, WAS WAR, WENN ICH MICH HINGEHAUEN HABE
SCHUHE AUSZIEHEN, HIER EINER HAT SICH DIE BEINE ERKROREN, NA JA, DAS
IST, WENN DU DEN GANZEN TAG UM DIE HALBE ZEIT LÄUFST UND DU HAST SCHUHE
AN, EINMAL MUSS MAN DOCH DIE SCHUHE AUSZIEHEN, DAS HABE ICH IMMER
DANN, WENN ICH MICH HINGEHAUEN HABE, DANN HABE ICH MEINE SCHUHE
AUSGEZOGEN, DIE ANDEREN, DIE HABEN ALLES ANBEHALTEN, ACH, NA JA,
ABER DAS IST, WENN MAN MIT SACHEN SCHLAFEN, TUT UND AUFSTEHT, IST
KALT, UND SO KANN MAN SICH NICHT AUSGEZOGEN UND DANN MORGENS, WENN
ABGEHAUEN, ABER ICH MICH WIEDER ANGEZOGEN, MIT DIE GANZEN
LIMPE, DIE GANZE ZEIT PENNEN, ACH, DA IST DOCH NICHTS, UND DANN
DAS WAR SO, HIER, ACH, SO, UM DIE ECKE IST JA AUCH SO, ABER DAMALS



Friedrichstraße

WWW.DANCE-FAC
Info: +49 (0)1



[previous page • претходна страна]

Portrait of PETER SCHELLER, HOMELESS BERLIN • Портрет ПЕТЕРА ШЕЛЕРА, БЕСКУЋНИЦИ БЕРЛИН

Banner, 12 m x 24 m, Checkpoint Charlie, Berlin, Germany, 2006 • Банер, 12 m x 24 m, Чекпоинт Чарли, Берлин, Немачка, 2006

HOMELESS BERLIN • БЕСКУЋНИЦИ БЕРЛИН

Video installation, Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany, 2006 • Видео-инсталација, Галерија Каи Хилгеман, Берлин, Немачка, 2006



HOMELESS BERLIN • БЕСКУЋНИЦИ БЕРЛИН
Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany, 2006 • Галерија Каи Хилгеман, Берлин, Немачка, 2006

WAT MACHEN WEIL JETZT
GEHEN DIE LEUTE NOCH MIT
PLAKATE OFF DIE STRASSE
ABER ES KOMMT DER
ZEITRAUM, WO SIE MIT DIE
WAFFEN OFF DIE STRASSE
GEHEN UND DANN IST NUR
NOCH MORD UND TOTSCHLAG.
UND DAS KOMMT –
IRGENDWANN NICHT WENN WIR
ICH SCHATZE WIR WERDEN
ES SELBER NICHT MITKRIEGEN
ABER ES KOMMT DER
ZEITRAUM, DANN GEHEN SIE MIT
DEN WAFFEN OFF DIE STRASSE
UND MACHEN KÖNNEN SIE'S
WEIL WENN MAN JETZE SIEHT
WIE VATER STAAT ABBAUEN
TUT, POLIZEI WIRD ABGEBAUT,
DAS WIRD ABGEBAUT, ALLES
DIE ORGANE DIE ZUM SCHUTZ
DA WAREN WERDEN JA
REDUZIERT. UND DA HABEN DIE
LEUTE NOCH MEHR
NARREN FREIHEIT
MIR, MIR PERSÖNLICH
BETRIFFT'S JA NICHT SO WEIL –
WIE SOLL ICH DENN SAGEN?
ICH GEB JA NICHTS AUF DEN
STAAT UND ICH LEBE MEIN
LEBEN UND VATER STAAT KANN
MIR NICHT REINREDEN, DIE
KÖNNEN JA ANKOMMEN MIT
DIES UND DAS, ICH SAGE: WAS
WOLLT IHR DENN VON MIR?
KOHLE KÖNNEN SIE VON MIR
NICHT HOLEN,
VERANTWÖRTLICH MACHEN
KÖNNEN SIE MICH NICHT UND
WENN SIE JETZT SO KOMMEN
WURDEN, WIE FRÜHER ZU DDR-
ZEITEN, WENN DU NICHT
ARBEITEN GEHST, GEHST IN
KNAST, DA WURDE ICH IN KNAST
GEHEN. DA RUH ICH MICH DOCH

NA, DA HABE ICH MIR SO - DIE
LEUTE SCHMEIßEN JA SO VIEL
WEG - SO EINE MATRATZE MIR
BESORGT UND DANN SO EINE
DECKE UND DANN HABE ICH
GEKENNT DA ODER UNTERM
BAUWAGEN, WAR GUT
GEWESEN, ABER DAS WAR SO
HOCH, DA MUSSTE ICH IMMER
REINKRAUCHEN, AUCH SO
MATRATZE UND DECKE, DENN
HABE ICH SOLCHE BLAUEN
SÄCKE ABGEDICHTET DURCH
DEN WIND, ABER DAS ERSTE
WAS WAR, WENN ICH MICH
HINGEHÄUEN HABE, SCHUHE
AUSZIEHEN, HIER EINER HAT
SICH DIE BEINE ERFROREN, NA
JA, DAS IST, WENN MAN DEN
GANZEN TAG UND DIE HÄNDE
ZIEHST UND DU HAST SCHUHE
AN, EINMAL MUSST MAN DOCH
DIE SCHUHE AUSZIEHEN, DAS
HABE ICH IMMER DANN, WENN
ICH MICH HINGEHÄUEN HABE,
DANN HABE ICH MEINE SCHUHE
AUSGEZOGEN, DIE ANDEREN
DIE HABEN ALLES
ANBEHALTEN, ACH, NA, JA
ABER DAS IST, WENN MAN MIT
SACHEN SCHLAFEN TUT UND
AUFSTEHT, IST KALT UND SO
KANNST DU HABEN ICH
JEDENFALLS IMMER, WIE DIE
ANDEREN GEMACHT HABEN
WEIL ICH NICHT AUSGEZOGEN
UND DANN MORGENS, WENN
ICH ABGEHÄUEN BIN, HAB ICH
MICH WIEDER ANGEZOGEN, MIT
DIE GANZEN LUMPEN, DIE
GANZE NACHT PENNEN, ACH,
DAS IST DOCH NICHTS, UND
DANN DAS WAR SO, HIER, ACH,
SO, UM DIE ECKE IST JA AUCH
SO... ABER DA MUSST DU

ICH WÜNSCHTE NICHT VOR DIE
KAMMELETT WERDEN VON
SEKUNDEN, WÄRTEN EINBUßEN
UND SO HAB ICH MANCHMAL
BISSCHEN
ÜBERTRIEBEN, WENN ICH DANN
IRGENDWIE ÜBER FLASCHEN
SAMMELN ODER ANDERWEGIG
MEER GELD VERFÜG, HABE
ICH ALSO NE SCHACHTEL
KARETTEN GEKAUFT, HABE
ICH GEPASST, IM GESCHAFT
OSTET SCHÖNE SCHACHTEL,
DIE BEI DEN HÄNDLERN
REGELN SIE FÜR 2 EURO, DA
HABE ICH MIR SO WAS
GEKÖNNT, WENN MAN
ES ALSO SO GEMACHT, WENN
MANN ABER SO EINE VOLLE
SCHACHTEL HATTE UND ZU
LAST BEI HOLGER, BEI
CORNELIA, BEI SONST WEM,
DAS IST IHR GERN, NA, DEN
GROßEN MAXEN
AUSGESTRECKT, WEIL DU
ES SAGTE ICH, WENN ICH BEI
ESSE BEI DIR SCHLAFE
ER TASST DU NE SCHACHTEL
KARETTEN, ES WAR
EINFACH ALLES WAS ICH
HABE ICH HATTE ES, HABE
ICH SO GESAGT, BEI SAGTE
KANN WAS IN MEINER
ECKEN WÄREN GEMACHT, W
LASSEN, WIE SCHLECHT ES MIR
GEHT, SIE WAR AUCH
EGHEISTET, SIE FAND, DAS
HAB ICH HAB AUCH MIT AUS
DER SCHACHTEL GERAUCHT
ALLES KLAR, ABER DIE
WÄRHEIT, DIE WAR IRGENDW
GANZ WOANDERS

WO HABEN SIE FRÜHER
GEWOHNT? SAG ICH:
LUTTICHER STRASSE, DA SAGT
DIE: UND WARUM SIND S' DA
WEGGEZOGEN? SAG ICH:
WEGGEZOGEN IST RELATIV, ICH
MUSSTE WEGZIEHEN, DA
KÖNNTEN SIE IHRE MIETE NICHT
BEZAHLEN? JA, WAS SOLL ICH
LUGEN? IRGENDWANN
KRIEGEN SIE'S DOCH RAUS, NE
JA, GING NICHT, JA, WAS HABEN
SIE BIS JETZT GEMACHT? JA,
OBDACHLOS, GESTRICHEN
WAR ICH BEIM ZWEITEN
WOHNUNGSAMT: WO HABEN
SIE GEWOHNT? DA UND DA
UND WO WOHNEN SIE JETZT?
NIRGENDSWO, OHNE FESTEN
WOHNSTU? JA, GESTRICHEN
DA, KANN MAN DENEN
ERZÄHLEN, WAS MAN WILL, NE
ES GEHT HALB EINFACH NICHT
NE UND IRGENDWO, ICH HATTE
NIE GEDACHT, DASS VON EINEM
GEREGELTEN VON EINEM
GEREGELTEN LEBEN MAN IN SO
EINEN SOZIALEN ABSTIEG VOR
ALLEN DINGEN SO SCHNELL
KOMMEN KANN, DASS MAN VON
HEUTE AUF MORGEN - GUT,
DASS DIE FIRMA INSOLVENZ
GEGANGEN IST, KANN MAN
NICHTS MACHEN - ABER DANN
VON HEUTE AUF MORGEN DIE
FIRMA ZUMACHT? MAN HAT
KEINE KOHLE, WOHNUNG
VERLIERT, DANN NOCH HAUFEN
PROBLEME MIT DEM
VERDAMMTEN FINANZAMT HAT
UND VON JETZT AUF NACHHER
UND DANN NOCH KRANK WIRD,
DANN AUF EINMAL ALLES
SCHEISSE VERLAUFT UND
IRGENDWIE BEWUNDERE ICH

Portrait of THOMAS KLIEMCHEN • Портрет ТОМАСА КЛИМХЕНА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005

Portrait of PETER SCHELLER • Портрет ПЕТЕРА ШЕЛЛЕРА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005

Portrait of THOMAS NOWAK • Портрет ТОМАСА НОВАКА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005

Portrait of ŽELJKO NOVAK • Портрет ЖЕЉКА НОВАКА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменты и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005



Portrait of JACQUES DUMKE • Портрет ЖАКА ДУМКЕА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005



Portrait of LOTHAR GOERKE • Портрет ЛОТАРА ГЕРКЕА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005
Private collection, Berlin, Germany • Приватна колекција, Берлин, Немачка



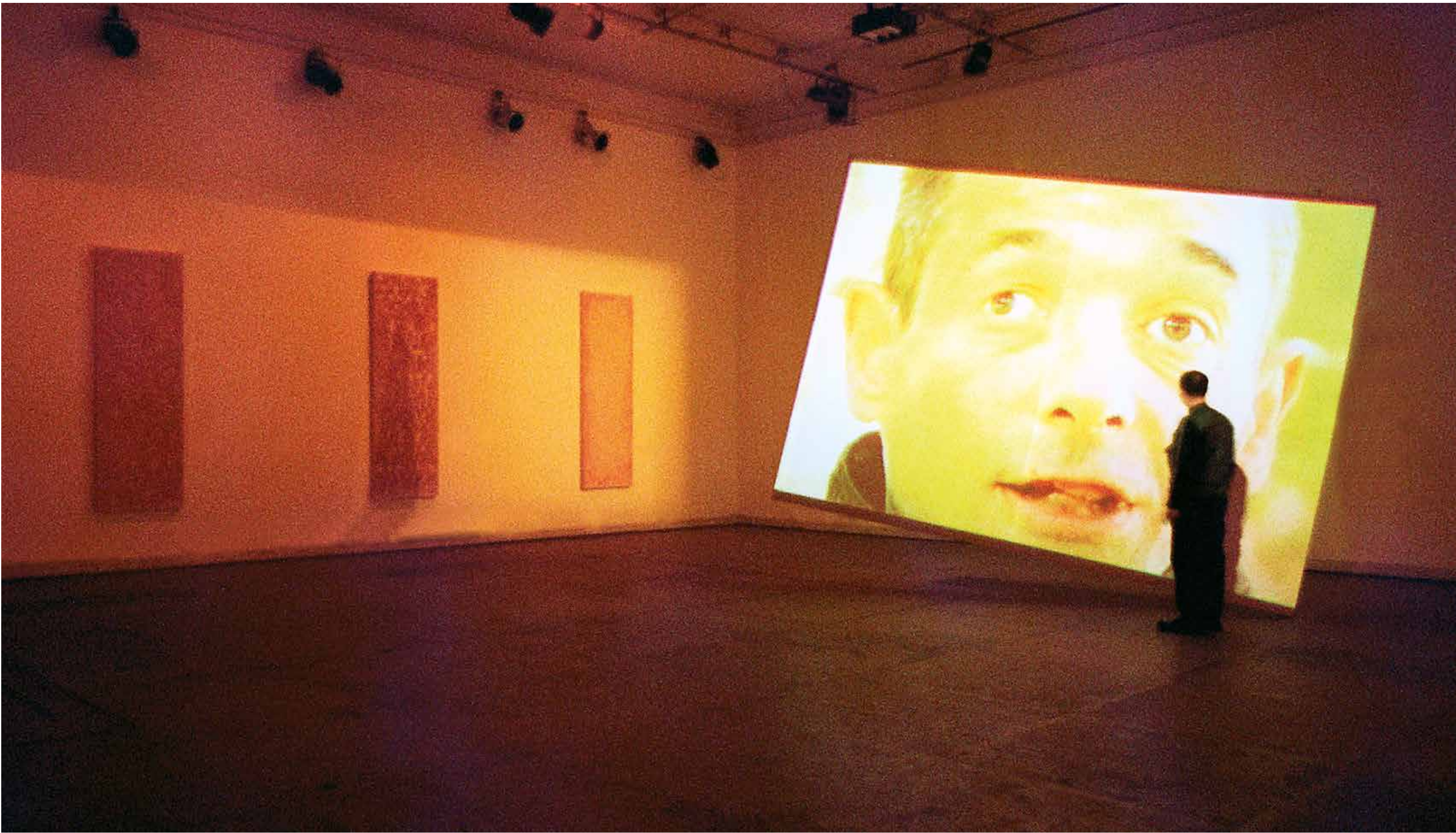
Portrait of ERHARDT WERNER • Портрет ЕРХАРДА ВЕРНЕРА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005



Portrait of UWE vom UFER • Портрет УВА од УФЕРА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2005 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2005
Private collection, Lohmar, Germany • Приватна колекција, Ломар, Немачка

ЛЕТЕТЕ УЈУТРО УВЕЋЕ У 4.
УЈУТРО СЕ ДИГНЕТЕ ПА ЈАКО
У 4. У 4 СЕ ДИГНЕТЕ ДА
У 4. У 4 СЕ ДИГНЕТЕ АХА
ЛЕТЕТЕ ПТИЧИЦЕ КАД СЕ
ПЕРКУЛО. УВЕЋЕ СУЊЕ
СВАКАВА И ВИДИМ ТАМО
ПРОЛАЗИ ДОБРОМОНЕТ
РАДУ НАМЕСТИМО НА ОНИМ
СТАВАО САМ НА ЈАПОНСКИМ
ЈАКОВИМА. СТАВИМ УНУТРА
ЈАКОВИМА. СТАВИМ ЗА
СЕНО ДРУТИ ЦАК СТАВАО
ЛАВУ И ТАКО САМ СТАВАО
НАСАМ ИМАО У ПОЧЕТКУ
ТЕБЕ ПОКРИВАО САМ СЕ
КАРТОНИМА МЕЋУТИМ
КАШУЈЕ САМ НАЦО О РЕКО
КО ЈЕ ОВА СРЕГА БАЦИО
НЕКО ТЕБЕ. КАД СЕ
ПОКРИВАТЕ КАРТОНИМА
УЛАДНО ДА СЕ СМРЗНЕШ О
РЕКО О СУПЕР САД ИМА ДА
СТАВАМ КО ЈАГЊЕ А ДОЛЕ
ИМАМ ЦАКОВЕ СА СЕНОМ
ОНО СЕНО МИРИШЕ СТАВАТЕ
КО РОЈ ХЛАДНО ДУВА БЕТАР
НЕМА КРОВА ГОРЕ МЕЋУТИМ
ЈА СЕ СНАЂЕМ ГРАЂЕ И ТО
ЈЕДАН ДЕО ОНО НАДКРИЈЕ
ДРУИ ДЕО ОСТАЊЕ КАО
ТЕРАСА ТОЛО ГОРЕ НЕМА
НИШТА МЕЋУТИМ НИЈЕ МИТО
ПРОКИШЊАВАЛО. ПОСЛЕ
ПОСТЕПЕНО САМ УСПЕО ДА
ПОКРИЈЕМ СВЕ ДА НИ ДЕ НЕ
ПРОКИШЊАВА. ЈОШ НА
ЈЕДНОМ МЕСТУ
ПРОКИШЊАВАЛО. НОЋУ ЈА
СЕ ДИГНЕМ ВИДИМ КАПЉЕ
ГДЕ КАПЉЕШ ПОГЛЕДАМ
ОНО ГОРЕ ВИДИМ СВЕТЛИ А
РЕКО ТУ КАПЉЕШ КАД ЈЕ
КИЦА ТУ СЕ САКРИЈЕМ ГДЕ
ТУ НЕМАМ КУД КИЦА ПАДА





[previous page • претходна страна]

Portrait of DRAGAN STANKIĆ, HOMELESS BELGRADE • Портрет ДРАГАНА СТАНКИЋА, БЕСКУЋНИЦИ БЕОГРАД

Banner, 40 m x 8,90 m, Albania Palace, Terazije Square, Belgrade, Serbia, 2003 • Банер, 40 m x 8,90 m, Палата „Албанија“, Теразије, Београд, Србија, 2003

HOMELESS BELGRADE • БЕСКУЋНИЦИ БЕОГРАД

Video installation, CZKD / Paviljon Veljković, Belgrade, Serbia, 2003 • Видео-инсталација, ЦЗКД / Павиљон Вељковић, Београд, Србија, 2003



HOMELESS BELGRADE • БЕСКУЋНИЦИ БЕОГРАД
CZKD / Paviljon Veljković, Belgrade, Serbia, 2003 • ЦЗКД / Павиљон Вељковић, Београд, Србија, 2003



Portrait of VLADA TRBOVIĆ • Портрет ВЛАДЕ ТРБОВИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003

Portrait of RATKO AMATOVIĆ • Портрет РАТКА АМАТОВИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003



Portrait of HABIĆ VLJAŠI • Портрет ХАБИБА ВЉАШИЈА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003

Portrait of BRANKO HUSTIĆ • Портрет БРАНКА ХУСТИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003





Portrait of JOVICA NIKOLIĆ • Портрет ЈОВИЦЕ НИКОЛИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003
Muzej grada Beograda Collection, Belgrade, Serbia • Колекција Музеја града Београда, Београд, Србија



Portrait of ARIF MEMETOVIĆ • Портрет АРИФА МЕМЕТОВИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003



Portrait of ZORAN ŠILJAK • Портрет ЗОРАНА ШИЉКА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003
Private collection, Lohmar, Germany • Приватна колекција, Ломар, Немачка



Portrait of DRAGAN STANKIĆ • Портрет ДРАГАНА СТАНКИЋА
Pigments and MDM binder on canvas, 250 cm x 85 cm, 2003 • Пигменти и MDM везиво на платну, 250 cm x 85 cm, 2003

*Шта је политичко у уметности Милована Дестила Марковића?**What is Political in the Art of Milovan Destil Marković?*

Дозволите ми да почнем једним реторичким питањем: Да ли је уметност Милована Марковића политичка уметност? Одговор је прилично лак. Да, јесте. Али питање је зашто и како. Типично објашњење политичког значења његових уметничких дела дато је на основу такозване политике репрезентације: Марковићева уметност је онолико политичка колико чини видљивим оно што је друштвено недовољно представљено, то јест, оно што су дати односи снага учинили невидљивим. Његов пројект *Бескућници* обично се сматра најбољим примером такве политизације уметности. У овом пројекту он прави текстуалне портрете (на основу интервјуа) бескућника – групе сиромашних људи са маргине нашег модерног, развијеног друштва, што је синоним за друштвено искључење и јавну невидљивост – и представља њихове животне приче у јавном простору, у галеријама, али и у форми великих билборда, на трговима и значајним зградама у седам различитих градова на четири континента (Берлин, Београд, Токио, Лондон итд).[1] Тако, као што се од нас очекује да верујемо, Марковић помаже прво бескућницима. Дајући им глас и омогућавајући им да се на тај начин чују у друштву које их је заборавило, он их дословно подиже из прикривености и немоћности њихове маргинализоване егзистенције. С друге стране, он помаже и читавом друштву. Својом уметношћу он му омогућава да постане свесно својих изопштеника и неправде која им се наноси, подржавајући тако захтеве за друштвеним и политичким реформама. Стога слободно можемо рећи да је Марковићева уметност политичка, јер покушава да утиче на дате хегемонистичке односе са циљем да друштво учини транспарентнијим, толерантнијим, инклузивнијим – једном речју, демократицијим.

Изгледа да оваква интерпретација одлично објашњава зашто је Марковићева уметност политичка. Додуше, неко би могао цинично замерити да не разуме зашто се она и даље сматра уметношћу. Иако потпуно маши своју мету, ова опаска директно указује на суштину: управо захваљујући њиховој „политичности”, Марковићеве радове можемо идентификовати као уметност. Да покушамо то објаснити. Савремена уметност се доживљава као уметност првенствено због своје припадности једној одвојеној сфери живота, а не због неких посебних особина својствених аутентичним уметничким делима. Другим речима, неки артефакт може се идентификовати као уметничко дело управо зато што заузима овај домен аутономије где потпада под чисто естетске критеријуме. Ово није у супротности с политизацијом уметности, као што многи верују. Напротив, уметност увек може постати политичка захваљујући својој способности да се шири, тачније да пробије границе сопствене аутономне сфере и уђе у друге сфере друштвеног и политичког живота или се помеша са њима. Али овај помак уметничког дела из сопственог света ка спољашњем увек мора да остане, такав да би могао да се реконструише. То је случај у Марковићевом пројекту *Бескућници* који делује као нека врста вожње на два точка – како у уметничким галеријама тако и у урбаном простору, то јест истовремено у сопственом, одвојеном јавном простору и у ономе што схватамо као јавно у политичком смислу. Стога је веома важно да се тај „дуализам” пројекта *Бескућници* не схвати погрешно као Марковићево оклевање у вези с политизацијом његове уметности. Он никада не сече пупчану врпцу која његово уметничко дело повезује са аутономном сфером уметности, али не зато што се боји да ће се његова уметност утопити у политици и тако изгубити свој уметнички идентитет. Напротив. Он инсистира на органској вези својих уметничких дела са издвојеном сфером уметности зато што су његово схватање уметности, а самим тим и његова уметничка дела, заиста политички.

Разумети ово значи, пре свега, превазићи нешто што се може назвати фетишизмом садржаја, другим речима, веровање да политизација уметности лежи у њеној – да употребим старомодни израз – тенденцији, то јест у ономе што она жели постићи у својој друштвеној и политичкој реалности. Пројект *Бескућници*, као што је већ речено, намерава да помогне сиромашним људима, чинећи видљивим оно што су односи постојеће моћи раније чинили невидљивим, укључујући искључено и побољшавајући друштвени живот. Укратко, продубљујући, ширећи или гурајући напред постојећу демократију.

Ако је ово била Марковићева истинска намера или, боље речено, финална „тенденција” његових уметничких дела, онда се не може избећи питање шта је, у ствари, политичко у свему томе. Шта је политичко у помагању бескућницима, у чињењу да њихови проблеми буду јавно видљиви? Зашто, на пример, у овом контексту нема помена о било каквим класним односима или било каквим тензијама или конфликтима између укључених и искључених?

Let me start with a rhetorical question: is Milovan Marković’s art political? The answer is quite easy – yes, it is. But the trouble is, why and how? A typical explanation of the political meaning of his artworks is given in terms of the so-called politics of representation. In short: Marković’s art is political insofar as it makes visible what is socially underrepresented, that is, what the given power relations have made invisible. His *Homeless* project is usually understood as the best example of such a politicization of art. In this project he makes text-portraits (based on interviews) of homeless men – a group of poor people from the margins of our modern, developed society, which is a synonym for social exclusion and public invisibility – and presents their life stories in the public space both in galleries and, in the form of large billboards, on squares and important buildings in seven different cities on four continents, like Berlin, Belgrade, Tokyo, London, etc.[1] In this way, we are supposed to believe, Marković helps the homeless first. By giving them voice and so making them heard in society, which has forgotten them, he literally lifts them up from the clandestinity and powerlessness of their marginalized existence. On the other hand, he helps the entire society as well. By means of his art he makes it aware of its exclusions and injustice, supporting thereby calls for social reform and political improvements. We can therefore say that Marković’s art is political as it tries to influence the given hegemonic relations with the objective to make society more transparent, tolerant and more inclusive, which ultimately means more democratic.

This interpretation seems to explain perfectly well why Marković’s art is political. But one could cynically object that one still doesn’t understand why it’s considered art. Although completely missing its target this objection gets directly to the point: It is precisely because of its political nature that we can identify Marković’s works as art. Let’s try to explain this: contemporary art is considered as art primarily because of its belonging to a separate sphere of life, and not because of some specific features allegedly inherent to authentic artworks. In other words, an artefact can be identified as artwork inasmuch as it occupies this realm of autonomy, the only one where it falls under purely aesthetic criteria. Contrary to popular belief, this doesn’t contradict the political nature of art. Quite the opposite, art can always become political due to its ability to expand or transgress the boundaries of its own autonomous sphere and enter – or interfere with – other spheres of social and political life. But this move of artwork from a world of its own outwards must always stay retraceable. This is the case with Marković’s *Homeless* project, which operates, so to say, as a sort of two-wheel drive – both in art galleries and “outdoors”, in urban space, that is, simultaneously in its own, separated public space, which can always claim the notorious autonomy of art, and in what we understand as public in political terms. It is therefore extremely important not to mistake this “dualism” of the *Homeless* project for any sort of Marković’s hesitation to politicize his art. He never cuts the umbilical cord connecting his artworks with the autonomous sphere of art, but not because he is anxious about dissolving art in politics and so losing his artist identity. It is the other way round. He insists on the organic bond between his artworks with the separate sphere of art because his understanding of - thereby also of his works - is truly political.

Understanding this means, above all, overcoming something we may call the fetishism of content, in other words, a belief that the political in art lies in its – to use an old-fashioned expression – tendency, that is, in what it wants to achieve in its social and political reality. In the case of the *Homeless* project this is, as already mentioned above, the intention of helping the poor, of making visible what the existing power relations have made invisible before, of including the excluded, of improving social life, in short, of deepening, broadening or simply pushing forward the existing democracy.

If this was Marković’s true intention or rather the ultimate “tendency” of his artworks, then one cannot avoid the question: what is actually political about it? What is political about helping homeless people, in making their problems publicly visible? Why is it, for instance, that there is no mention whatsoever of class relations in this context, or of any tensions or conflicts between the excluded and the included?

1. Након објављивања овог текста, 2006, уметник је наставио пројекат у Кини, *Homeless Shanghai* (2010–2011). Прим. ур.

1. After the publishing of this article in 2006, the artist continued his project in China (*Homeless Shanghai*, 2010-2011). Editor’s note.

Одговор је јасан: ми погрешно тумачимо наводну тенденцију пројекта *Бескућници* као аутентичну политизацију уметности, јер смо већ побркали данашњи либерални концепт политике демократског консензуса са политиком као таквом. То је разлог зашто се било какав моралистички отпад тако лако препознаје као аутентична или, чак, субверзивна политичка тврдња. Исто тако, зашто свако инсистирање на антагонистичкој, конфликтној идеји политике може да буде декларисано као идеолошко, тоталитарно и историјски застарело. Управо у овој моћи да одлучује шта је у друштвеном животу или уметности политичко, а шта не, постојећа хегемонија показује свој најјачи израз.

Ако желимо да подривамо ову хегемонију у нашем читању уметничког дела Милована Марковића, морамо предложити потпуно различиту формулу његовог политичког значења. Марковићева уметност постаје политичка не због своје тенденције, то јест због интенционалног садржаја његових јавних интервенција, што је у случају пројекта *Бескућници* чин којим су сиромашни, маргинализовани и искључени људи учињени видљивијим, него напротив, на нивоу наизглед чисте уметничке креације. Оно што његова уметност чини видљивим на овом нивоу није друштвено искључење, већ заборављена или, боље речено, потиснута могућност другачијег јавног простора. Ово је, у ствари, „функција” великих билборда са одломцима из животних прича бескућника. Они нису изложени у јавности да би пренели неку друштвену или политичку поруку, већ да би преформулисали нашу осетљивост за јавни простор, који је данас на један дубоко тоталитаран начин потпуно подвргнут капиталистичкој доминацији, тачније осакаћен да би служио једној јединој сврси, претварању свега што постоји у робу – и, према томе, политичкој апологији овог претварања свега у робу. Пројекат *Бескућници* показује нам – чини видљивим – да ово није коначна реалност, и то постиже искључиво уметничким средствима. Стога је вредно поновити да Марковићев пројекат нема ама баш никакву друштвену функцију, управо у смислу у којем је то Адорно једном рекао, наиме, да је друштвена функција уметности управо у томе да нема никакву функцију. Пројекат *Бескућници* је чиста уметност и управо као такав он је и политички. Ово очигледно значи да можемо схватити његово политичко значење искључиво на основу естетске логике и Марковићевог сопственог уметничког развоја.

У својим ранијим радовима из деведесетих – у такозваним *Трансфигурајтивним радовима* – Марковић се бавио проблемом портрета (*Карминке* и *Самобријања*). Његова „решења” за тај проблем често се схватају као нека врста симболичке сублимације фигуративног. Према тој интерпретацији, у портретисању познатих жена као једноставних боја кармина Марковић мења оригиналну појаву у нешто суптилније, нешто што је више отмено, то јест у њену симболичку суштину. То је, по мом чврстом убеђењу, потпуно погрешно. Жене које Марковић портретише – од Хилари Клинтон до Мадоне, од Вивијен Вествуд до Катрин Денев – у својој оригиналној појави нису ништа друго до симболичке слике. То су поп иконе нашег доба и управо као такве оне инкорпорирају највиши облик модерне „отмености”. У својим портретима Марковић своди ауру тих поп икона на њихову суштину, која нипошто није некакав отмени симболичан имиц, него, напротив, њихов најтривијалнији и најјефтинији елеменат – фетиш-објекат кармина. У својим Кармин-портретима Марковић ништа не сублимише. Управо супротно, он профанише – у најбољу традицији модерне уметности и модерности уопште. Нешто слично урадио је и у својим *Самобријањима*. Ауратску идеју Вероникиног убруса – не само најсимболичнију, најотменију, већ дословно божанствену идеју аутентичног портрета – он своди на најтривијалнији и истовремено најреалистичнији елеменат – на ДНК узорак.

Профанисати, као што смо научили од Ђорђа Агамбена, значи вратити у уобичајену употребу оно што је било отуђено у сферу сакралног, једноставније, то значи вратити људима оно што им је Небо пре тога отуђило. Он профанисање разуме као чин ослобађања средстава од циљева којима су они раније припадали и у томе види политички задатак долазеће генерације. Својим радовима Милован Дестил Марковић већ припада тој генерацији. То значи да он није ни социјални радник ни политички пропагандист, већ истински уметник. Дакле, ако желите да разумете шта је политичко у његовој уметности, прво прихватите озбиљно ову уметност као уметност.

Борис Буден је аутор и критичар културе, рођен у Хрватској 1958. Живи у Берлину. Докторску дисертацију из теорије културе стекао је на Хумболт универзитету у Берлину. Током 1990-их био је уредник часописа за културу *Аркзин* у Загребу. Учествовао је на многобројним конференцијама и у уметничким пројектима у Западној и Источној Европи, Азији и САД, укључујући Документа XI (2002). Стални је члан Европског института за прогресивне културне политике у Бечу. Аутор је и коуредник многих публикација: *Барикаде*, Загреб, 1996; *Кајџџолски кологвор*, Београд, 2001; *Der Schacht von Babel*, Берлин, 2004; *Zone des Übergangs*, Франкфурт, 2009; *Transition to Nowhere*, Берлин, 2019 итд. Предаје теорију културе на Факултету за уметност и дизајн Баухаус универзитета у Вајмару.

The answer is clear: we (mis)take the alleged tendency of the *Homeless* project for an authentic politicization of art because we have already mistaken today’s liberal concept of consensual democratic politics for politics as such. That is the reason why any sort of moralistic trash can so easily be recognized as an authentic and even subversive political statement and why, by the same token, any insisting on an antagonistic, conflictual notion of politics can be declared ideological, totalitarian and historically obsolete. This power to decide what is political and what is not political in social life or art is the exact place where the existing hegemony can express itself most convincingly.

If we want to subvert this hegemony in our reading of Milovan Marković’s artwork we must suggest a completely different formula for its political meaning: his art becomes political not by its tendency, that is, by the intentional content of its public interventions, which in the case of the *Homeless* project is the act of making poor, marginalized and excluded people more visible, but on the level of seemingly pure artistic creation. What his art makes visible on this level is not social exclusion but the forgotten or, better yet suppressed possibility of a different public space. This is actually the “function” of the large billboards with excerpts from the life stories of homeless people. They are not publicly displayed to convey a social or political message, but to reframe our sensibility for public space, which is today subjugated to capitalist domination in a profoundly totalitarian manner, that is, literally crippled to serve only one purpose, the commodification of everything that exists – and, accordingly, to serve as the political apologia for this commodification. The *Homeless* project shows us – it makes visible – that this is not the ultimate reality, and does so by using exclusively artistic means. It is therefore worth repeating that Marković’s project has no social function whatsoever precisely in terms of what Adorno once wrote on that matter, namely, that the social function of art is to have no function. The *Homeless* project is pure art, and it is exactly as such that it is also political. This obviously means that we can understand its political meaning only on the ground of its aesthetic logic and Marković’s own artistic development.

In his earlier, 1990s works – in the so-called *Transfigurative Works* – Marković dealt with the problem of the portrait (*Lipstick Portraits and Selfshaves*). His “solutions” to this problem are often understood as a sort of symbolic sublimation of the figurative. According to this interpretation, in portraying famous women as simple lipstick-colours Marković changes the original appearance into something more noble, that is, into its symbolic essence. This is, as I strongly believe, completely wrong. The women Marković portrays – from Hillary Clinton to Madonna, from Vivienne Westwood to Catherine Deneuve, etc. – are in their original appearance nothing but symbolic images. They are the pop icons of our time and it is precisely as such that they already incorporate the highest form of modern “noblesse”. In his portraits Marković reduces the aura of these pop icons to their essence, which is by no means a noble symbolic image but, on the contrary, their most trivial and cheapest element – the fetish-object of the lipstick. There is nothing Marković sublimes in his lipstick portraits. Instead, he profanes – in the best tradition of modern art and modernity in general. He does something similar in his *Selfshaves*. He reduces the auratic idea of Veronica’s shroud – not only the most symbolic or noble, but literally the most divine idea of an authentic portrait – to its most trivial and, at the same time, the most realistic element, to a DNA sample.

As we have learned from Giorgio Agamben, to profane actually means to restore to common usage what was separated in the sphere of the sacred, or, put more simply, it means to give back to humans what heaven took away from them before. He also understands profanation as an act of liberation of the means from the ends they were previously attached to and sees in it the political task of the coming generation. Well, in his artworks Milovan Destil Marković already belongs to this generation. This means that he is neither a social worker nor a political propagandist but a true artist indeed. Therefore, for those who wish to understand what is political about his art, they should, first of all, seriously accept it to be art.

Boris Buden is a writer and cultural critic born in Croatia in 1958. He is based in Berlin. He received his PhD in cultural theory from Humboldt University in Berlin. In the 1990s, he edited the *Arkzin* magazine in Zagreb. His essays and articles cover topics in philosophy, politics, cultural and art criticism. He has participated in various conferences and art projects in Western and Eastern Europe, Asia and the USA, including Documenta XI (2002). He is permanent fellow of the European Institute for Progressive Cultural Policies in Vienna. Buden is the author and co-editor several books, including *Barikade [Barricades]*, Zagreb, 1996; *Kaptolski kolodvor [The Capitol Station]*, Belgrade, 2001; *Der Schacht von Babel*, Berlin, 2004; *Zone des Übergangs*, Frankfurt/Main, 2009; *Transition to Nowhere*, Berlin, 2019, etc. Buden teaches cultural theory at the Faculty of Art and Design, Bauhaus-Universität Weimar.

Литература:

Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, New York: Continuum, 2004.

Текст је први пут објављен у *Markovic – Transfigurative Works* 1995–2006, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2006, 7–9.

Српски превод преузет је из *Milovan DeStil Markovic*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2008, 137–141.

Literature:

Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, New York: Continuum, 2004.

Originally published in *Markovic – Transfigurative Works* 1995–2006, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2006, 7–9.

FACE
LICE

LAPIS LAZULI *AUREOLA* • ЛАПИС ЛАЗУЛИ *ОРЕОЛА*
GOLD LEAF *AUREOLA* • ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ *ОРЕОЛА*
LETTER TO MARIE-JOSÉ MONDZAIN • ПИСМО МАРИ-ЖОЗЕ МОНДЗЕН
UNTITLED • БЕЗ НАЗИВА
ALPHABETS and ANALPHABETS in ICONOSTASIS • АЛФАБЕТЕ и АНАЛФАБЕТЕ у ИКОНОСТАЗИ
EUROPALLETS • ЕВРОПАЛЕТЕ
IMAGE • СЛИКА
PETER SCHELLER, LOTHAR GOERKE and ERHARDT WERNER • ПЕТЕР ШЕЛЕР, ЛОТАР ГЕРКЕ и ЕРХАРД ВЕРНЕР



LAPIS LAZULI AUREOLA • ЛАПИС ЛАЗУЛИ ОРЕОЛА
Eifel Pavilion • Ајфел павиљон

Drei-Häuser-Kunst-Pfad 2019, Daun-Steinborn, Germany, 2019 • Три-куће-стаза-уметности 2019, Даун-Стајнборн, Немачка, 2019



GOLD LEAF *AUREOLA* • ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ ОРЕОЛА
Gold leaf and lipstick on silk velvet, 122 cm x 86 cm, 2019 • Златни листић и кармин на свиленом сомоту, 122 cm x 86 cm, 2019



LAPIS LAZULI *AUREOLA* • ЛАПИС ЛАЗУЛИ ОРЕОЛА
Lapis lazuli and lipstick on silk velvet, 122 cm x 86 cm, 2019 • Лапис лазули и кармин на свиленом сомоту, 122 cm x 86 cm, 2019
Private collection, Brussels, Belgium • Приватна колекција, Брисел, Белгија



LETTER TO MARIE-JOSÉ MONDZAIN • ПИСМО МАРИ-ЖОЗЕ МОНДЗЕН
 Watercolor, paper on MDF, 58 cm x 220 cm, 1996 • Акварел, папир на МДФ, 58 cm x 220 cm, 1996
 Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



UNTITLED • БЕЗ НАЗИВА
Lipstick, wax, lead and gold leaf on wood, each 58 cm x 38 cm, 1999 • Кармин, восак, олово и златни листић на дрвету, сваки 58 cm x 38 cm, 1999
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



ALPHABETS and ANALPHABETS in ICONOSTASIS • АЛФАБЕТЕ и АНАЛФАБЕТЕ на ИКОНОСТАСУ
Gold leaf, ink, paper on MDF, 20 x 26 cm x 23 cm, 250 cm x 180 cm, 1993 • Златни листић, туш, папир на МДФ, 20 x 26 cm x 23 cm, 250 cm x 180 cm, 1993



EUROPALETTS • ЕВРОПАЛЕТЕ

Photo, bitumen, wax and gold leaf on Europallet, 122 cm x 86 cm each, 1987 • Фотографија, битумен, восак и златни листић на европалети, 122 cm x 86 cm сваки, 1987
Private collection, Belgrade, Serbia • Приватна колекција, Београд, Србија



IMAGE • СЛИКА

Ink and gold leaf on paper, 45 cm x 35 cm each, 1990 • Туш и златни листић на папиру, 45 cm x 35 cm сваки, 1990
Private collection, Prijepolje, Serbia • Приватна колекција, Пријепоље, Србија

NA DA HABE ICH MIR SO - DIE
LEUTE SCHMEIßEN JA SO VIEL
WEG - SO EINE MATRATZE MIR
BESORGT UND DANN SO EINE
DECKE UND DANN HABE ICH
GEFENNT DA. ODER UNTERM
BAUWAGEN WAR GUT
GEWESEN ABER DAS WAR SO
HOCH DA MUSSTE ICH IMMER
REINKRAUCHEN AUCH
MATRATZE UND DECKE DANN
HABE ICH SOLCHE BLAUEN
SÄCKE ABGEDICHTET DURCH
DEN WIND. ABER DAS ERSTE
WAS WAR WENN ICH MICH
HINGEHÄUEN HABE SCHUHE
AUSZIEHEN. HIER EINER HAT
SICH DIE BEINE ERFROREN.
NA JA DAS IST WENN DE DEN
GANZEN TAG UM DIE HAUSER
ZIEHST UND DU HAST
SCHUHE AN. EINMAL MUSS
MAN DOCH DIE SCHUHE
AUSZIEHEN. DAS HABE ICH
IMMER DANN WENN ICH MICH
HINGEHÄUEN HABE. DANN
HABE ICH MEINE SCHUHE
AUSGEZOGEN. DIE ANDEREN
DIE HABEN ALLES
ANBEHALTEN. ACH NA JA
ABER DAS IST WENN MAN MIT
SACHEN SCHLAFEN TUT UND
AUFSTEHT. IST KALT UND SO
KANNST DU HAB ICH
JEDENFALLS IMMER WIE DIE
ANDEREN GEMACHT HABEN.
WEIß ICH NICHT.
AUSGEZOGEN UND DANN
MORGENS WENN ICH
ABGEHÄUEN BIN HAB ICH
MICH WIEDER ANGEZOGEN.
MIT DIE GANZEN LUMPEN DIE
GANZE NACHT PENNEN. ACH
DAS IST DOCH NICHTS. UND
DANN DAS WAR SO. HIER
ACH SO. UM DIE ECKE IST JA
AUCH SO. ABER DA MUSST
DU ABENDS ICH. DASS ICH
HIER RAUS KOMM. DANN HAT
ER MICH DANN

GOTT GAB UNS NUR EINE NASE
WEIL WIR ZWEI IN EINEM GLASE
NICHT HINEINZUBRINGEN
W U S S T E
UND DEN WEIN
VERSCHLAPPERN MUSSTEN.
DAS WAR NATÜRLICH SCHADE
AUCH. NA JA ABER SONST HAB
ICH KEINE LEBENSDECKE
MEHR. NO SEIT DEM MAN
EINFACH GESEHEN HAT JA
DASS DIESER PROTESTE IN DEN
LÄNDEN. DER WIRD NICHT
NUTZEN. JA ALSO AUS DEM
PROTESTALTER BIN ICH RAUS.
JA WAS SOLL ICH SAGEN SOLL
NICHT HEIßEN DASS ICH
UNBEDINGT ALLE GUT HEIßE
WAS PASSIERT ABER ICH BIN
WIRKLICH JETZT AN DEM PUNKT
ANGEKAMMT WO ICH SAGE MIT
MEINER MACHT IST NICHTS
GEIEN. WIR SIND ALSBALD
VERLOREN. JA SO WIE MAN SO
SAGT JA ICH WERDE NICHTS
ANDERN UND ICH WILL OCH
NICHTS MEHR ANDERN. DAS
DAUERT EBEN MANCHMAL
LANGE BIS EBEN SO RICHTIG
KLAR WIRD. DASS MAN DOCH
BLOß RUMLAUFT. JA UM FÜR
IRGENDWELCHE WELCHEN
LEUTEN ALS
MANIPULIEROBJEKT. ZU
MANIPULIEREN. FÜR IHRE
INTERESSEN. IRGENDWIE
AUSGENUTZT WIRD. JA SO
ODER SO. JA SO ODER SO. JA.
DAS STIMMT EINEN TRÄURIG
IRGENDWIE. JA DA SAGT MAN:
ACH LECKT MICH ALLE. JA WAS
SOLL'S. JA WAS SOLL'S. DAS
IST EIGENTLICH ALLES. JA.
SONST WUSSTE ICH NICHTS.
WIRD ENTFESSELT JETZT
ALLES, JA?

JA. HIER DIE BRILLE
WILLEN EINE ZAHNPASTA
KUGELSCHREIBER UND DIESE
DIESES BESTECK. PLASTIC
HARTPLASTIK. DAMIT ICH MIR
UNTERWEGS NE FISCHDOSE
DAS MACHE ICH GANZ GERN
UNTERWEGS ICH MAG JA GERN
FISCH. FISCHDOSE UND DANN
GLEICH IN DEN MULLEIMEN
REIN DIE LEERE DOSE. NICHT
MIT TOMATE. DAS MACHE ICH
GERNE. AUFGIEHEN. EINFACH
ZUM BEISPIEL. DAS IST EIN
BEISPIEL JETZT NICHT. UND
HIER SO OHRSTOPFEL. WENN
MAN IN WOHNHEIMUNGEN
SO WENN JEIN UND NICHT
SCHNARCHT SO PUSTET ODER
SO WAS. DAS DÄPFET. DAS IST
NICHT GANZ WEG. WO ICH
LÄNGER IN MÜNCHEN WAR. EIN
HALBES JAHR. HIER HAB ICH
NOTZBUCH. WO ICH SO
TELEFONNUMMERN HAB VON
MEINEN VERWANDTEN. WO ICH
MAL ANRUFE UND HIER SO
WENTERSACHEN UND SO WAS
HIER. MEINEN RUCKSACK HABEN
ICH JETZT NICHT HIER. DEN
HABE ICH DA DRINNEN.
JA SOCKEN ZUM WECHSELN.
UNTERZEUG ZUM WECHSELN.
WENN ICH DUSCHE NICHT.
DUSCHEN KANN MAN AUCH AN
VERSCHIEDENEN STELLEN
UND DANN MUSS ICH
WECHSELN. UND DAS AUßEN
HAB ICH DANN NATÜRLICH
LÄNGER AN. DANN ZIEHE ICH
MAL EINE ANDERE DOSE AN
UND GEH INS WASCHZENTRUM
ODER AUCH BESTELLUNG. HIER
IN DER WETZLAR STRASSE HABE
ICH DIE ADRESSE UND DAKANN
ICH AUCH DUSCHEN UND
WASCHMASCHINE BENUTZEN.
ABER DANN MUSS ICH DA
ÜBERMORGEN
WIEDERKOMMEN AUF

PETER SCHELLER, LOTHAR GOERKE and ERHARDT WERNER • ПЕТЕР ШЕЛЕР, ЛОТАР ГЕРКЕ и ЕРХАРД ВЕРНЕР
Gold leaf on steel plate, 124 cm x 44 cm, 2013 • Златни листић на челичној плочи, 124 cm x 44 cm, 2013
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany • Krohne Art колекција, Дуисбург, Немачка



PETER SCHELLER and LOTHAR GOERKE • ПЕТЕР ШЕЛЕР и ЛОТАР ГЕРКЕ
Drei-Häuser-Kunst-Pfad 2013, Daun-Steinborn, Germany, 2013 • Три-куће-стаза-уметности 2013, Даун-Стајнборн, Немачка, 2013

		
Бојана Пејић		Bojana Pejić
<i>Раг на лицу</i>		<i>Working on the Face</i>
<i>Лице је политика.</i> Жил Делез и Феликс Гатари, <i>Хиљаду њлајџа</i> , 1987		<i>The face is politics.</i> Gilles Deleuze and Felix Guattari, <i>A Thousand Plateaus</i> , 1987
		

Када га питају да опише своју уметничку праксу, Милован Марковић обично каже да последњих десетак година „ради на лицу”.[1] На нивоу теорије, због таквог рада је морао да врши истраживање о друштвеној производњи лица. На нивоу уметничке праксе, фокус пребацује са инсталација на сликање и око 1995. године почиње да „производи лица”; резултат је опус који назива *Трансфигурајивни портрети*.

<i>Лице</i>		
		
Марковић је почео да изучава представљање људског лица најпре у различитим религијским традицијама, а затим се окренуо секуларном контексту, истраживању присуства лица у јавној иконосфери. То му је помогло да схвати да људско лице није универзална категорија, већ да његова производња у потпуности зависи од непосредног друштвеног окружења у којем се лице појављује: може се појавити у религијској уметности, у секуларној „високој” уметности, у масовној култури, на уличном билборду; на лицу се ради и у свакодневном животу, где се из дана у дан обављају радње „прављења лица“ (нпр. шминкањем или бријањем). Уз то, све ове разне производње лица које сусрећемо у једној култури нису фиксне и стабилне, већ се мењају током времена[2] и, осим тога, у њима по правилу не учествују сви чланови друштва, већ само неки. Како онда да дефинишемо лице? Можда је најбоље окренути се Томасу Лакеру и парафразирати његову „архимедовску тачку” за људско тело: лице би се могло добро дефинисати као <i>портр</i> између стварног, транскултуралног лица и његове репрезентације.[3] Тај простор између јесте <i>интерактивна сфера</i> која се, према Норману Брајсону, састоји од „сложене интеракције свих пракси које чине сферу културе: научне, војне, медицинске, интелектуалне и верске праксе, правних и политичких структура, структуре класе, сексуалности и привредног живота у датом друштву”.[4] У том друштвеном простору, који се разликује од културе до културе, о концепту лица се преговара и он се формулише, конструише и деконструише, о лицу се размишља, оно се замишља, бива излизано и уклоњено.		
Мислим да сва ова запажања треба узети у обзир кад говоримо о жанру портретног сликарства данас. Традиционално, израда портрета се заснивала на саприсутности, тј. на близини модела и уметника; у последњих тридесетак година тај обичај је неповратно нестao и данас скоро да и не постоји релевантни сликар који портретише људе према природи. Уместо тога, данашњи сликари се углавном ослањају на лица која нас гледају са уличних плаката, ТВ екрана или из новина. Та лица се често дефинишу као „машине за интимност” јер сугеришу блискост, али само симулирају близину. Због тога су лица постала медији <i>присујтностии-на-даљину</i> , како је рекао Манфред Фаслер.[5] Кад раде портрете, уметници производе приказ на основу приказа, користећи као „модел” већ урађену слику – слику коју су произвели масовни медији (новинска фотографија, филм, телевизија, интернет и, повремено, историја уметности). Другим речима, код сликања портрета савремени уметници се ослањају на лица која су претходно установљена у масовним медијима, а без модернистичке жудње за „извором” или „изворним присуством”. Ги Дебор би рекао да они заузимају позицију „посматрача”, с обзиром на то да се држе искуства „из друге руке”.[6] Понављањем лица из медија, они који данас раде портрете задржавају главни императив портретног жанра, а то је <i>сличносћ</i> између портретисане особе и његове или њене репрезентације. Међутим, стварањем „копије” лица на којем је већ рађено у неком другом медију, они на крају заврше са фигуративном сликом.		

When asked to describe his artistic practice, Milovan Marković usually states that in the last ten years, he has been “working on the face.”[1] On a theoretical level, this work has entailed his inquiry into the social production of the face. On the level of artistic practice, his focus shifted from installations to painting, and around 1995, he started to “produce faces”; this production resulted in a body of work he came to name *Transfigurative Portraits*.

<i>The Face</i>		
		
Marković commenced researching the representation of the human face in various religious traditions and then turned to the secular context, exploring the presence of the face in the public iconosphere. These investigations helped him acknowledge that the human face is not a universal category, but that its production is fully dependent on the immediate social surroundings in which the face appears: it may appear in religious art, in secular “high” art, in mass culture, on a street billboard; the face is also worked on in everyday life, where the acts of “putting on a face” (by wearing make-up or shaving, for example) are performed daily. Moreover, all these diverse productions of the face that we encounter in one culture are not fixed and stable, but change over time[2], and, furthermore, they are, as a rule, not shared by all the members of the society but only by some of them. How are we, then, to define the face? Perhaps it is best to turn to Thomas Laqueur and paraphrase his “Archimedean point” as regards the human body: the face could be well defined as the <i>space between</i> the real, transcultural face and its representation.[3] This space between is an <i>interactive sphere</i> , which, according to Norman Bryson, consists of “the complex interaction among all the practices which make up the sphere of culture: the scientific, military, medical, intellectual and religious practices, the legal and political structures, the structure of class, sexuality and economic life, in the given society.”[4] In this social space, which differs from culture to culture, the concept of the face is negotiated and formulated, constructed and deconstructed, theorized and pictured, worn and taken off.		
All these observations should be, I think, taken into consideration when we discuss the genre of portrait painting today. Traditionally, the making of the portrait was based on co-presence, i.e., proximity of the sitter and artist; in the last thirty or so years, this convention has been irrevocably lost and today there is hardly a relevant painter who paints people according to nature. Instead, today’s painters rely mainly on those faces that look at us from city posters, TV screens or newspapers. These faces are often defined as “machines of intimacy” since they suggest closeness, but only simulate proximity. Due to this, faces have become the media of <i>presence-at-distance</i> , as Manfred Fassler put it.[5] In producing portraits, artists manufacture representation after representation, using as a “model” an <i>already-made</i> image – the image produced in/by mass media (press photography, film, television, Internet and occasionally, art history). In other words, in painting portraits, contemporary artists rely on faces that have previously been instituted in mass media without sharing modernism’s longing for an “origin” or “original presence.” Guy Debord would say that they take the position of “spectators,” given that they keep to the “second-hand” experience.[6] In repeating faces from the media, today’s portrait producers maintain the major imperative of the portrait genre, which is <i>similarity</i> between the portrayed subject and his or her representation. In producing a “copy” of a face that has already been worked on by another medium, however, they end up with a figurative image.		

^[1] An unpublished interview with the artist, Berlin, May 2000.

^[2] The Danish art historian Simon Sheikh, remarked that in the media culture of the 1980s, “having a face” was quite significant for those AIDS-scared times, when “the face was once again the essence of the body.” He holds that in the more physical 1990s, “the body” came back. S. Sheikh, “Close-up, Face Off – Contemporary Art, Film and Fragmentation,” in Lene Crone and Lars Movin, eds., Close-Ups, ex. cat., Copenhagen: Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 1999, 96.

^[3] Thomas Laqueur, Making Sex – Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1992, 16.

^[4] Norman Bryson, “Semiology and Visual Interpretation,” in N. Bryson et al., eds., Visual Theory: Painting and Interpretation, New York: HarperCollins Publishers, 1991, 72.

^[5] Manfred Fassler’s term “Fernanwesenheit” (presence-at-distance) is cited in Thomas Macho, “Das prominente Gesicht: Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit,” in Sabine R. Arnold et al., eds, Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien et al.: Böhlau, 1998, 171.

^[6] Guy Debord, The Society of the Spectacle, Detroit: Black & Red, 1983. [Original: La société du spectacle, Paris: Editions Buchet-Chastel, 1967]

Управо одатле креће Милован Марковић. Сви његови *Трансфигураџивни радови* су портрети који, међутим, не приказују лица. Уместо да прави „копије” обдарене физичком сличношћу, он нам нуди симулакрум, који, како је писао Делез, „доводи у питање сам појам копије и модела”.[7] Од средине 1990-их година уметник ради на три серије: *Самобријање* (Selfshaves), састоји се од 18 аутопортрета, завршена (2000–2001. године); на серијама *Карминке* (Lipstick Portraits) и *Текст портрети* (Text Portraits) још увек ради. Серија *Карминке* (започета 1995. године) отворена је серија портрета која до сада [2006, прим. ауторке] садржи 12 слика реномираних жена из Азије, Јужне и Северне Америке и Европе. За сваки портрет уметник користи другачију боју кармина, за коју сматра да одговара културном наслеђу и раси те жене. Боју кармина равномерно утрљава на плишану површину, покривајући њену оригиналну боју. Након наношења кармина, који као нова „кожа” штити меку површину, затеже плиш у златни рам. Кад слика жене, од којих неке сматрамо „иконама” нашег времена, Марковић не понавља њихова лица, која су нам позната због (пре-велике) присутности у средствима масовне репродукције. Уместо тога, он обликује индивидуалност жена чисто сликовним средствима (одређеном бојом кармина), али указује на њихов идентитет номиналистичким гестом, тј. путем њихових имена представљених на металним плочицама које поставља на доњу ивицу рама.

Код *Карминки* Марковић приступа својим „моделима” као *дискурзивним фиџурама* чија слава, „имиџ” и, на крају, „харизма” у великој мери настају путем њихове видљивости у масовним медијима, а заправо, за нас смртнике, оне постоје само у визуелним репрезентацијама и *и*реко њих. У *Текст портрети*ма из пројекта *Бескућници* (серији започетој 2002. године), Марковић испитује сасвим другачију политику представљања, која се обично заснива на производњи невидљивости одређене друштвене групе – бескућника. Поништавањем такве политике концепирао је пројекат контекстуалне уметничке праксе који је у току, и до сада је реализован у Београду, Токију и Берлину.[8] Уметник води видео-интервјуе с бескућницима и онда, након што одабере одређени фрагмент који указује на животе тих људи или њихов поглед на свет, „преводи” видео-изјаве у медиј сликарства: „слика” која тако настаје јесте текстуални портрет. Изјаве се прво штампају на платна великог формата, а након тога ручно боје пигментима у боји коже. Поред видео-сцена и текстуалних портрета који се излажу у галеријском простору, у сваком граду у којем се пројекат изводи један текстуални портрет бескућника се поставља на неку градску фасаду. Кад се нађе у јавном простору, портрет бескућника и веома лична прича о његовом индивидуалном (и бедном) друштвеном стању улази у конкуренцију са сликама/знаковима комерцијалне и политичке промоције.

Трансфигураџивно

Око 1995. године Милован Марковић је почео да прави портрете, али кад се вратио старом жанру, занемарио је уобичајену способност портрета засновану на сличности. Заиста, и његове серије *Карминке* и *Текст портрети* показују радикално заобилажење традиције „реалистичних” или икониčkih репрезентација. С обзиром на то да ниједан од тих портрета не поседује оно што се очекује од портрета у западном контексту, а то је приказ лица, лако је закључити да Марковић покушава – па чак и успева – да произведе портрете испражњене од слика. Ствари стоје обрнуто. Марковићеви портрети заправо имају лица, али нас она не заводе својом репрезентативношћу. Те портрете бисмо могли означити као „апстрактне”, „нефигуративне” или чак „постфигуративне“. Марковић их, међутим, назива *и*рансфигураџивнима.

За Марковића реч *и*рансфигураџивно има двоструко значење. Тај термин сугерише, прво, да се његово портретисање налази *изван* или *с* *друге* *с*иране фигуративног. Његови женски и мушки портрети су ликовне репрезентације у којима он непрестано тестира оно што се крије иза могућности иконизације. Појам *и*рансфигураџивної не може се у потпуности разумети ако занемаримо

This is exactly where Milovan Marković starts. His *Transfigurative Works* are all portraits, which, however, do not show faces. Instead of making “copies” endowed with physical resemblance, he presents us with a simulacrum which, as Deleuze wrote, “calls into question the very notion of the copy and the model.”[7] Since the mid-1990s, he has been working on three series, of which *Selfshaves*, consisting of eighteen self-portraits, is completed (2000-2001) and the other two, *Lipstick Portraits* and *Text Portraits*, are still in progress. *Lipstick Portraits* (initiated in 1995) is an open series comprising up to now (in 2006, author’s note) twelve paintings of renowned women from Asia, South and North America, and Europe. For each portrait, the artist employs a different lipstick color that, for him, corresponds to the woman’s cultural background and race. The lipstick paint is uniformly rubbed onto the velvet surface, covering its original color. After the application of the lipstick, which, like a new “skin,” protects the soft surface, the velvet is stretched and mounted in a golden frame. In portraying women, some of whom are regarded as the “icons” of our time, Marković does not repeat their faces, which are familiar to us due to their (over-)presence in the media of mass reproduction. Instead, he shapes the women’s individuality with utterly pictorial means (by a particular color of lipstick), but indicates their identities with a nominalist gesture, i.e., via their names presented on metal plates placed on the lower side of the frames.

In *Lipstick Portraits*, Marković approaches his “models” as *discursive figures* whose fame, “image” and, ultimately, “charisma” are in great part produced *through* their visibility in mass media, and in fact, for us mortals, they only exist *in* and *by* visual representations. In the *Homeless* project (a series started in 2002), Marković deals with an opposite politics of representation, which involves the production of invisibility of a particular social group – homeless men. In undoing such politics, Marković conceived of an ongoing project of contextual art practice that has so far been performed in Belgrade, Tokyo and Berlin.[8] The artist carries out video interviews with homeless men and then, after selecting a particular fragment indicative of the men’s lives or worldview, “translates” video statements into the medium of painting: the resulting “image” is a text portrait. The statements are first printed on large-scale canvas, and afterward colored by hand with skin-tone pigments. Besides video scenes and text portraits that are shown in a gallery space, in each of the cities where the project has evolved, one text portrait of a homeless man is installed on a city façade. Once in the public space, the portrait of the homeless man and a rather personal story about his individual (and destitute) social condition enters a competition with images/signs of commercial and political promotion.

The Transfigurative

Around 1995, Milovan Marković began making portraits, but in revisiting an old genre, he neglected portraiture’s conventional capability to disclose a resemblance. Indeed, both his *Lipstick Portraits* and *Text Portraits* manifest a radical detour from the tradition of “realistic” or iconic imagery. Given that none of these portraits deliver what is expected from a portrait in the Western context, a display of the face, it is easy to conclude that Marković tries – and even succeeds – to produce portraits emptied of images. The reverse is true. Marković’s portraits do offer us faces, but they do not seduce us with their representational aspect. We could label these portraits “abstract,” “non-figurative” or even “post-figurative.” Marković, however, calls them *transfigurative*.

The term *transfigurative* has a double meaning for Marković. It suggests, first, that his portraiture lies *beyond* and on *the other side of* the figurative. His female and male portraits are pictorial representations in which he ceaselessly tests what lies behind the possibility of iconification. The notion of *transfigurative* cannot be fully understood if we disregard the cultural and artistic traditions that lie behind it: the heritage of the twentieth century’s abstraction and the post-cubist pictorial space, which, as modernist theoreticians used to claim, managed to prevail over a centuries-long “terror of the representational.” The modernist picture space, as earlier with Byzantine icons, is conceived in terms of *flatness*, and thus it must avoid any perspective illusion of the third dimension as it was instituted in

7. Gilles Deleuze, “Plato and the Simulacrum” [1969] цитирано у Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1996, 104.

8. Након објављивања овог текста, 2006. године, уметник је наставио пројекат у Кини, *Homeless Shanghai* (2010–2011). Белешка ауторке.

7. Gilles Deleuze, “Plato and the Simulacrum” [1969], cited in Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1996, 104.

8. After the publishing of this article in 2006, the artist continued his project in (China, *Homeless Shanghai*, 2010–2011). Note by the author.

културне и уметничке традиције које иза њега стоје: наслеђе апстракције 20. века и посткубистички сликовни простор, који су, према модернистичким теоретичарима, успели да превладају „терор репрезентативног”, који је трајао стотинама година. Простор модернистичке слике, као што је раније био случај с византијским иконама, конципиран је као *йлоиносй*, па зато мора да избегне било какву илузију тродимензионалне перспективе која је уведена у ренесанси. У контексту модерне уметности то се појавило са кубистичком револуцијом, која је, бар према Клементу Гринбергу, ослободила слику од њене репрезентативности[9], при чему се нерепрезентативно узима као замена за нефигуративно.

Међутим, расправљајући о појави апстрактног сликарства, Франсис Фрашина открива један важан аспект који је укључен у његову рецепцију, тврдећи да „концепт нефигуративног као изабрани начин представљања претпоставља да је фигуративно оно што се нормално очекује.” Такав теоријски став доводи у питање дугогодишњу модернистичку доктрину коју су заступали пионери апстракције и њихови каснији следбеници, који су сматрали да је „чиста” апстрактна уметност (нарочито сликарство) нужно прекинула све везе са непосредном стварношћу: то одвајање довело је до пуне аутономије уметности. Фрашина одступа од модернистичког есенцијализма и уместо тога нуди приступ у којем је стриктна граница између апстрактног и репрезентативног заправо замагљена: „Могућност да се апстрактне слике виде као *слике* (то јест, као потенцијалне форме високе уметности) зависи од наше склоности да посматрамо њихове површине као *друјачије* од само равних – да их посматрамо, у ствари, као *йошѐнцијално* фигуративне”.[10] То се дешава, чини ми се, кад гледамо Марковићеве трансфигуративне радове, јер они подразумевају процес пролажења *кроз* фигуративно. Трансфигуративни портрети могли би се описати као портрети који *више нису и још нису* фигуративни: *више нису*, јер је иницијална слика (модел) за портрете, која потиче из медијске иконосфере (штампе и електронских средстава информисања у случају *Карминки* и видео-интервјуа у *Тексй йорйрейима*) овде представљена на такав начин да портретисано лице не личи на свој медијски оригинал; *још не*, јер чим прочитамо назив дела и схватимо да гледамо портрет, морамо активирати своју визуелну меморију и на „празне” површине пројектовати лице које познајемо из медија.

Термин *йтрансфиураййивно* у Марковићевом раду има још једно значење. Иако је духовна рутина „откривања лица” (тако значајна код традиционалних икона) била важна за његово формирање, појам трансфигурације овде губи своју изворну религијску конотацију.[11] *Трансфиураййивно* би пре требало схватити као његов уметнички поступак, модус операнди, заједнички, могло би се рећи, сликарима и фотографима који се баве портретисањем: они заправо трансфигуришу, тј. трансформишу тродимензионалну стварност (људско тело, лице) у покушају да добију њен *йлошни йревод* – слику на равној површини, ослобођену „баласта објективног света”, како је једном рекао Маљевић.

Међутим, кад се ради о медију лица, Марковић не прави портрете који имају одређени степен сличности или су идентични са особама које је изабрао као моделе – његови портрети су стварно *без лица*. Може се, дакле, чинити да уметник овде раскида са западњачким ликовним праксама у којима се појам портрета заснива на идеји личења или сличности. У разради идеологије слике В. Џ. Т. Мичел разматра појам *слике као сличносйи* и долази до супротног закључка. Он тврди да се у нашој традицији реч „слика” узима као „одлучно не- или чак анти- сликовни појам”. Он објашњава: „То је традиција која почиње, наравно, причом о стварању човека ‘на слику и прилику’ Бога. Речи које сада преводимо као ‘слика’ (хебрејски *tselem*, грчки *eikon* и латински *imago*) треба схватити, [...] не као било какву материјалну слику, већ као апстрактну, општу, духовну ‘сличност’. Уобичајени додатак после ‘слика’ у том изразу са ‘и прилика’ (хебрејски *demuth*, грчки *homoioos* и латински *similitude*) треба схватити не као додавање нове информације, већ као спречавање могуће конфузије: реч ‘слика’ (‘image’) не треба схватити као ‘слика’ (‘picture’) већ као „сличност”, ствар духовне сличности”.[12] Гледано из те перспективе, могло би се рећи да трансфигуративни портрети иду на такву врсту духовне сличности. Међутим, за разлику од наше хуманистичке и хришћанске традиције, у којој се,

the Renaissance. In the context of modern art, this first occurred with the cubist revolution, which, according to Clement Greenberg at least, freed painting from representation,[9] in which the non-representational is taken to be a substitute for the non-figurative.

However, in discussing the advent of abstract painting, Francis Frascina reveals an important aspect involved in its reception, claiming that “the concept of non-figurative as a deliberate mode presupposes that figurative is what is normally expected.” Such a theoretical position challenges a long-lived modernist doctrine shared by the pioneers of abstraction and their later followers, for whom “pure” abstract art (painting in particular) had inevitably broken all the ties with first-hand reality: this detachment brought about art’s full autonomy. Frascina departs from modernist essentialism and proffers instead an approach in which the strict boundary between the abstract and the representational is actually blurred: “The possibility of abstract paintings being seen as *paintings* (that is to say, as potential forms of high art) depends upon our tendency to look at their surfaces as *other* than merely flat – to look at them, in fact, as *potentially* figurative.”[10] This occurs, it seems to me, when we look at Marković’s transfigurative works, as they entail a process of going *through* the figurative. One can describe the transfigurative portraits as those that are *no longer* and *not yet* figurative: *no longer*, as the initial image (the model) for the portraits, which comes from the media iconosphere (press and electronic means in the case of *Lipstick Portraits*, and the video interviews in *Text Portraits*) is here re-presented in such a way that the portrayed face does not resemble its media original; *not yet*, because as soon as we read the title of the work and understand that we are looking at a portrait, we must activate our visual memory and project onto the “empty” surfaces the face we know from the media.

The term *transfigurative* has yet another meaning in Marković’s work. Even though the spiritual routine of “unveiling the face” (so crucial for the making of traditional icons) was important for his formation, the notion of transfiguration here loses its original religious connotation.[11] The *transfigurative* should rather be understood as his *artistic procedure*, a modus operandi common, as it were, to the painters and photographers involved in portraiture: they actually transfigure, i.e., transform the three-dimensional reality (the human body, the face) in an attempt to obtain its *planate translation* – an image on a flat surface that is freed of the “ballast of the objective world,” as Malevich once put it.

In dealing with the medium of the face, however, Marković does not make up portraits that involve a degree of likeness to or identity with the persons he has chosen as models: his portraits are indeed *faceless*. It may, therefore, seem that the artist breaks here with Western pictorial practices, in which the notion of the portrait is premised on the idea of resemblance or likeness. In elaborating the ideology of images, W.J.T. Mitchell discusses the notion of *image as likeness* and comes to the opposite conclusion. He argues that in our tradition, the word “image” is taken to be a “resolutely non- or even anti-pictorial notion.” He explains: “This is the tradition which begins, of course, with the account of man’s creation ‘in the image and likeness’ of God. The words we now translate as ‘image’ (the Hebrew *tselem*, the Greek *eikon*, and the Latin *imago*) are properly understood, [...] not as any material picture, but as an abstract, general, spiritual ‘likeness.’ The regular addition, after ‘image,’ of the phrase ‘and likeness’ (the Hebrew *demuth*, the Greek *homoioos*, and the Latin *similitude*) is to be understood, not as adding new information, but as preventing a possible confusion: ‘image’ is to be understood not as ‘picture’ but as ‘likeness,’ a matter of spiritual similarity.”[12] Seen from this perspective, transfigurative portraits could be said to engage a similar kind of spiritual resemblance. However, in contrast with our humanist and Christian tradition, in which, as Mitchell assumes, the image is formed by an abstract or universal likeness, Marković introduces a likeness that is not general, but instead gendered: the works for which he uses lipstick are “naturally” portraits of women, whereas those with texts are portraits of men. In both female and male portraits, spiritual likeness is linked with flatness.

The Surface

In elaborating on “abstract machines producing faciality,” Deleuze and Guattari concluded that “the face is a surface,” and indeed all other comparisons they employ when discussing the face revolve around the notion of the surface (“the face is a map” or “the screen with holes”).[13] Even though their theory may be influenced by film images, they do not write here about representations of the face in visual arts. When we turn to the field of painting, it is easy to

9. Видети: Peter Osborne, „Modernism, Abstraction and the Return to Painting,” in P. Osborne, A. Benjamin, eds., *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, London: ICA, 1991.

10. Francis Frascina, „Abstraction”, in Charles Harrison et al, eds., *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*, New Haven & London: Yale University Press, 1993, 203.

9. See Peter Osborne, “Modernism, Abstraction and the Return to Painting,” in P. Osborne and A. Benjamin, eds., *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, London: ICA, 1991.

10. Francis Frascina, “Abstraction,” in Charles Harrison et al., eds., *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*, New Haven & London: Yale University Press, 1993, 203. (Italics in original.)

11. “Transfiguration” – a sign of the radiant appearance of Christ on a mountain peak before three of his disciples.

12. W.J.T. Mitchell, *Iconology – Image, Text, Ideology*, Chicago and London: The Chicago University Press, 1986, 31.

13. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 170. [Originally published as *Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.]

како Мичел сматра, слика обликује апстрактном или универзалном сличношћу, Марковић уводи сличност која није општа, већ родна – радови које прави кармином су „природно” портрети жена, док су они са текстовима портрети мушкараца. И код женских и код мушких портрета духовна сличност је повезана са плошношћу.

Површина

Објашњавајући „апстрактне машине које производе фацијалност”, Делез и Гатари су закључили да је „лице површина” и, заиста, сва друга поређења која они користе када говоре о лицу врте се око појма површине („лице је мапа” или „екран с отворима”).[13] Иако на њихову теорију можда утичу филмске слике, они овде не пишу о репрезентацијама лица у визуелним уметностима. Када се окренемо пољу сликарства, лако је говорити о лицу-као-површини. Питање је шта лице *добија* када се представи на равној подлози, било да се ради о зиду, платну, папиру или филмском платну. Следи још питања. Прво: Зашто би требало претпоставити да дводимензионална слика обећава, или чак гарантује, „присуство” духовног? Друго: Зашто се за лица савременог доба, представљена на површинама, углавном верује да говоре „истину” о лицу? И треће: Зашто Марковић у својим *Карминкама* и *Тексти ѿорјрејшима* без лица користи површине (плиш, односно платно) да би сугерисао – као и многи уметници у традицији апстрактног сликарства – да је оно што је битно у портрету „духовна сличност”, а не иконичко понављање лица?

Иако се чини да у Марковићевој пракси занимање за плошност долази из два различита извора – један су византијске иконе, а други модернистички сликарски канон – заправо је супротно. Ова два извора (један „источни”, други „западни”) напајају се из исте филозофске традиције, тј. неоплатонизма, који одбацује било какав приказ треће димензије и геометријске перспективе.[14] Појавом фотографије уметност је могла престати да буде само прозор у видљиви свет, свет направљен од пролазних и обмањивачких појава; уметници су почели да траже „истину” на другом месту. Прихватањем есенцијалистичке традиције, многи рани модернисти почели су да трагају за „непроменљивом суштином“ или „истином“ и вратили се неоплатонистичком наслеђу.[15] Управо то је филозофска мисао која стоји иза византијске иконе, која је, међутим, мало прилагођена како би одговарала хришћанској доктрини спасења. Византијска уметност се често сматра првом истински метафизичком уметношћу, јер је раскрстила са селективним имитирањем природе и окренула се приказивању нутрине ума. То више није била планарна димензија, као у египатској уметности, већ пре *йланайшна* димензија.[16] Такав концепт сликовног простора нуди спљоштену слику, а на основу тога Клемент Гринберг гради паралеле између византијске и модернистичке уметности. Он указује на сликовне, не-тактилне ефекте осликане површине и „ван-уметничке” ефекте које таква површина производи на гледаоца. Он пише: „Нова врста модернистичке слике, попут византијског златног и стакленог мозаика, испуњава простор између себе и посматрача својом сјајношћу.” Процес постепеног спљоштавања сликовног простора од Гогена до кубизма, до Њумана, Ротка и Полока, сматра Гринберг, могао би наћи паралеле у византијској сликовној традицији пошто су „Византинци дематеријализовали непосредну стварност призивајући трансцендентну”.[17] Чак и пре него што је Гринберг то написао, амерички уметници су тврдили: „Ми желимо да поново утврдимо план слике. Ми смо за плошне форме јер оне уништавају илузију и откривају истину”. [18] Насупрот томе, амерички модернисти који припадају каснијој генерацији били су далеко мање (ако су уопште и били) заинтересовани за повезивање плошности са „истином.” Енди Ворхол је припадао тој новој генерацији, и он је, можда више него било који уметник његовог времена, схватио не само значај површине у уметности (као у његовим сликама – сито-штампама) већ и у савременој култури уопште.[19]

Неколико критичара који су писали о Марковићевим *Карминкама* читали су их као „монохромне слике”, чиме су успоставили везу са модернистичким искуством монохромног сликарства. Ниједан од критичара који су говорили о његовим *Тексти*

speak of face-as-surface. The question is what the face *gains* when it is represented on a flat support, be it wall, canvas, paper, or film screen. Further questions follow. First, why should the two-dimensional image be presumed to promise, and even guarantee, the “presence” of the spiritual? Second, why are modern-age faces represented on surfaces mostly believed to tell the “truth” of the face? And third, *why* does Marković in his faceless *Lipstick* and *Text Portraits* employ surfaces (velvet and canvas, respectively) in order to suggest – like many artists in the tradition of abstract painting – that what counts in the portrait is “spiritual likeness,” and not iconic repetition of the face?

Even though it seems that in Marković’s practice, the concern with flatness comes from two different sources – one the Byzantine icon, and the other the modernist painting canon – the opposite is true. These two sources (one “Eastern,” the other “Western”) are both informed by the same philosophical tradition, namely, Neoplatonism, which refutes any representation of the third dimension and geometric perspective.[14] With the advent of photography, art could cease to be a mere window onto the visible world, a world made of transient and deceiving appearances; artists started to look for “truth” elsewhere. In embracing the essentialist tradition, many early modernists started to search for the “immutable essence” or “truth” and went back to the Neoplatonic heritage.[15] This is exactly the philosophical thought behind the Byzantine icon, slightly adapted, however, to fit the Christian doctrine of salvation. Byzantine art is often believed to be the first truly metaphysical art because it broke with a selective imitation of nature and turned towards depicting the inwardness of the mind. This was not a *planar* dimension anymore, as in Egyptian art, but rather the *planate* dimension.[16] Such a concept of pictorial space offers a flattened image, and on the basis of this, Clement Greenberg construes the parallels between Byzantine and modernist art. He points to the pictorial, non-tactile effects of the painted surface and the “extra-artistic” impact such a surface exerts on the viewer. He writes: “The new kind of modernist picture, like the Byzantine gold and glass mosaic, comes forward to fill the space between itself and spectator with its radiance.” The process of gradual flattening of the pictorial space from Gauguin to Cubism to Newman, Rothko and Pollock, Greenberg thinks, could find its parallels in the Byzantine pictorial tradition, since the “Byzantines dematerialized firsthand reality by invoking a transcendent one.”[17] Even before Greenberg wrote this, American artists affirmed: “We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.”[18] In contrast, American modernists belonging to the later generation were far less (if at all) interested in associating flatness with truth. Andy Warhol belonged to this new generation, and he, perhaps more than any artist of his time, understood not only the implication of surface in art (as in his silkscreen paintings), but in contemporary culture in general.[19]

Several critics who wrote about Marković’s *Lipstick Portraits* read them as “monochromes,” thus establishing a lineage with the modernist experience of monotint painting. None of the critics who discussed his *Text Portraits* mentioned that these works on canvas are *also* monochromes, as the artist, in applying texts to canvas, employed a *single* skin-like *color* (pigment) in each case, whose tone differs from portrait to portrait. In both female and male, we are confronted with the procedure of “one surface – one color” (C. Ratcliffe), which is obvious in the lipstick portraits, where the paint is applied over the entire surface, and less transparent in the homeless portraits, where we pay less attention to the color and method of execution, since we are more focused on reading the texts.

If we accept that the modern/ist monochrome is a historical antecedent of Marković’s portraits, then we can recall here Alexander Rodchenko, Yves Klein or Pierro Manzoni, whose practices are considered to be the peak of modernist experience. Ann Eden Gibson analyzes monochrome painting as the epitome of Modernism: “As a modernist icon, monochrome painting appeared to *be*, as well as to stand for, ‘testing’ of painting’s limits that isolated the essential and discarded the inessential. Read this way, their Spartan self-sufficiency posited monochrome as somehow objectively, universally recognizable as painting’s essence – as paradigmatic *painting*.”[20] “Silence” and “blankness” attributed to the monochrome surface is habitually based on the presumption that the application of just one color frees paintings from the representational. Art historians have demonstrated many times that European modernists and their American colleagues (Robert Ryman and Ad Reinhardt, for

13. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 170. [Првобитно објављено као *Mille platea*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.]

14. Трагови овог филозофског приступа постоје, на пример, у савременој теорији филма, нарочито у студијама које се баве крупним планом: „Крупни план је специфично својство фотографско-механичког приказивања стварности, а самим тим и феномен који је везан за двадесети век. Стратешки гледано, крупни план је крајња последица модернистичке амбиције да се гледа кроз површину, крајње изражавање идеје дубине по себи. Дубина крупног плана није просторна дубина, већ дубина предмета, дубина ума”. L. Crone and L. Movin, „How close can you get?” у *Close-Ups*, op. cit, 16.

15. Видети: Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity – Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

16. Eric Alliez, Michel Feher, „Reflections of a Soul”, in M. Feher et al, eds, *Fragments for a History of the Human Body, Part One*, New York: Zone, 1989, 47–84, овде 76.

17. Clement Greenberg, „Byzantine Parallels” [1958], in C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961, 167–170.

18. Ова изјава из 1943. године, коју су потписали Адолф Готлиб, Марк Ротко и Барнет Њуман, цитирана је у Donna De Salvo, „Afterimage”, in *Andy Warhol – Retrospective*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2002, 47.

19. D. De Salvo, op. cit, 47.

14. Traces of this philosophical approach persist, for example, in contemporary film theory, particularly in those studies that deal with the close up “The close-up is a specific feature of the photographic-mechanical representation of reality, and therefore a phenomenon which is attached to the twentieth century. Strategically, the close-up is the ultimate consequence of the modernist ambition of seeing through surface, the ultimate expression of the idea of depth per se. The depth of close-up is not a spatial depth, but the depth of the object, the depth of the mind.” L. Crone and L. Movin, “How close can you get?” in *Close-Ups*, op. cit. 16.

15. Cf. Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity – Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

16. Eric Alliez and Michel Feher, “Reflections of a Soul,” in M. Feher et al., eds., *Fragments for a History of the Human Body, Part One*, New York: Zone, 1989, 47–84, here 76.

17. Clement Greenberg, “Byzantine Parallels” [1958], in C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961, 167–170.

18. This statement of 1943 is signed by Adolph Gottlieb, Mark Rothko and Barnett Newman. Cited in Donna De Salvo, “Afterimage,” in *Andy Warhol – Retrospective*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2002, 47.

19. D. De Salvo, op. cit., 47.

20. Cf. Ann Eden Gibson, “Color and Difference in Abstract Painting: The ultimate case of monochrome” [1992] in Amelia Jones, Ed., *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 2003, 193–194.

йорйреџима није поменуо да су ови радови на платну *џакође* монохромне слике, јер је уметник, наносећи текстове на платно, користио сваки пут само *једну боју* (пигмент) сличну кожи, чији се тон разликује од портрета до портрета. И код женских и код мушких ликова налазимо поступак „једна површина – једна боја” (К. Ретклиф), који је очигледан у портретима рађеним кармином, где се боја наноси по целој површини, а мање транспарентан код портрета бескућника, где мање обраћамо пажњу на боју и начин изведбе, јер смо више усредсређени на читање текста.

Ако прихватимо да је модерн(а)/истичка монохромна слика историјски претходник Марковићевих портрета, онда овде можемо призвати у сећање Александра Родченка, Ива Клајна или Пјера Манцонија, чија се пракса сматра врхунцем модернистичког искуства. Ен Иден Гибсон анализира монохромно сликарство као отелотворење модернизма: „Као модернистичка икона, монохромна слика изгледа *јесће* и *йредсџавља* ‘тестирање’ граница слике којима се издвојила суштина и одбацило небитно. Ако се чита на тај начин, њихова спартанска самодовољност поставила је монохромно као оно што се некако објективно, универзално препознаје као суштина слике – као парадигматска *слика*”.[20] „Тишина” и „празнина”, која се приписује монохромној површини, обично се заснива на претпоставци да коришћење само једне боје ослобађа слике од репрезентативног. Историчари уметности су много пута показали да су европски модернисти и њихове америчке колеге (на пример, Роберт Рајман и Ед Рајнхард) користили различите начине да дођу до тачке „празног платна”. Међутим, разматрајући „празнину” и „нулти степен” слике, Чарлс Харисон тврди: „Говорити о празној слици не значи просто замислити празно платно. Напротив, типична ‘празна’ слика јесте платно које је направљено тако да изгледа празно – или скоро празно – наношењем боје.” Он такође доводи у питање веровање да је монохромна слика „нема” слика: „Површина скоро празне слике може бити – до сада је била – црна или бела или сива. Њена текстура може варирати – варира – од густе и детаљне до глатке и равномерне. Немогуће је да та површина искључује сваку могућност фигурације или асоцијације”.[21] Гибсон нуди сличну линију размишљања и тврди да „монохромно није никакав бег од фигурације, јер је веома отворено за цео спектар фигуративних тумачења. Пре мора да има везе са ужитком монохромног, његовом игром са фигурацијама”.[22] У тим новијим приступима, који дестабилизују модернистичко читање монохромног, један важан аспект се не открива, а то је однос једнобојног сликарства према језику: иако су и модернистички уметници и критичари који су их подржавали били склони да прикривају (ако не и негирају) улогу језика у „тихим платнима”, сами апстрактни уметници морају прибегавати језику. Репрезентациони елемент појављује се у облику наслова њихових радова, који веома често посматрачу даје наративни кључ или открива тему њихове слике. Када Марковић пише име портретисане особе пред једнобојном површином која је чисто сликовна, он заправо омета наводну способност самореферентности монохромног, јер не крије, већ намерно открива свој референтни садржај: име жене је текстуални додатак који је саставни део њеног портрета.

Још један начин на који Марковић дестабилизује традицију монохромног јесте рам, штавише – позлаћени рам. Модернистичка пракса у сликарству се изводи као непрекидно ослобађање од рама, пошто тај *parergon* (Дерида), као тродимензионални „додатак” слици, омета концентрацију посматрача на плошни сликовни простор. Мондријан је то најјезгровитије изразио, тврдећи да „урамљивање изазива осећај три димензије „јер даје илузију дубине...”[23] У Марковићевом случају блистави рам који окружује баршунасту површину нема функцију успостављања било каквог привида перспективе; наиме, позлаћени рам, сличан ауреолима који представљају светлост око главе божанства или свеца у средњовековној уметности, указује да је приказано лице ту, иако није видљиво.

Маскарага

Марковићеве *Карминке* и његови *Текстй йорйреџи* сугеришу јасну родну позицију у којој је женскост повезана са јавним достигнућима, славом и, коначно, моћи, док је мушкост повезана са друштвеним неуспехом, анонимношћу и немоћи. Ово може изазвати низ питања.

example) used different ways to arrive at the point of the “blank canvas.” However, discussing “emptiness” and the “zero degree” of painting, Charles Harrison contends: “To talk of blank painting is not simply to conceive of an empty canvas. On the contrary, the typical “blank” painting is a canvas made apparently blank – or apparently almost blank – through the application of paint.” He also dismantles the trust in the monochrome as “mute” painting: “The surface of an almost blank painting may be – has been – black or white or gray. Its texture may vary – has varied – from the dense and detailed to the smooth and even. It is not possible that this surface should exclude all possibility of figuration or association.”[21] Gibson proffers a similar line of thinking and argues that the monochrome “is hardly an escape from the figuration, since monochrome is eminently open to an array of figural interpretations. It has to do, rather, with monochrome’s *juissance*, with its play with figurations.”[22] In these recent approaches, which destabilize the modernist reading of monochrome, one important aspect is not revealed, and that is the relation of monotint painting to language: even though the modernist practitioners as well as critics who supported them tended to obscure (if not negate) the role of language in “silent canvases,” abstract artists themselves have had to resort to language. The representational element emerges in the form of titles of their works, which, as often as not, provide the viewers with narrative clues or the subject matter of their paintings. When Marković presents the name of the portrayed subject in front of a single-colored surface that is purely pictorial, he in fact disrupts the monochrome’s alleged capability of self-reference, as he does not hide, but instead deliberately reveals his referential content: the woman’s name is a textual supplement that is an integral part of her portrait.

Besides this, the other means by which Marković subverts the tradition of the monochrome is the frame: moreover, a frame leafed with gold. Modernist practice in painting is performed as a continual liberation from the frame, given that this *parergon* (Derrida) as a three-dimensional “addition” to the painting disturbs viewers’ concentration on the flat pictorial space. Mondrian expressed this most succinctly, stating that “the framing causes sensation of three dimensions” because it “gives the illusion of depth ...”[23] In Marković’s case, the aureate frame surrounding the velvet surface does not have the function of establishing any perspectival delusion; rather, the gilded frame, akin to aureoles that represent light around the head of a divine figure or a saint in medieval art, indicates that the portrayed face is *there*, although not visible.

The Masquerade

Marković’s *Lipstick Portraits* and *Text Portraits* offer clear gender positioning in which femininity is associated with public achievement, fame and, ultimately, power, while masculinity is linked with social failure, anonymity and powerlessness. This may occasion a number of questions.

Does Marković propose here an inversion of a patriarchal vision of women’s and men’s social and gender roles? Indeed, all portrayed women are chosen because they are successful in their professions and on account of their social and political engagement. The men, in contrast, figure in Marković’s work precisely because they are “losers” and social outsiders who enjoy zero visibility in both life and in the media where they are represented, not as individual subjects, but as a faceless “collective body” that points to the “other side” of our society steeped in a myth of abundance. On the other hand, Marković’s gender constellation may as well trigger a completely opposite question: do his women portraits reactivate – instead of destabilizing – the patriarchal technologies of representation? In *Lipstick Portraits*, the female celebrities are presented as “image,” as something to be looked at, and, as a feminist critic would remark, they are even painted with a “typically female” utensil, the lipstick. In contrast with the prominent women who seem here to be “sexualized” and *framed* as *image* (in both the metaphorical and literal sense), the homeless men in the *Text Portraits* acquire their public visibility through speech (the interviews), which is then transferred into written language. All in all, Marković’s gender setting may sustain – yet again – those time-honored concepts of femininity and masculinity according to which women “appear” as speechless subjects, whereas men acquire their subject status via language. The mentioned dilemmas, which every decent feminist would point out, require, I believe, some additional explanation.

20. Видети: Ann Eden Gibson, „Color and Difference in Abstract Painting: The ultimate case of mono-chrome” [1992] in Amelia Jones, Ed., *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 2003, 193–194.

21. Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art and Language*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2001, 143. и 144.

22. A. E. Gibson, op. cit, 199.

23. Пит Мондријан [1943], цитиран у Jean-Claude Lebensztejn, „Starting out from the Frame”, in Peter Brunette and David Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 134.

21. Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art and Language*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2001, 143 and 144.

22. A. E. Gibson, op. cit., 199.

23. Piet Mondrian [1943], cited in Jean-Claude Lebensztejn, „Starting out from the Frame,” in Peter Brunette and David Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 134.

Да ли Марковић овде предлаже инверзију патријархалне визије женских и мушких друштвених и родних улога? Заиста, све портретисане жене су изабране зато што су успешне у својим професијама и због свог друштвеног и политичког ангажмана. Мушкарци су, напротив, приказани у Марковићевом раду управо зато што су „губитници” и друштвени аутсајдери који имају нулту видљивост и у животу и у медијима, где су заступљени не као појединачни субјекти, већ као безлично „колективно тело” које указује на „другу страну“ нашег друштва, уроњеног у мит о изобиљу. С друге стране, Марковићева родна констелација може такође изазвати потпуно супротно питање: Да ли његови женски портрети реактивирају – уместо да дестабилизују – патријархалне технологије представљања? У *Карминкама* познате женске личности су представљене као „слика”, као нешто у шта се гледа и, како би нека феминистичка критичарка приметила, оне су чак и насликане „типично женским” средством, кармином. Насупрот истакнутим женама које су овде „сексуализоване” и *урамљене као слика* (и метафорички и буквално), бескућници у *Текст њорџрејшима* стичу своју јавну видљивост преко говора (интервјуа), који уметник преноси у писани језик. Све у свему, Марковићево родно окружење можда подржава – опет – оно традиционално поимање женскости и мушкости, према којем се жене „појављују” као немушти субјекти, док мушкарци стичу статус преко језика. Верујем да поменуте дилеме, како би свака пристojна феминисткиња истакла, захтевају нека додатна објашњења.

Карминке представљају жене које све носе своје „маске славе”. Ту су жене чија је професија повезана са „гламуром”: звезде филма, поп музике, опере и модне иконе, попут Кетрин Данев, Мадоне, Џеси Норман и Вивијен Вествуд. Уз њих је и Гал Коста, која је крајем шездесетих и седамдесетих година била једна од најистакнутијих певачица и гитаристкиња бразилског покрета *Тройикализмо*. Серија укључује портрете политичарки као што су Хилари Клинтон (прва дама Сједињених Држава у то време) и две политичарке из Азије, Пакистанка Беназир Буто и активисткиња за борбу за људска права Бурме Дав Аунг Сан Су Ћи (која је добила Нобелову награду за мир 1991. године); поред њих је и једна Индускиња, Фулан Деви, индијска политичарка, одметница и бунтовница, позната као „Бандитска краљица” или женски „Робин Худ” (убијена је 2001. године). У Марковићевој галерији су и једна краљица – Соња, краљица Норвешке, и јапанска принцеза Масако и, на крају, једна филозофикиња која живи у Француској – Јулија Кристева.

Ова глобална панорама женских звезда свакако би се могла упоредити са Ворхоловим сликама – сито-штампама – жена које се сматрају *америчким иконама*, као што су Мерилин Монро, Лиз Тејлор или Џеки Кенеди, чија је лица умножавао, понављао и мењао им боје. Ворхолови портрети се не базирају на директном сусрету, лицем у лице, уметника и модела, с обзиром на то да се Ворхол, како су неки критичари исправно приметили, није бавио „истином” о Мерилин Монро као особи, већ „њеном јавном сликом, сликом која се по дефиницији може бесконачно репродуковати. Ворхол не слика толико особу колико производ”.[24] Говорећи о Ворхоловим портретима, посебно портретима Мерилин Монро, неки марксистички критичари препознали су „привидно прихватање свођења женског идентитета на фетиш робе масовне производње”.[25] Штавише, дошло је до феминистичке деконструкције патријархалних режима репрезентације, а рад се такође окренуо потрошачком друштву, које, како је Лора Мулвеј тврдила, захтева да „жена мора да купује средства да би насликала (шминка) и извајала (доње рубље/одећа) женствени изглед, који је гаранција *видљивости* за сваку поједину жену у сексистичком друштву”. [26] Лако је користити сличне аргументе кад је реч о Марковићевим портретима *femmes célèbres*, јер се визуелно завођење овде постиже кроз фетишизацију облика робе, сугерисану самим материјалима које је користио кад их је сликао: кармин, чији фалусни облик има очигледне сексуалне конотације (експлоатисане до мучнине у рекламама, где га обично приказују како жени улази у уста). Ово је комад шминке који конвенционално означава женску еротику и завођење, али који истовремено сигнализира испразност спољашњег изгледа и пролазност постојања. Штавише, Марковић портрете урамљује златом, бојом чије је секуларно значење повезано с тривијалношћу кича с једне стране, а с друге са „сновитим светом” гламура.

Lipstick Portraits include women who all bear their “masks of fame.” Here are women whose professions are linked with “glamour”: film, pop, opera and fashion stars like Catherine Deneuve, Madonna, Jessye Norman and Vivienne Westwood, respectively. Next to them is Gal Costa, who became one of Brazil’s foremost female *Tropicalismo* movement singers and guitar players during the late sixties and seventies. The series includes portraits of politicians such as Hillary Clinton (The First Lady of the U.S.A. at the time) and two women politicians from Asia, Pakistani Benazir Bhutto and Burma’s human rights activist Daw Aung San Suu Kyi (who received the Nobel Prize for Peace in 1991); beside them is a Hindu, Phoolan Devi, an Indian politician, outlaw and rebel known as the “Bandit Queen” or female “Robin Hood” (who was assassinated in 2001). Marković’s gallery also includes two royal women, Sonia, the Queen of Norway, and Princess Masako of Japan, and finally, Julia Kristeva, a philosopher based in France.

This global panorama of female celebrities could certainly be compared with Andy Warhol’s silkscreen paintings of women considered to be *American icons*, such as Marilyn Monroe, Liz Taylor or Jackie Kennedy, whose faces he multiplied, repeated and varied in different colors. Warhol’s portraits are not based on a direct face-to-face encounter between the artist and the sitter, given that, as some critics rightly remarked, Warhol did not deal with the “truth” about Monroe as a person but rather with “her public image, an image which per definition is infinitely reproducible. Warhol is depicting not so much a person as a product.”[24] When approaching Warhol’s portraits, those of Monroe in particular, some Marxist critics acknowledged a “seeming acceptance of the reduction of a woman’s identity to a mass-commodity fetish.”[25] Moreover, feminist deconstruction of patriarchal regimes of representation was rather influent, and the work also turned to consumerist society, which, as Laura Mulvey once argued, necessitates that “a woman must buy the means to paint on (make-up) and sculpt (underwear/clothes) a look of femininity, a look which is the guarantee of *visibility* in sexist society for each individual woman.”[26] It is easy to use similar arguments apropos Marković’s portraits of *femmes célèbres*, as visual seduction is here performed through fetishizing the commodity form, suggested by the very materials he employed for painting them: lipstick, whose phallus-like form has obvious sexual connotations (exploited *ad nauseam* in advertising, where it is usually shown as entering a woman’s lips). This is a piece of make-up that conventionally stands for female eroticism and seduction, but which at the same time signals the vanitas of appearance and the transience of existence. Moreover, Marković frames the portraits in gold, a color whose secular meaning is associated, on the one hand, with the triviality of kitsch, and on the other, with a “dream world” of glamour.

All this leads to a conclusion that Marković’s velvety female portraits appear to conform to the regimes of representation that manufacture “woman” as “image” and ultimately commodity icon fit for global consumption. Thus, it seems that *Lipstick Portraits* indeed reduce women who successfully practice their professions in different parts of the globe to “typically feminine” rituals of beautification and wearing of make-up. Feminist theorists of the 1970s shared an animosity towards make-up practices, and, similarly to male authors, placed woman’s “true face” against the “falseness” of make-up. In addressing the same dichotomies, feminists such as Luce Irigaray in her philosophical discourse and Laura Mulvey in her theories of female spectatorship took a rather negative stance as regards masking and make-up; they critically recognized make-up as a “patriarchal strategy” that constructs femininity as pure appearance, as it stresses woman’s role as a visual object, serving to support the male subject. More recently, however, feminist authors who deal with codes of beautification have introduced a less rigid understanding of make-up and female beauty, suggesting that this daily practice may trigger two rather different positions: “Women debate whether an elusive ideal of beauty is a menacing, male-fabricated myth that victimizes women or an avenue of self-realization by which women become empowered agents.”[27] Indeed, the meaning of cosmetics, and coloring of the lips in particular, is no longer defined as a habitual opposition between surface and substance: “The lipstick both conforms to the use of the female form as a clichéd repository of patriarchal values and subverts it.”[28]

24. David Batchelor, “Modernity & Tradition: Warhol & Andre,” in Liz Dawtrey et al., eds., *Investigating Modern Art*, Yale University Press in association with the Open University, 1996, 132.

25. Thomas Crow, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol,” in Serge Guibaut, eds., *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1990, 315.

26. Laura Mulvey (co-written with Colin MacCabe), “J.-L. Godard: Images of Women and Sexuality” [1980], in L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, 54.

27. Peg Zeglin Brand, “How Beauty Matters,” in P. Z. Brand, ed., *Beauty Matters*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, 3.

28. Pam Meecham and Julie Sheldom, *Modern Art – A Critical Introduction*, New York and London: Routledge, 2000, 52.

24. David Batchelor, „Modernity & Tradition: Warhol & Andre”, in Liz Dawtrey et al, eds, *Investigating Modern Art*, Yale University Press у сарадњи са Open University, 1996, 132.

25. Thomas Crow, „Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, у Serge Guibaut, Ed., *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1990, 315.

26. Laura Mulvey, Colin MacCabe, „J.-L. Godard: Images of Women and Sexuality” [1980], у L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, 54.

Све ово доводи до закључка да Марковићеви плишани женски портрети као да се усклађују са режимима представљања који производе „жену” као „слику” и, на крају, робну икону која одговара глобалној потрошњи. Према томе, чини се да *Карминке* заиста своде жене – успешне у својој професији у различитим деловима света – на „типично женске“ ритуале улепшавања и шминкања. Феминистичке теоретичарке седамдесетих година прошлог века гајиле су анимозитет према праксама шминкања и, слично као и мушки аутори, супротставиле „право лице” жене „лажности” шминке. У обраћању истим дихотомијама, феминисткиње као Лис Иригараи, у својој филозофској расправи, и Лора Мулвеј, у својим теоријама о женском посматраштву, заузимају прилично негативан став према маскирању и шминки; оне су критички схватале шминкање као „патријархалну стратегију” која гради женственост као чист изглед, јер наглашава улогу жене као визуелног објекта који служи као подршка мушком субјекту. У новије време, међутим, феминистички аутори који се баве кодовима улепшавања увели су мање ригидно схватање шминке и женске лепоте, сугеришући да ова свакодневна пракса може да покрене две прилично различите позиције: „Жене расправљају о томе да ли је неухватљиви идеал лепоте претећи мит који су измислили мушкарци, а који од жена прави жртве, или пут самоспознаје којим жене постају оснажени чиниоци”.[27] Заиста, значење козметике, а посебно бојење усана, више није дефинисано као уобичајена супротност површине и супстанце: „Кармин се прилагођава употреби женског облика као клишејског спремишта патријархалних вредности и субверзира га”.[28]

Ако се надовежемо на проблем субверзије, питање које се поставља није да ли Марковићеве *Карминке* репродукују есенцијалистичко схватање женствености; него пре питање који појам женствености ови портрети подржавају. Верујем да је појам женствености о коме се ради у овим уметничким делима појам „женствености као маскараде”, коју је 1929. године развила енглеска лаичка аналитичарка Џоан Ривијер, чијем се делу често враћамо у новијој феминистичкој, филмској и психоаналитичкој теорији.[29] У свом најутицајнијем аналитичком тексту Ривијер настоји да превазиђе западњачко дуалистичко размишљање, чији је део дискурс два типа женствености: интелектуалног и нежног женственог. Уместо тога, она тврди да је сва женственост маскарада и *иерформанс*: „Женственост се стога може сматрати маском и носити се као маска, како би се сакрило поседовање мужевности и како би се избегла очекивана одмазда ако се открије да је поседује [...]”. Читалац се сада може питати како ја дефинишем женственост или где уписујем границу између стварне женствености и „маскараде”. Међутим, ја не сугеришем да та разлика постоји; било радикална или површна, оне су једна те иста ствар”.[30] Концептуализована на овај начин, маска престаје да указује на „одсуство” истине: она је конструкт и отпор патријархалној норми, која би се због своје перформативне диспозиције могла мобилисати на много могућих начина. Стога можемо претпоставити да жене представљене у *Карминкама* носе „маску женствености” на гореописани начин, али Марковићева пракса указује на још једно схватање маске: с обзиром на то да су ове познате жене јавно изложене личности које морају да показују своја „лица”, маска се може схватити као жеља за заштитом приватности. За Михаила Бахтина, како објашњавају Александра Ворвик и Дани Кавалјаро, маска је „штит од укључивања, при чему појединци штите своју приватност док комуницирају с другима”, и тако „успевају да се изољују, али истовремено показују своје изабране идентитете намењене спољашњем свету”.[31]

Ово је скраћена верзија есеја који је првобитно објављен у Marković – Transfigurative Works 1995–2006, Нирнберг: Verlag für Moderne Kunst, 2006, 103–117.

Бојана Пејић је историчарка уметности рођена 1948. у Београду. Почела је да ради у Студентском културном центру Београдског универзитета у Београду као асистент у Галерији, а између 1977. и 1991. била је уредница у СКЦ-у. Пише о савременој уметности од 1971. Од 1991. живи у Берлину. Била је гостујући професор на Хумболт универзитету у Берлину, 2003; на Институту за културне студије на Универзитету у Олденбургу; гостујући предавач на Централноевропском универзитету (ЦЕУ) у Будимпешти, 2013. Била је главна кураторкиња међународне изложбе *After the Wall – Art and Culture in post-Communist Europe* (Moderna Museet, Стокхолм, 1999; Будимпешта, 2000. и Берлин, 2000–2001). Године 2008. била је кураторкиња међународне изложбе *Умешник-грађанин, Умешница-грађанка*, 49. Октобарски салон, Београд. Била је главна кураторкиња међународне изложбе *Gender Check*, MUMOK, (Беч, 2009–2010. и Варшава 2011) и уредница публикације *Gender Check: Art and Theory in Eastern Europe – A Reader* (2010). Реализовала је у сарадњи изложбе: *Good Girls_ Memory, Desire, Power* у Музеју савремене уметности (MNAС) у Букурешту 2013) и *HERO MOTHER – Contemporary Art by post-Communist Women Rethinking Heroism*, Берлин, 2016). Гостујући је предавач на Универзитету Баухаус у Вајмару, у класи Данице Дакић “Public Art and New Strategies” (од 2014. до данас). Тренутно је Senior Non-Resident Fellow на New Europe College (NEC) у Букурешту (Getty Program), 2018–2020. Од 1980. до данас написала је велики број текстова о уметности Дестила Марковића.

Taking up the issue of subversion, the question to be asked is not whether Marković’s *Lipstick Portraits* reproduce an essentialist comprehension of femininity; the question is rather *what notion* of femininity these portraits endorse. The notion of femininity that these artworks put forward is, I trust, the concept of “femaleness as a masquerade,” elaborated in 1929 by English lay analyst Joan Riviere, whose work is frequently revisited in recent feminist, film and psychoanalytic theory.[29] In her most influential piece of analytic writing, Riviere tends to go beyond Western dualistic thinking, part of which is a discourse of two types of femininity, the intellectual and the gentle feminine. Instead, she asserts that *all* femininity is masquerade and *performance*: “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisal expected if she was found to possess it [...]. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the “masquerade.” My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.”[30] Conceptualized in this manner, the mask ceases to indicate the “absence” of truth: it is a construct and resistance to patriarchal norm, which due to its performative disposition, could be mobilized in a variety of possible ways. We may thus assume that women represented in the *Lipstick Portraits* wear “the mask of femininity” in the way described above, but Marković’s practice indicates yet another understanding of the mask: given that these famous women are publicly exposed personalities who have to show their “faces” on a daily basis, the mask could be understood as a desire for protection of privacy. For Mikhail Bakhtin, as Alexandra Warwick and Dani Cavallaro explain, the mask is an “involvement shield, whereby individuals protect their privacy at the same time as they commune with others,” and in doing so they “manage to isolate themselves, yet simultaneously project intended identities on the external world.”[31]

Ово је скраћена верзија есеја који је првобитно објављен у Marković – Transfigurative Works 1995–2006, Нирнберг: Verlag für moderne Kunst, 2006, 103–117.

^[1] 27. Peg Zeglin Brand, „How Beauty Matters”, in P. Z. Brand, Ed., *Beauty Matters*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, 3.

^[2] 28. Pam Meecham, Julie Sheldom, *Modern Art – A Critical Introduction*, New York and London: Routledge, 2000, 52.

^[3] 29. Видети, на пример, M. A. Doane, „Film and the Masquerade”, [1982] у M. A. Doane, *Femmes fatales*, New York and London: Routledge, 1991; такође, Stephen Heath, „Joan Riviere and the Masquerade”, in Victor Burgin, Cora Caplan, eds., *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 1986; и Sarah Wilson, „Femininities-Masquerades” [1995] in Jennifer Blessing, Ed., *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, New York: Guggenheim Museum, 1997, 134–155.

^[4] 30. Joan Riviere, „Womanliness as a Masquerade” цитирано у M. A. Doane, *Femmes fatales*, New York and London: Routledge, 1991, 25. Првобитно објављено у: *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929.

^[5] 31. Alexandra Warwick, Dani Cavallaro, „Surface/Depth – Dress and the Mask”, у њиховој књизи *Fashioning the Frame – Boundaries, Dress and the Body*, Oxford and New York Berg, 1998, 130.

^[6] 29. See, for example, M. A. Doane, “Film and the Masquerade” [1982], in M. A. Doane, *Femmes fatales*, New York and London: Routledge, 1991; also, Stephen Heath, “Joan Riviere and the Masquerade,” in Victor Burgin and Cora Caplan, eds., *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 1986; and Sarah Wilson, “Femininities-Masquerades” [1995], in Jennifer Blessing, ed., *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, New York: Guggenheim Museum, 1997, 134-155.

^[7] 30. Joan Riviere, “Womanliness as a Masquerade” cited in M. A. Doane, *Femmes fatales*, New York and London: Routledge, 1991, 25. Originally published in: *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929.

^[8] 31. Alexandra Warwick and Dani Cavallaro, “Surface/Depth – Dress and the Mask,” in their *Fashioning the Frame – Boundaries, Dress and the Body*, Oxford and New York: Berg, 1998, 130.

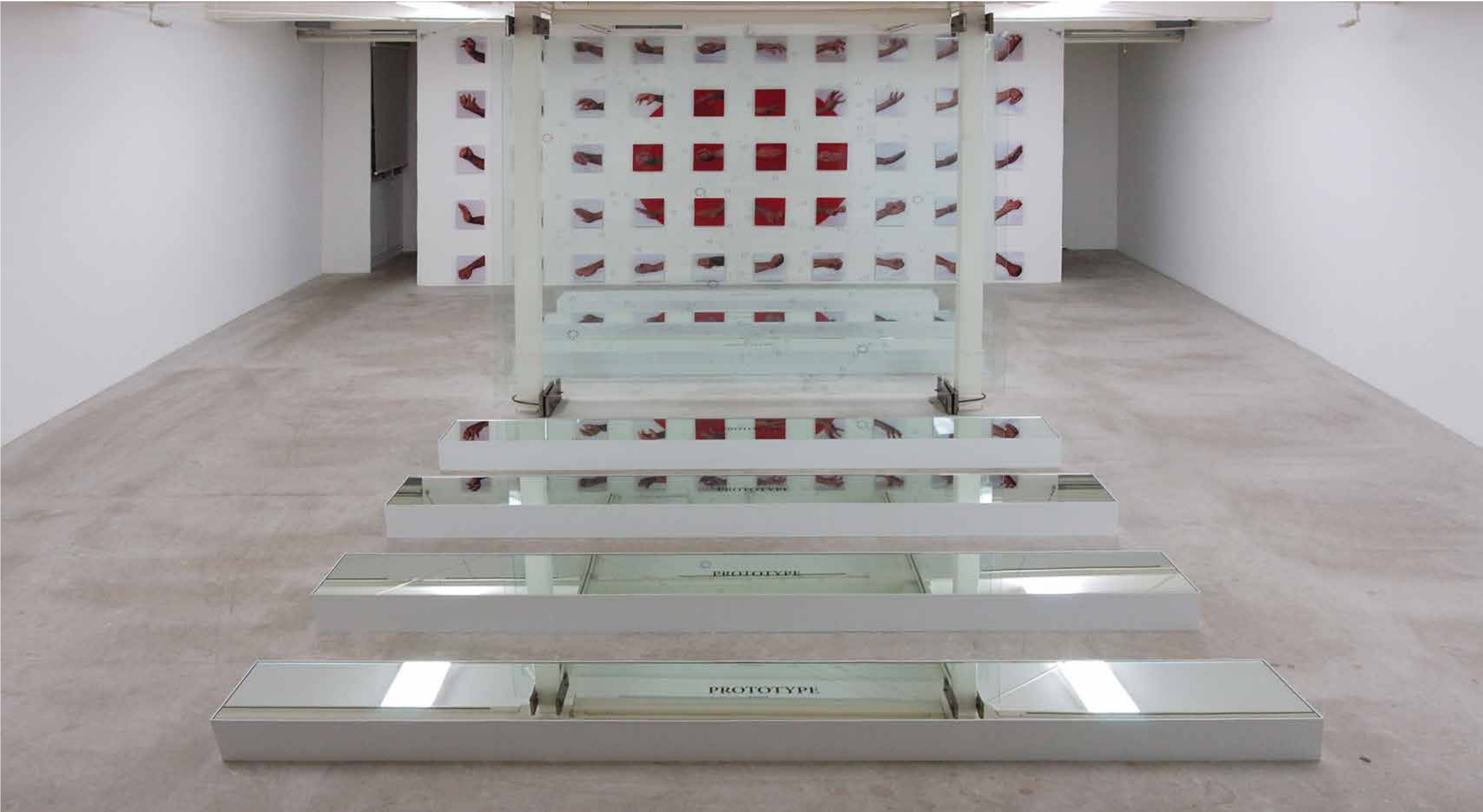
^[9] This is a shortened version of the essay originally published in *Markovic – Transfigurative Works 1995-2006*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2006, 103-117.

PROTOTYPES
ПРОТОТИПОВИ

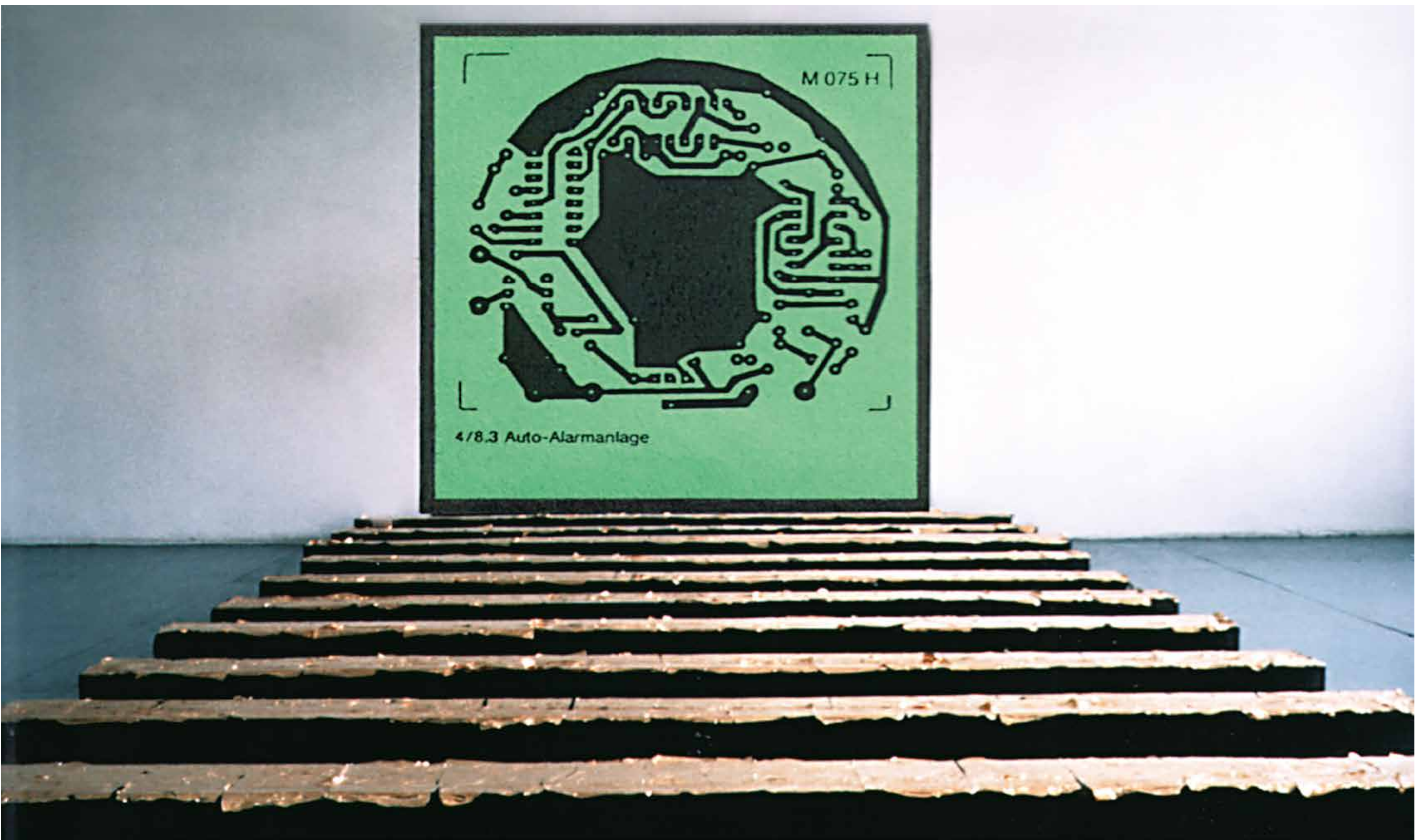
- PROTOTYPE ČAČAK • ПРОТОТИП ЧАЧАК
- PROTOTYPE TOKYO • ПРОТОТИП ТОКИО
- PROTOTYPE BERLIN east • ПРОТОТИП БЕРЛИН исток
- PROTOTYPE NEW YORK • ПРОТОТИП ЊУЈОРК
- PROTOTYPE BERLIN west • БЕРЛИН запад
- PROTOTYPE EINDHOVEN • ПРОТОТИП АЈНДХОВЕН
- PROTOTYPE WANĀS • ПРОТОТИП ВАНАС
- PROTOTYPE ROME • ПРОТОТИП РИМ
- PROTOTYPE PARMA • ПРОТОТИП ПАРМА
- PROTOTYPE BRESCIA • ПРОТОТИП БРЕША
- PROTOTYPE LODZ • ПРОТОТИП ЛОЋ
- PROTOTYPE SARAJEVO • ПРОТОТИП САРАЈЕВО
- PROTOTYPE BRÜHL • ПРОТОТИП БРИЛ
- PROTOTYPE OSLO • ПРОТОТИП ОСЛО
- PROTOTYPE BELGRADE • ПРОТОТИП БЕОГРАД
- PROTOTYPE SPLIT • ПРОТОТИП СПЛИТ



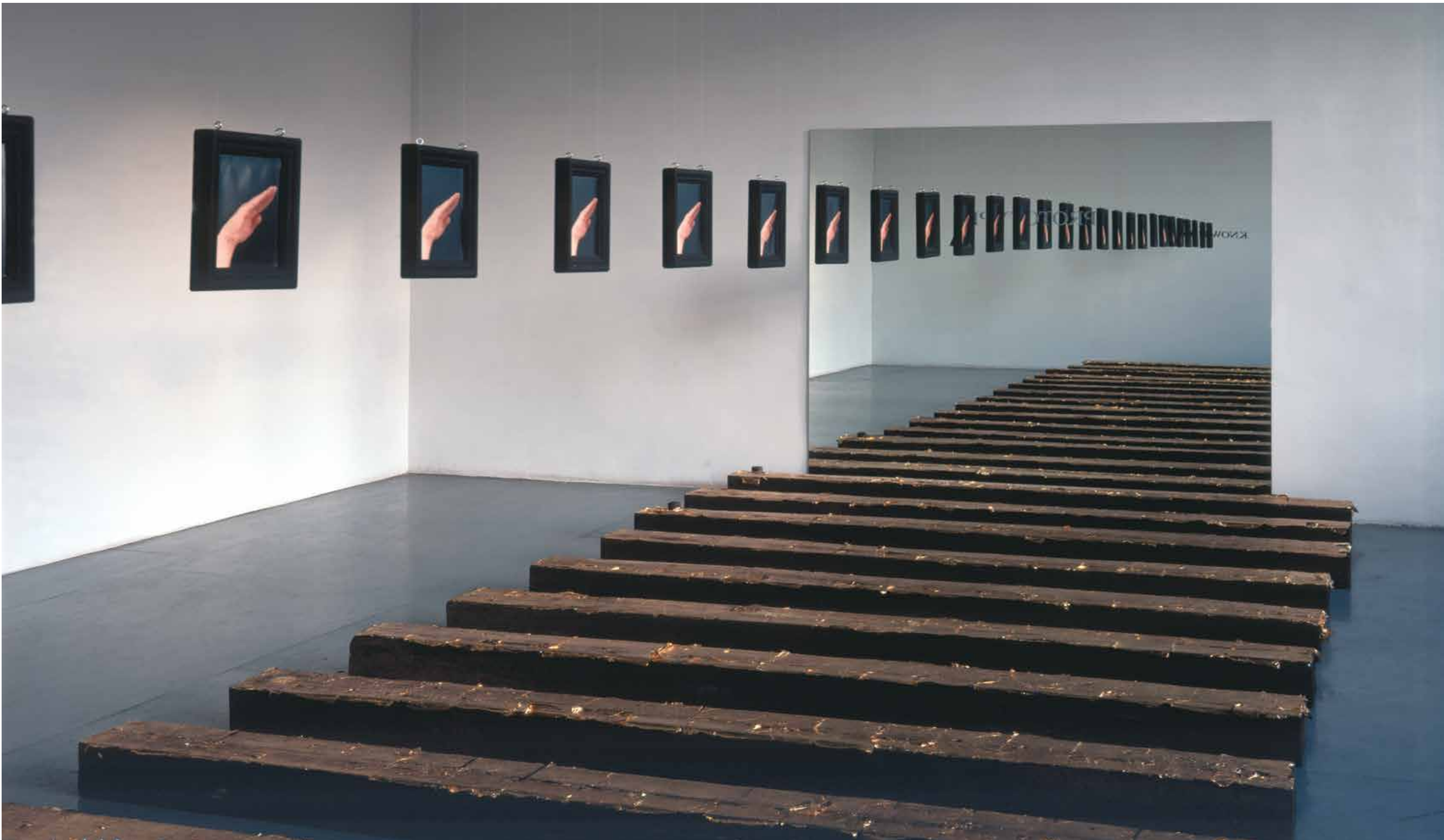
PROTOTYPE ČAČAK • ПРОТОТИП ЧАЧАК
Gold leaf, 70 photos 30 cm x 20 cm each, 2,70 m x 5,40 m • Златни листић, 70. фотографија 30 cm x 20 cm свака, 2,70 m x 5,40 m
Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia, 2008 • Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак, Србија, 2008



PROTOTYPE TOKYO • ПРОТОТИП ТОКИО
Mirrors, glass, acrylic glass, 50 photos 26 cm x 21 cm each, 4,60 m x 2,25 m • Огледала, стакло, акрилно стакло, 50. фотографија 26 cm x 21 cm свака, 4,60 m x 2,25 m
Nichido Contemporary Art, Tokyo, Japan, 2005 • Нишидо савремена уметност, Токио, Јапан, 2005



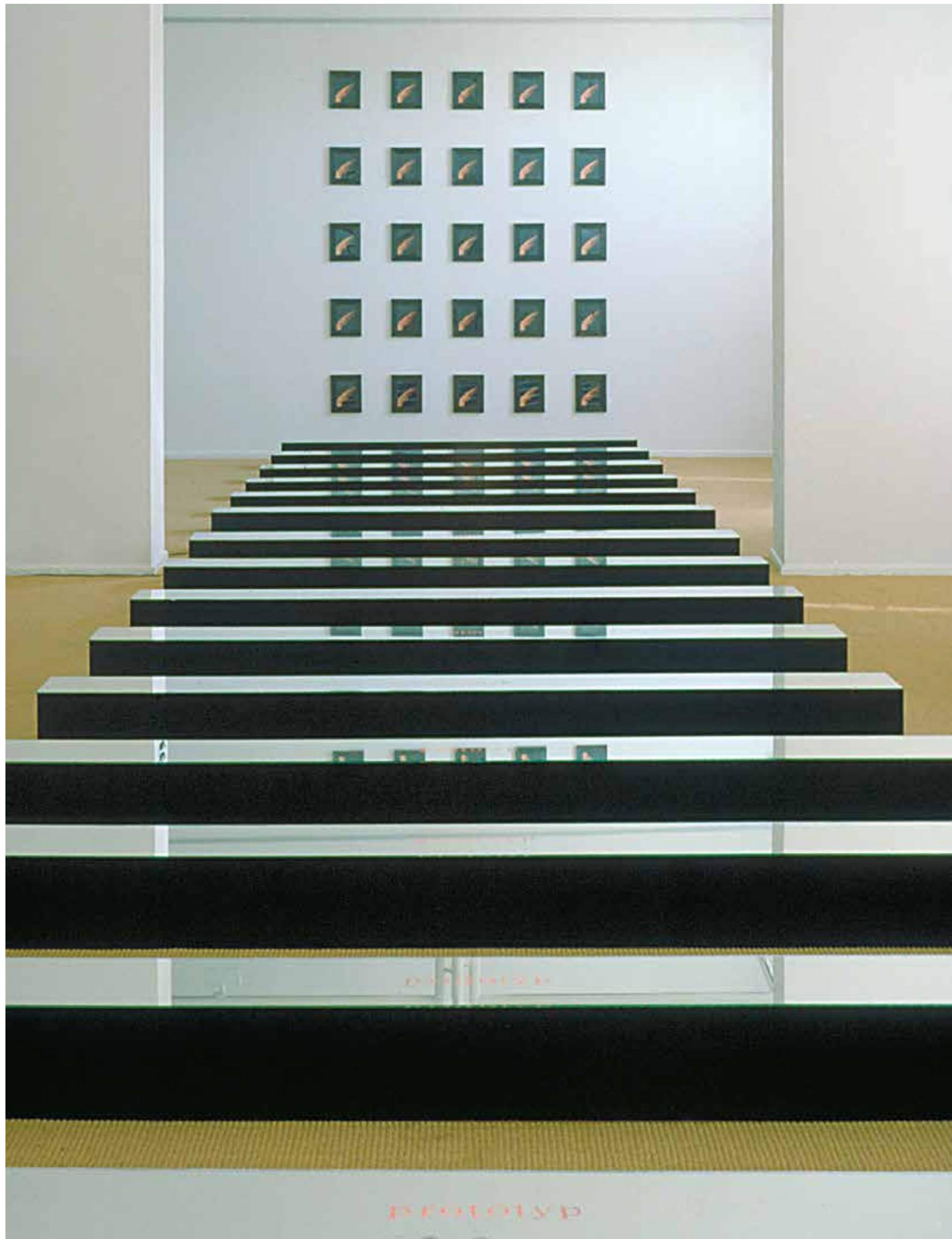
PROTOTYPE BERLIN east • ПРОТОТИП БЕРЛИН исток
Digital print 200 cm x 200 cm, 15 sleepers with gold leaf, 10 m x 2,25 m • Дигитални принт 200 cm x 200 cm, 15 прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
Kunst-Werke, Berlin, Germany, 1993 • Кунст-Верке, Берлин, Немачка, 1993



PROTOTYPE NEW YORK • ПРОТОТИП НЬУЈОРК
2 x 15 photos, mirror, 15 sleepers with gold leaf, 10 m x 2,25 m • 2 x 15 фотографија, огледало, 15 прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
MoMA PS1, New York, USA, 1991 • МоМА ПС1, Њујорк, САД, 1991



PROTOTYPE NEW YORK • ПРОТОТИП НЬУЈОРК
2 x 15 photos, mirror, 15 sleepers with gold leaf, 10 m x 2,25 m • 2 x 15 фотографија, огледало, 15 прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
MoMA PS1, New York, USA, 1991 • МоМА ПС1, Њујорк, САД, 1991



PROTOTYPE BERLIN west • ПРОТОТИП БЕРЛИН запад

25 photos 30 cm x 20 cm each, el. light, 18 mirrors, 18 wood boxes, 15 m x 2,25 m • 25 фотографија 30 cm x 20 cm свака, ел. светло, 18 огледала, 18 дрвених кутија, 15 m x 2,25 m
Haus am Lützowplatz, Berlin, Germany, 1992 • Хаус ам Луцовплац, Берлин, Немачка, 1992

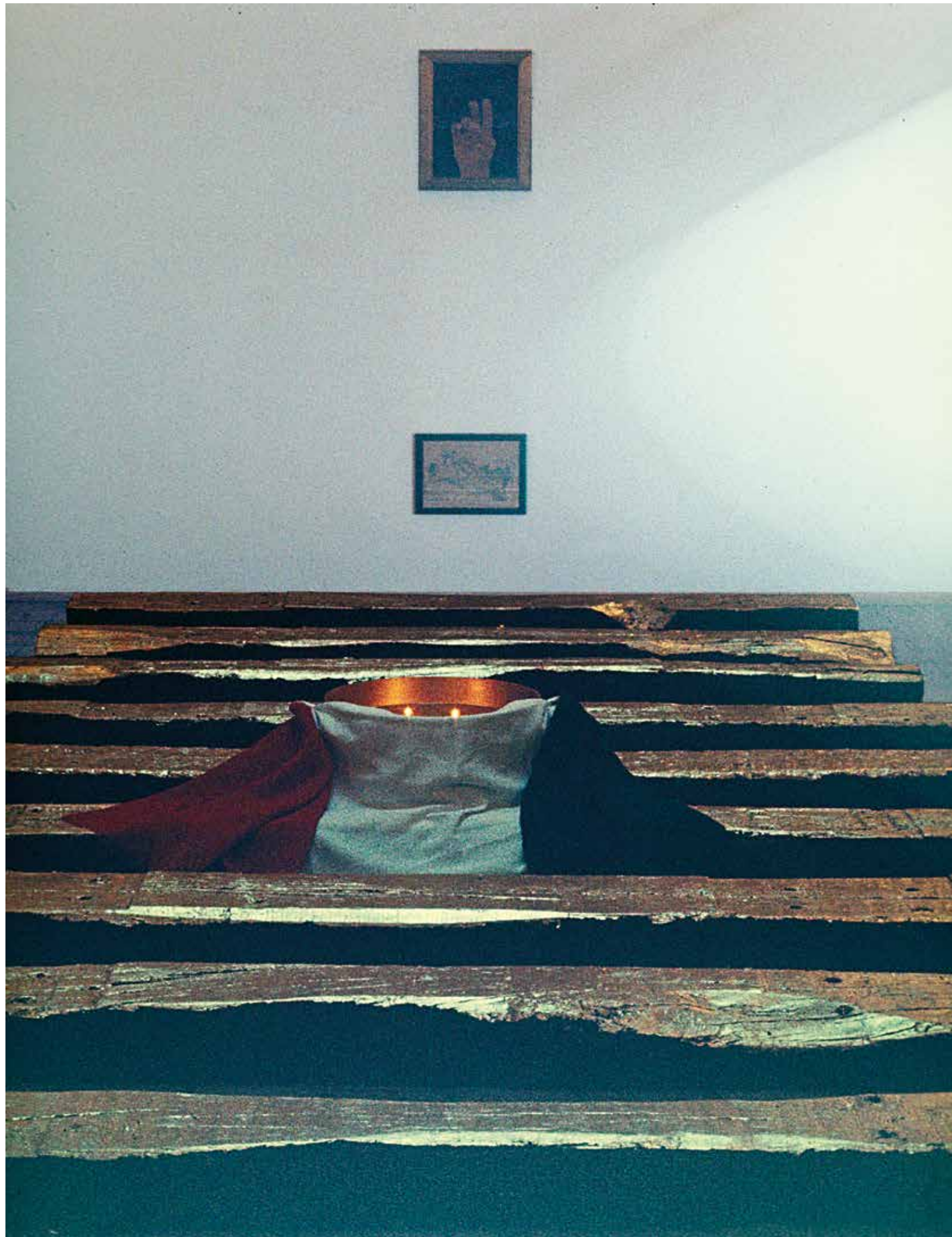


PROTOTYPE EINDHOVEN • ПРОТОТИП АЈНДХОВЕН
Mirror 250 cm x 250 cm and gold leaf on 20 sleepers, 15 m x 2,25 m • Огледало 250 cm x 250 cm и 20 прагова са златним листићима, 15 m x 2,25 m
Het Apollohuis, Eindhoven, Netherlands, 1992 • Хет Аполлохус, Ајндховен, Холандија, 1992



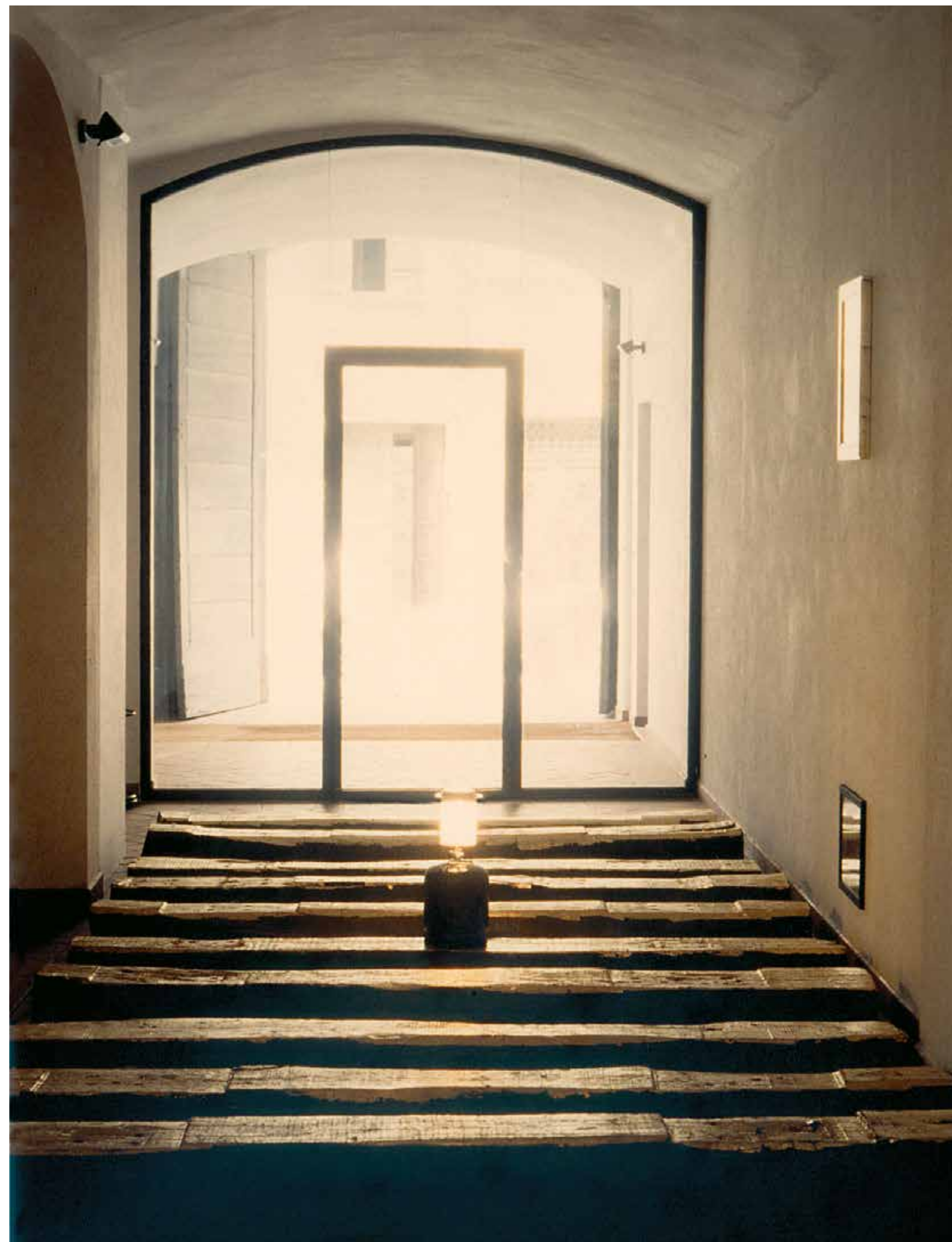
PROTOTYPE WANAS • ПРОТОТИП ВАНАС

10 drawings, light, 19 mirrors and gold leaf on 20 sleepers, 2 x 15 m x 2,25 m • 10 цртежа, светло, 19 огледала и 20 прагова са златним листићима, 2 x 15 m x 2,25 m
 Wanås 1991, The Wānas Foundation, Knislinge, Sweden, 1991 • Ванас 1991, Ванас фондација, Книслинге, Шведска, 1991
 The Wānas Foundation Collection, Knislinge, Sweden • Колекција Ванас фондације, Книслинге, Шведска



PROTOTYPE ROME • ПРОТОТИП РИМ

Photos, map of Europe from 504 AC, oil, flag, books of New Testament and gold leaf on 15 sleepers, 10 m x 2,25 m
 Фотографија, карта Европе из 504. год., уље, застава, књиге Новог завета и 15 прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
 Galleria Oddi Baglioni, Rome, Italy, 1990 • Галерија Оди Баљиони, Рим, Италија, 1990



PROTOTYPE PARMA • ПРОТОТИП ПАРМА

Photos, map of Europe from 1970, gas lamp, plexiglas, L'Unita newspaper and gold leaf on 15 sleepers, 10 m x 2,25 m
 Фотографија, карта Европе из 1970. год., гас-лампа, плексиглас, дневни лист L'Unita и 15 прагова прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
 Galleria Mazzocchi, Parma, Italy, 1990 • Галерија Мацоки, Парма, Италија, 1990

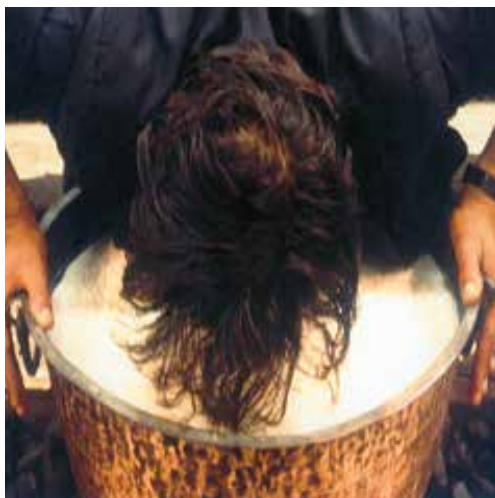


PROTOTYPE BRESCIA • ПРОТОТИП БРЕША

Photos, map of Europe from 1990, lamp, make-up mirror, 14 mirrors and gold leaf on 15 sleepers, 10 m x 2,25 m
 Фотографија, карта Европе из 1990. год, лампа, огледало за шминку, 14 огледала и 15 прагова са златним листићима, 10 m x 2,25 m
 Galleria Piero Cavellini, Brescia, Italy, 1990 • Галерија Пјеро Кавелини, Бреша, Италија, 1990



PROTOTYPE ŁÓDŹ • ПРОТОТИП ЛОЋ
 Heather, 19 mirrors and 20 sleepers with gold leaf, 15 m x 2,25 m • Грејач, 19 огледала и 20 прагова са златним листићима, 15 m x 2,25 m
 Artists Museum, Łódź, Poland, 1990 • Уметнички музеј, Лођ, Пољска, 1990
 Artists' Museum Collection, Łódź, Poland • Колекција Уметничког музеја, Лођ, Пољска



PROTOTYPE SARAJEVO • ПРОТОТИП САРАЈЕВО

Copper vessel, milk, coal and 20 sleepers with gold leaf, 15 m x 2,25 m • Бакарни лонац, млеко, угаљ и 20 прагова са златним листићима, 15 m x 2,25 m
Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, Yugoslavia, 1989 • Олимпијски центар Скендерија, Сарајево, Југославија, 1989



PROTOTYPE BRÜHL • ПРОТОТИП БРИЛ
Copper vessel, water, oil, straw, milk and 20 sleepers with gold leaf, 15 m x 2,25 m • Бакарни лонац, вода, уље, слама и 20 прагова са златним листићима, 15 m x 2,25 m
Orangerie Schloss Augustusburg, Brühl, West Germany, 1989 • Оранжерија у замку Августусбург, Брил, Западна Немачка, 1989



PROTOTYPE OSLO • ПРОТОТИП ОСЛО
8 video monitors, coal, eggs and 24 sleepers with gold leaf, 5 m x 4 m x 4 m • осам видео-монитора, угаљ, јаја и 24 прага са златним листићима, 5 m x 4 m x 4 m
Gallery F15, Moss, Oslo, Norway, 1988 • Галерија Ф15, Мос, Осло, Норвешка, 1988



DORMITION • ГОСПОЈИНА
Milk, eggs, sand, candles and 20 sleepers with gold leaf, 6 m x 6 m • Млеко, јаја, свеће и 20 прагова са златним листићима, 6 m x 6 m
SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1988 • СКЦ, Београд, Југославија, 1988



PROTOTYPE SPLIT • ПРОТОТИП СПЛИТ
Anvil, coal and 5 sleepers with gold leaf, 2,5 m x 1 m x 1 m • Наковањ, угаљ и 5 прагова са златним листићима, 2,5 m x 1 m x 1 m
Crypt of St. Domnius' Cathedral, Split, Yugoslavia, 1987 • Крипта Катедрале Св. Дује, Сплит, Југославија, 1987

N E W S P A C E
H O B I П Р О С Т О Р

GATE OF HARMONY • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ
EUCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА
ABANDONED SPACE • НАПУШТЕНИ ПРОСТОР
BLACK SPACE • ЦРНИ ПРОСТОР
FRAGMENTS OF PAINTING: MONUMENT • ФРАГМЕНТИ СЛИКЕ: СПОМЕНИК
TV AMBIENT • ТВ АМБИЈЕНТ
NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР





[previous page • претходна страна]

GATE OF HARMONY • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ

Marble, anthracite, acrylic, gold leaf and bitumen on canvas, 4 m x 4 m x 4 m • Мермер, антрацит, акрилик, златни листић и битумен на платну, 4 m x 4 m x 4 m
42nd Venice Biennial, Aperto, Venice, Italy, 1986 • 42. Венецијански бијенале, Аперто, Венеција, Италија, 1986

GATE OF HARMONY (detail) • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ (детал)

Marble and anthracite, 25 cm x 25 cm x 25 cm • Мермер и антрацит, 25 cm x 25 cm x 25 cm



GATE OF HARMONY • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ

Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 310 cm x 230 cm, 1986 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 310 cm x 230 cm, 1986



GATE OF HARMONY (day) • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ (дан)
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 310 cm x 162 cm, 1986 • Златни листић, акрилик и битумен на платну 310 cm x 162 cm, 1986



GATE OF HARMONY (night) • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ (ноћ)
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 310 cm x 162 cm, 1986 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 310 cm x 162 cm, 1986



TIME OF CEREMONY • ВРЕМЕ ЦЕРЕМОНИЈЕ
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 300 cm x 162 cm, 1985 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 300 cm x 162 cm, 1985
Žika and Ingrid Dadić Collection, Tübingen, Germany • Колекција Жика и Ингрид Дацић, Тибинген, Немачка



TIME OF CEREMONY • ВРЕМЕ ЦЕРЕМОНИЈЕ
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 300 cm x 162 cm, 1985 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 300 cm x 162 cm, 1985
Private collection, Hamburg, Germany • Приватна колекција, Хамбург, Немачка



GATE OF HARMONY (night) • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ (ноћ)
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 310 cm x 162 cm, 1986 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 310 cm x 162 cm, 1986



GATE OF HARMONY (day) • КАПИЈА ХАРМОНИЈЕ (дан)
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 310 cm x 162 cm, 1986 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 310 cm x 162 cm, 1986



EUCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА
Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia, 1985 • Салон Музеја савремене уметности, Београд, Југославија, 1985



EUCCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА

Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984



EUCCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА

Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984



WHITE VIRGIN • БЕЛА ДЕВИЦА
Gold and silver leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни и сребрни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984
Muzej savremene umetnosti Collection, Belgrade, Serbia • Колекција Музеја савремене уметности, Београд, Србија



FORCE OF DARKNESS • MOŦ TAME
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984
Žika and Ingrid Dacić Collection, Tübingen, Germany • Колекција Жика и Ингрид Дацић, Тибинген, Немачка



Ž • Ж
Gold leaf, glass, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1983 • Златни листић, стакло, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1983



EUCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА

Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984



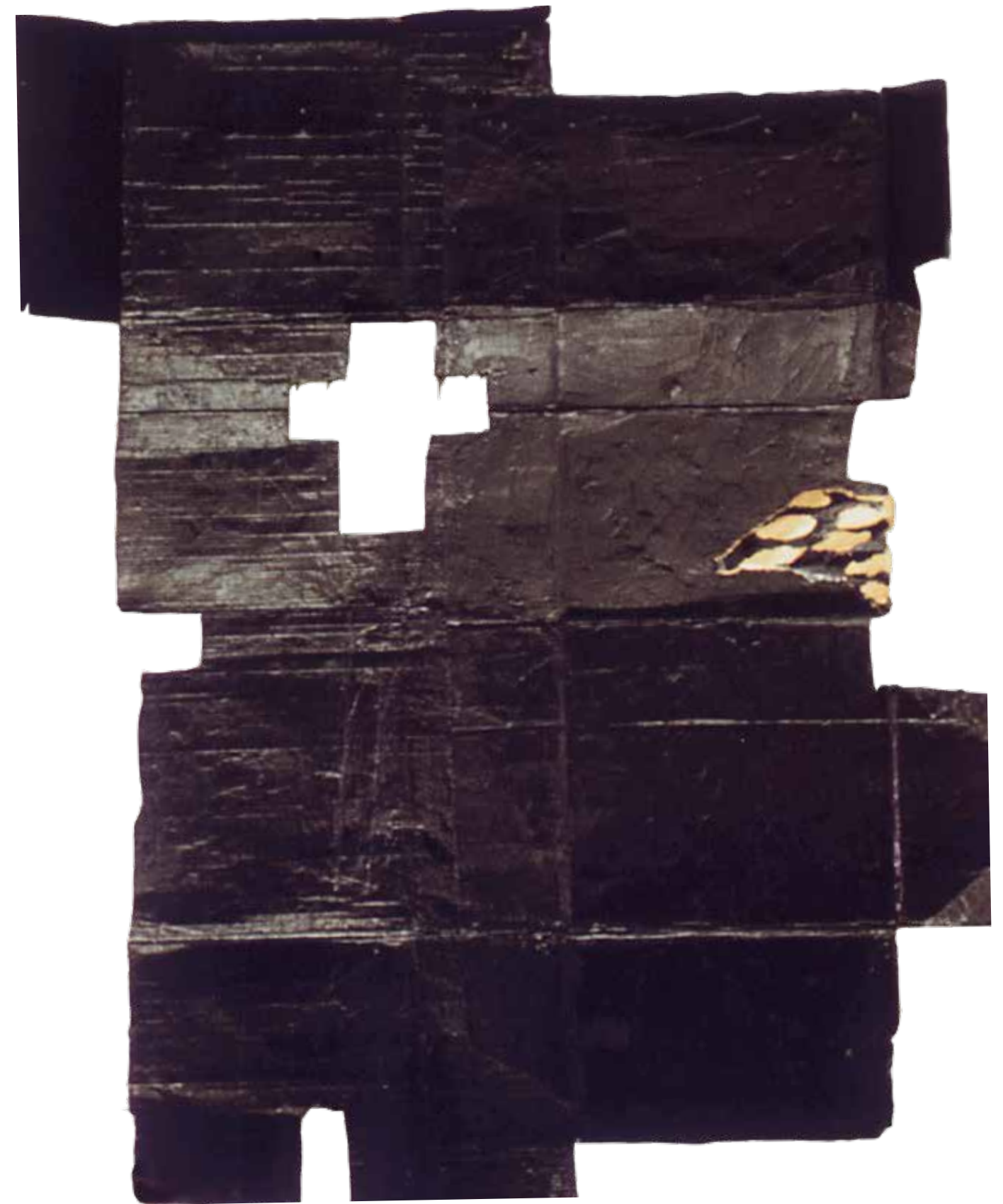
EUCHARIST • ЕУХАРИСТИЈА

Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984
Private collection, Belgrade, Serbia • Приватна колекција, Београд, Србија



FIERCE WRITINGS • ЖЕСТОКИ СПИСИ
Gold leaf, acrylic and bitumen on canvas, 270 cm x 138 cm, 1984 • Златни листић, акрилик и битумен на платну, 270 cm x 138 cm, 1984





[previous page • претходна страна]
 BLACK SPACE • ЦРНИ ПРОСТОР
 Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1983 • Галерија СКЦ, Београд, Југославија, 1983

BLACK SPACE • ЦРНИ ПРОСТОР
 Gold leaf, acrylic and bitumen on cardboard, 310 cm x 206 cm, 1983 • Златни листић, акрилик и битумен на картону, 310 cm x 206 cm, 1983



IS HS • ИС ХС

Gold leaf, acrylic, carton and bitumen on canvas, 270 cm x 136 cm, 1983 • Златни листић, акрилик, картон и битумен на платну, 270 cm x 136 cm, 1983



ILLUMINATI • ИЛУМИНАТИ

Gold leaf, carton, acrylic and bitumen on canvas, 250 cm x 182 cm, 1983 • Златни листић, акрилик, картон и битумен на платну, 250 cm x 182 cm, 1983
Muzej savremene umetnosti Collection, Belgrade, Serbia • Колекција Музеја савремене уметности, Београд, Србија





[previous page • претходна страна]

ABANDONED SPACE • НАПУШТЕНИ ПРОСТОР

Abandoned house, Motovun, Yugoslavia, 1983 • Напуштена кућа, Мотовун, Југославија, 1983

ABANDONED SPACE (details) • НАПУШТЕНИ ПРОСТОР (детали)

Acrylic and bitumen on stone, 2,5 m x 3,5 m x 5 m whole space, 1983 • Акрилик и битумен на камену, 2,5 m x 3,5 m x 5 m цео простор, 1983





[previous page • претходна страна]
 FRAGMENTS OF PAINTING: MONUMENT • ФРАГМЕНТИ СЛИКЕ: СПОМЕНИК
 Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1982 • Галерија СКЦ, Београд, Југославија, 1982

FRAGMENTS OF PAINTING: MONUMENT (detail) • ФРАГМЕНТИ СЛИКЕ: СПОМЕНИК (детал)
 Acrylic on paper and wall • Акрилик на папиру и зиду



NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР
Acrylic on paper, 300 cm x 201 cm, 1981 • Акрилик на папиру, 300 cm x 201 cm, 1981



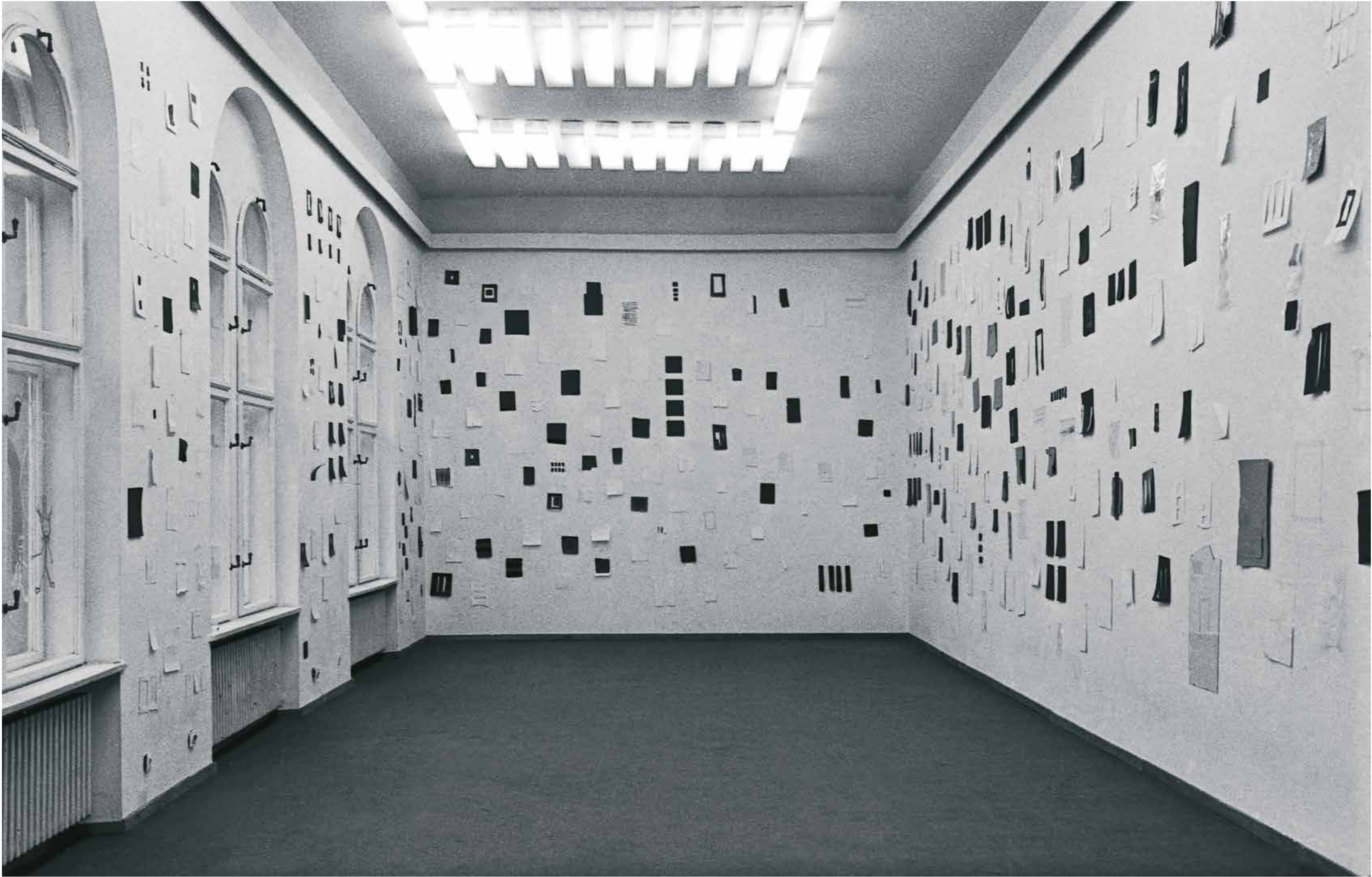
TV AMBIENT • ТВ АМБИЈЕНТ
TV program Petkom u 22, RTS Studio, Belgrade, Yugoslavia, 1981 • ТВ емисија Петком у 22, студио РТС, Београд, Југославија, 1981



NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР
Acrylic on paper, 350 cm x 190 cm, 1981 • Акрилик на папиру, 330 cm x 190 cm, 1981



NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР
Acrylic on paper, 350 cm x 190 cm, 1981 • Акрилик на папиру, 330 cm x 190 cm, 1981





[previous page • претходна страна]
NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР
SKC Gallery, Belgrade, Yugoslavia, 1980 • Галерија СКЦ, Београд, Југославија, 1980

NEW SPACE • НОВИ ПРОСТОР
SKC Gallery, Belgrade, Yugoslavia, 1980 • Галерија СКЦ, Београд, Југославија, 1980

Осамдесете године 20. века у Београду свакако не би биле *беоѿрадске осамдесетѿе* да није било новоталасне музичке, али и ликовне сцене и јединствене енергије, атмосфере, естетике и самосвести, која је настајала њиховом синергијом, а изражавана је и ширена кроз најразличитије медије, динамично, животно и жестоко. Специфичностима ликовне сцене прве половине осамдесетих кључно је допринела група *Жесѿоки*, коју су 1981. године формирали Милован Дестил Марковић и Властимир Volcano Микић, представници *нове слике* (уз групу Алтер Имаго и друге уметнике). *Жесѿоки* су били уједно и актери и иницијатори бројних градских дешавања – тадашњим жаргоном речено, укључујући и покретање култног клуба „Академија” 1982. године у подруму Факултета ликовних уметности (ФЛУ), на којем су студирали. Четири деценије касније та специфичност *беоѿрадских осамдесетѿих* прекривена је велом мистерије и мита, још увек није суштински историзована, а неретко се нађе и под сенком сумње. Овај осврт, с обзиром на то да је писан из угла сведока и актера тих уметничких „дешавања”, мали је допринос подсећању на духовно заједништво аутентичних појединаца и њихових бројних пратилаца на изложбама, концертима, журкама и другим догађајима током прве половине осамдесетих. Утицај тог заједништва тиња и даље, иако је оно данас готово незамисливо – гледано из перспективе времена атомизиране ликовне и готово замрле, какофоничне музичке и клупске сцене, као и сурове доминације материјалног наспрам духовног и све више виртуелног спрам животног у свим сегментима друштва.

Иако су осамдесете створили људи, а не обрнуто, ипак је и само то време тражило акцију и заједништво. Панк-рок и новоталасна музика, која је стизала из света у комадима плоча, морала се још увек слушати колективно – нису их сви могли набавити, на изложбе се долазило између осталог и зато што би обавезно следила свирка неког од више десетина активних бендова, за журке се сазнавало непосредно и ишло се на њих у конвојима или се правило неко друго дешавање, које је увек при том имало дозу уметничког и никада није било случајно.

„Златни папагај”, једини прави градски кафић, кафана „Мањез” и Мањешки парк, „Ступица”, кафана „Ловац”, Студентски културни центар (СКЦ) и „Академија”, били су незаобилазна места сваке вечери, чинећи живот тадашње генерације. Подразумевало се да се пре свих тих дешавања ишло на изложбе. Причало се свуда о уметности. Уметност, уметност и само уметност (и зезање – провод)!

У време тог самог почетка осамдесетих, обележеног гостовањем првог правог панк бенда у Београду (The Ruts, фебруар 1980), док су Шарло^[1] и други правили буку вежбајући у подруму СКЦ-а, млади уметници, већином још студенти, максимално су почели да користе слободу у Галерији СКЦ-а, коју је водила Биљана Томић још од средине седамдесетих, правећи истински склоп арта и урбаног живота. Међу њима се издвајао Дестил Марковић, који је 1980. године и имао прву самосталну изложбу у Галерији СКЦ-а – *Нови ѿпросѿор*. Као и генерација концептуалаца седамдесетих,^[2] имао је потребу за нечим што је „више од сликања” какво су учили на ФЛУ. То је значило поновно пробијање истог традиционалног леда на студијама. Најмлађи добитник „Политикине” награде (за изложбу *Еухарисѿија* у Салону Музеја савремене уметности, 1985), платио је само неколико година раније и цену због непристајања на слепо праћење наставног плана и традиционалне школе сликарства – био је први у историји ФЛУ који је изгубио (трећу) годину. Одлуци професора Зорана Павловића да му не да потпис вероватно је допринео и протестни перформанс који је Марковић извео крајем маја 1980. године испред Ликовне галерије Културног центра Београда (с Весом Сивиљем, Здравком Сантрачем и Милорадом Џујом Вујашанином), поставивши уочи отварања изложбе сликара Милића Станковића алијас Милића од Мачве тепих из своје собе у Студентском дому на Карабурми.

The 1980s in Belgrade would certainly not have been the *Belgrade Eighties*, had it not been for the new wave music, but also the visual arts scene and the unique energy, atmosphere, aesthetics and self-awareness, developed through their synergy and expressed and spread through various media, dynamically, lively and fiercely. The group *Žestoki* (The Fierce), established in 1981 by Milovan Destil Marković and Vlastimir Volcano Mikić, representatives of *the new image painting* (including the Alter Imago Group) and other artists, contributed enormously to the specificities of the art scene of the first half of the 1980s. The *Žestoki* were both the protagonists and initiators of many city *events* – in the jargon of that time, including the founding of the cult club *Akademija* in 1982, in the basement of the Faculty of Fine Arts (FLU), where they studied. Four decades later, this specificity of the *Belgrade Eighties* is veiled in of mystery and myth, it has not been substantially historicized yet, and quite often it even comes under a shadow of doubt. This article, being written from the perspective of a witness of and participant in these artistic “events”, is a small contribution to the remembrance of the spiritual community of authentic individuals and their many companions at exhibitions, concerts, parties and other activities during the first half of the 1980s. The impact of this community is still smouldering, though it is almost unimaginable today – from the perspective of a time of the atomized visual arts and almost dead, cacophonous music and club scene, compounded by the cruel dominance of material over the spiritual and the increasingly virtual over the real-life, in all segments of the society.

Although it was people who generated the 1980s, and not the other way round, the period itself called for action and togetherness. Punk rock and new wave music, coming from the world on records piecemeal, had to be listened to collectively – not everyone could acquire them; people went to exhibitions, among other reasons, because they were always followed by a gig of some of the dozens of active bands; we would hear about parties directly and attend them in oodles, or some other event would be organized, always with a dose of art in it, and that was never accidental.

The *Zlatni papagaj* (The Golden Parrot), the only true urban café, the Manjež Restaurant and Manjež Park, the Stupica Club, the Lovac Restaurant, the Student Cultural Centre (SKC) and *Akademija*, were must-go-to every night, making the life of that generation. Attending exhibitions beforehand went without saying. Everywhere, people talked about art. Art, art and nothing but art (and fooling around – having fun)!

At the very beginning of the 1980s, marked by a guest appearance of the first true punk band in Belgrade (The Ruts, February 1980), while Šarlo^[1] and the rest made noise rehearsing in the SKC basement, young artists, mostly students, made maximum use of their freedom at the SKC Gallery, run by Biljana Tomić from the mid-1970s, creating a true mix of art and urban life. Destil Marković, whose first solo exhibition, *New Space*, was held at the SKC Gallery in 1980, stood out among them. Just like the generation of conceptualists of the 1970s,^[2] he needed something “more than painting”, more than what they taught at the FLU. That meant breaking the same traditional ice at the faculty again. Marković, the youngest recipient of the Politika Prize (for the exhibition *Euharistija* (Eucharist) at the Salon of the Museum of Contemporary Art, 1985), had paid the price for not blindly following the curriculum and traditional school of painting only a few years earlier – he was the first in the history of the FLU to fail a year (the third). Professor Zoran Pavlović’s decision not to sign his student attendance book was quite possibly aided by the protest performance he held in late May of 1980 in front of the Art Gallery of the Cultural Centre of Belgrade (with his colleagues Veso Sovilj, Zdravko Santrač and Milorad Čuja Vujašanin), on the eve of the opening of the exhibition by painter Milić Stanković, alias Milić of Mačva, where he laid the carpet from his Karaburma Dormitory room.

1. „Шарло акробата” – Душан Којић Која, Милан Младеновић (1958–1994) и Ивица Вдовић Вд (1961–1992).

2. Марина Абрамовић, Неша Париповић, Ера Миливојевић, Гергељ Урком, Раша Тодосијевић, Зоран Поповић.

1. Šarlo akrobata (*Charlot the Acrobat*) – Dušan Kojić Koja, Milan Mladenović (1958–1994) and Ivica Vdović Vd (1961–1992)

2. Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Era Milivojević, Gergelj Urkom.

Дестил Марковић од самог почетка није схватао уметност као статичну. Зато је стално и тражио нове просторе за остварење креативних циљева и самосталног уметничког језика, јер објекти, инсталације у простору дају утисак динамике, омогућавају кретање. Рад *на ѝросћору* остао је једно од главних упоришта његове уметничке праксе и укупног деловања на сцени – било да је користио галеријски простор као средство за рад и интегрални део проширене слике (*Нови ѝросћор*, Галерија СКЦ, 1980; *Фрајменѝи слике – Сјоменик*, Галерија СКЦ, 1982), односно инсталације-амбијента (*Црни ѝросћор*, Галерија СКЦ, 1983); било да је демонстрирао отпор затварању у атеље и сликању само свог света изласком у јавни простор (шесточасовни перформанс *Светѝски дан уметѝносѝи: Сјоменик уметѝносѝи* испред СКЦ-а, 14. априла 1981); било да је сквотирао простор (стан поред тадашњег бироа архитектонске групе МЕЧ у војној згради у Савамали) за *дешавања* и снимање видеа *Great Invocation* (са Весном Викторијом Булајић); било да је правио акције у медијском простору пишући под псеудонимом Де Стил Марковић (његов деда је пекао ракију, имао је надимак Дестилација) о догађајима које је инсценирао, уз пратеће фотографије *Жесѝоких*, којима је „документована” њихова истинитост; било да је физички простор студија ТВ Београд користио у емисији из културе „Петком у 22” (са Властом Микићем) за амбијенте испуњене сликама од пода до плафона; било да је са мном „оскрнавио” простор Новог гробља да бисмо узели један од осушених венаца потребан за изложбу *Црни ѝросћор* у Галерији СКЦ-а...

У међувремену се створила и велика потреба за новим простором који би окупио читаву сцену, а то СКЦ није могао да буде због институционалног карактера који је, између осталог, подразумевао и вратара на улазу. Дестил Марковић је с Властом Микићем, као група *Жесѝоки*, проширио убрзо простор деловања отварањем клуба у подруму ФЛУ (1982) за читаву новоталасну сцену. Та рупа у буквалном смислу речи постала је временом један од најалтернативнијих и најзанимљивијих клупских простора и на европском нивоу. Све је почело позивом колегама да се окупе уз гајбу пива, а на том састанку Марковић је за председника студената предложио Микића, а он њега за председника тада још непостојећег клуба. Све је уредно заведено и у записник. Успели су да створе околности да Универзитет уметности обећа одређена средства за сређивање *Руйе*, под условом да то и буде клуб Универзитета. На самом почетку су, међутим, раскинули сарадњу са универзитетском организацијом и клупски простор који су реновирали заправо својим рукама остао је при ФЛУ. Другови из екипе су пуштали музику, стигла је прва скромна опрема... Створено је убрзо мултимедијално место огромне специфичне енергије за „жестока” дешавања. Ту су долазили и уметници, музичари, песници, перформери, дизајнери, фотографи, архитекте, професори... Могло је да се свира, пева, рецитије, праве перформанси, прича, чита, излаже, или пак да се не ради ништа. Клуб „Академија” постао је место отворено за окупљање ментално сродних појединаца – нови простор духовности. „Жестоки” је могао да буде свако ко је био самосвестан, што је био важан термин тог времена, а потврда тога била је чланска карта. То није била само још једна дискотека у граду – био је то простор посвећених.

Могуће да управо због тих разнородних акција које су повезивале и новоталасну музичку и ликовну сцену, уметност чланова групе *Жесѝоких* није најпре била довољно озбиљно схваћена у стручним круговима – музички нису довољно познавали савремену уметност, а ликовни нису знали новоталасну музику. Уметност *Жесѝоких* често је схватана као „зезање”. Многи нису схватили да су *Жесѝоки* показивали да је уметност – живот. Иако је Дестил Марковић 1983. године добио награду на 24. Октобарском салону, ликовној критици (част изузецима) била је ближа и захвалнија за тумачење и похвале уметничка пракса групе Алтер Имаго (Нада Алавања, Тахир Лушић, Владимир Николић, Милета Продановић). Тек 1986. године, када је као 28-годишњак постао до тада најмлађи добитник „Политикине” награде из Фонда „Владислав Рибникар”, Дестил Марковић је препознат као значајан уметник. Убрзо након тога, међутим, преселио се у Западни Берлин, у потрази за новим простором деловања.

Најинтригантнији део његовог раног опуса чини се да је остала повезаност са византијском уметношћу, која га је заправо интересовала пре свега као начин решавања простора и статуса слике као предмета, а не као приказа реалности или верске догме. То је значило и да се са сликом може урадити све, па ју је могуће и

Destil Marković has never perceived art as static. That is why he has constantly been in search for new spaces to accomplish his creative goals and independent artistic language, because objects, installations, give the impression of dynamics and enable movement. Working *on space* remains one of the mainstays of his artistic practice and overall activity on the scene – whether he uses gallery space as a means of work and an integral part of extended painting (*New Space*, SKC Gallery, 1980; *Fragments of Painting: Monument*, SKC Gallery, 1982) or of installation-space (*Black Space*, SKC Gallery, 1983); mounts resistance to shutting oneself in a studio and painting but one’s own world, by stepping out into public space (the six-hour performance *World Art Day: Monument of Art* in front of the SKC, April 14, 1981); squats a place (an apartment next to the then studio of the architectural group МЕЧ in a military building in Savamala) for events and for shooting the video *Great Invocation* (with Vesna Viktorija Bulajić); performs actions in media space by writing under the pseudonym of De Stil Marković (his grandfather distilled brandy and had the nickname of Destilacija [Eng., distillation]) about the events he stages, accompanied by photographs of the *Žestoki*, which “testify” to their veracity; uses the physical space of a Belgrade TV studio in the cultural programme “Petkom u 22” (Fridays at 22) (with Vlasta Mikić) to create spaces filled from floor to ceiling with paintings; or, together with me, “desecrates” the space of the New Cemetery in Belgrade by taking a dried wreath, required for the exhibition *Black Space* at the SKC Gallery...

In the meantime, a great need arose for a new space that would bring together the whole scene, and this could not be the SKC because of its institutional character, which meant it had to have a porter at the entrance, among other things. Destil Marković and Vlasta Mikić, as the *Žestoki* Group, soon created extra room for activity by opening a club in the basement of the FLU (1982) for the entire new wave scene. In time, this dump (Srb., rupa) became one of the most alternative and interesting clubs at the European level; it eventually became known as the *Rupa*. It all started by inviting colleagues to gather with a crate of beer; on that occasion Marković nominated Mikić for the student president, and Mikić nominated him for the president of the then non-existent club. Everything was neatly recorded in the minutes. They managed to create the conditions for the University of Arts to promise to give them a certain sum of money for renovating the *Rupa*, provided that it became a university club. At the very beginning, however, they terminated cooperation with the university organization, and the club, which they had actually renovated on their own, remained affiliated with the FLU. Friends from the crew played music, the first basic equipment arrived... A multimedia place was soon created, with tremendous specific energy for “fierce” events. Artists, musicians, poets, performers, designers, photographers, architects, professors and others frequented the place. One could play music, sing, recite poetry, make a performance, speak, read, exhibit art or do nothing. The *Akademija* Club became a place open for the gathering of like-minded individuals – a new space of spirituality. Any self-aware – an important expression at that time – could be a “Fierce”, with a membership card to prove it. It was not just another disco in town – it was a space for the devout.

It might have been precisely because of these heterogeneous actions connecting the new wave music and the visual arts scene that the art of the members of the *Žestoki* Group was not taken seriously enough in the professional circles at the beginning – those covering music did not know much about contemporary art, and art critics were not familiar with the new wave music. The *Žestoki*’s art was often perceived as “fooling around.” Many did not realize that the *Žestoki* were attesting that art was – life. Although Destil Marković won the award at the 24th October Salon in 1983, art critics (with a few honourable exceptions) privileged the work of the Alter Imago Group (Nada Alavanja, Tahir Lušić, Vladimir Nikolić, Mileta Prodanović), as it was closer to them and more convenient for interpretations and praises. It was not until 1986 that Destil Marković was recognized as a significant artist. At the age of 28, he became the youngest laureate of the Politika Prize, traditionally awarded by the Vladislav Ribnikar Fund. Shortly after, however, he moved to West Berlin in search of a new space for action.

It seems that his connection to Byzantine art remains the most intriguing part of his early oeuvre; he was actually interested in it primarily as a way of solving the issue of space and status of the painting as an object, rather than as a representation of reality or religious dogma. This also meant that anything could be done with the painting; it could even be torn and exhibited in pieces, as he demonstrated at the exhibition *Fragments of*

поцепати и изложити у деловима, као што је и показао на изложби *Фрајментји слике* – *Сјоменик* у Галерији СКЦ-а 1982. Византијску уметност проучавао је и обиласком манастира, укључујући учешће на Ликовној колонији „Сопоћани” 1983. године, коју је организовала Галерија СКЦ-а у сарадњи с Културним центром Нови Пазар, и то са младим уметницима из бивших југословенских република који су позвани да раде у оквиру историјског амбијента манастира из 13. века. Припадници уметничког таласа нове слике имали су прилику да на зидовима Сопоћана и уживо виде пример нечег сличног из давне прошлости – нови простор слике и слику простора, којима су већ били заокупирани. Мрђан Бајић, Бреда Бебан, Власта Микић, Весна Попржан, Дестил Марковић, Милорад Вујашанин Џуја, Абдул Бериша, Александар Саша Буквић, Бојан Горенец, Нарцис Кантацић, Драгослав Крнајски, Мило Нерадовић, Вера Стевановић, Тања Шпенко и ја, као млад историчар уметности, окусили смо истинску слободу, експлозију креативности и духовног отварања – понекад и саблажњавајући локалне организаторе, који никако нису могли да разумеју идеје и прохтевне захтеве еуфоричних и разузданих уметника, због чега је неколико пута дошло и до ивице сукоба. Међу бројним радовима, акцијама, перформансима и амбијенталним интервенцијама у природи био је и перформативни обред радног наслова *Кришћење* Бреде Бебан и Дестила Марковића у инспиративном простору тада напуштене и руиниране цркве Свети Ђорђе у Ђурђевим ступовима, манастиру с почетка 12. века. Изведен без било каквог религијског осећања и везе са ритуалом традиционалног црквеног крштења, пажљиво режирани перформанс забележен је на Дестиловим фотографијама снимљеним из угла све четири стране света, будући да је простор био без зидова, само са куполом. Према његовом уверењу, тај рад и даље треба да задржи вео мистерије и епа.

Супротно аутентичној духовности Ђурђевих ступова, која га је инспирисала за интиман рад са Бредом Бебан (1952-2012), Дестил Марковић је за време Мотовунске сликарске колоније, такође 1983. године, сам створио нови духовни простор у напуштеној оронулој кући. За рад *Најушићен йросйор* интервенисао је на полусрушеним зидовима битуменом и златним и сребрним знацима кодираног значења. Тај мотовунски амбијент, уз допуну садржајима из паганске митологије и јеврејске религије, пренео је на платна која је 1985. године представио у Салону МСУ на изложби *Еухаристија*, за коју је и добио „Политикину” награду.

Употреба злата на његовим сликама, као византијског симбола оноземаљског – божанског, код Дестила Марковића је била симбол духовности, односно саме уметности. Простор који је коришћен за религију користио је за уметност. Простори духовности могли су у том смислу зато и да буду и кафићи, кафане, ноћни клубови, јер је и у њима стварана уметност и причало се о уметности, а доста смо причали и о Византији.

Византијски утицај на његово стваралаштво огледа се, уосталом, и у радовима који су настали у постбеоградском, берлинском периоду – серијама *Пројошйиова*, *Трансфиурайивних* и *Баркодираних слика*, које, изложене у галерији, поново стварају додатну амбијенталну вредност простора, дајући му духовни предзнак.

Својеврсну борбу за духовност, односно за простор за уметност, Дестил Марковић води и данас – циклусом слика заснованих на баркоду, препознатљивом симболу материјалног света и суровог неолибералног капитализма. Његов натпис „Окупирај” на једном од *Баркодираних* радова стога би требало схватити и као позив за самоо-свешћивање, који шаље још од почетка *београдских осамдесетих*.

Мирољуб Мима Марјановић (1953), историчар уметности и новинар, суоснивач је Удружења SEEcult.org и главни уредник Портала за културу Југоисточне Европе SEEcult.org. Дипломирао је историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Аутор је студије у зборнику „Зидно сликарство манастира Дечана”, у издању Српске академије наука и уметности. Новинарством је почео да се бави 1976. године, сарађујући са различитим медијима. Ради и промоције уметничких пројеката (Публикумов календар, 19. и 20. Меморијал „Надежда Петровић”), организује изложбе (*Пројошйиови* Милована Дестила Марковића, Галерија „Звоно”, 1996, Београд; *Quick Time* Властимира Микића, Галерија „Звоно”, 2004, Београд...) и учествује у организовању постхумне ретроспективе Бреде Бебан (*Let’s Call it Love*, КЦБ, Београд; МСУВ, Нови Сад, МСУРС, Бањалука, 2014). Од 1998. фокусиран је на интернет, као коаутор више пројеката, укључујући SEEcult.org.

Painting: Monument at the SKC Gallery in 1982. He studied Byzantine art also through visiting monasteries, including his participation in the Sopoćani Art Colony in 1983, organized by the SKC Gallery in collaboration with the Novi Pazar Cultural Centre, for young artists from the former Yugoslavia, who were invited to work in the historic setting of a 13th-century monastery. Practitioners of the *New Wave Painting* had the opportunity to experience live, on the walls of the Sopoćani Monastery, something from the past, something similar to the new space of painting and an image of space they were already preoccupied with. Mrđan Bajić, Breda Beban, Abdul Berisha, Aleksandar Saša Bukvić, Bojan Gorenec, Narcis Kantadžić, Dragoslav Krnjajski, Destil Marković, Vlasta Mikić, Milo Neradović, Vesna Popržan, Vera Stevanović, Milorad Vujašanin Cuja, Tanja Špenko and me, as a young art historian, tasted true freedom, an explosion of creativity and spiritual opening – that would sometimes appall the local organizers, who could in no way understand the ideas and difficult requests of the euphoric and rampant artists, which led to the brink of conflict several times. Among the numerous works, actions, performances and ambient interventions in nature, there was a performative rite by Breda Beban and Destil Marković, under the working title of *Christening*, in the inspiring space of the then abandoned and destroyed Church of St. George at Đurđevi Stupovi, an early 12th-century monastery. Performed with no religious sentiment or connection of the ritual of traditional church baptism, the carefully planned performance was captured in Destil’s photographs, taken from all the four direction of the world, since the space had no standing walls, and only the dome had been preserved. According to him, the work should retain the veil of mystery and epic.

Contrary to the authentic spirituality of the Đurđevi Stupovi Monastery, which inspired his intimate work with Breda Beban (1952-2012), also in 1983, Destil Marković created, on his own, a new spiritual space in an abandoned dilapidated house at the Motovun Art Colony. For the needs of his work *Abandoned Space* he applied bitumen and made gold and silver coded markings on the semi-collapsed walls of the house. He transferred this Motovun space, complemented with contents from pagan mythology and Judaism, to the canvases that he presented at the Salon of the Museum of Contemporary Art, at the exhibition *Eucharist*, in 1985, for which he was awarded the Politika Prize.

For Destil Marković, using gold as a Byzantine symbol of the supernatural – of the divine – in painting is symbolic of spirituality, namely, of art itself. He uses buildings formerly used for worship to make art. That is why, in this sense, cafés, restaurants, night-clubs could be places of worship, because art was created in them, and people talked about art, and we talked a lot about Byzantium, too.

The Byzantine influence on his art is also reflected, after all, in his works created in the post-Belgrade period, in Berlin, in the series *Prototypes*, *Transfiguratives* and *Barcoded Paintings*, which exhibited at galleries, enhanced their ambience, adding to it a touch of spirituality.

Destil Marković still leads a kind of struggle for spirituality, that is, for space for art – with a series of paintings based on the barcode, a recognizable symbol of the material world and brutal neoliberal capitalism. His inscription “Occupy” on one of the *Barcoded* works should therefore also be understood as a call for self-awareness, which he has been letting out since the early *Belgrade Eighties*.

Miroљub Mima Marjanović (1953), art historian and journalist, is a co-founder of the SEEcult.org – Association of Citizens and editor-in-chief of the SEEcult.org - Portal for South-East European Culture. He graduated in Art History from the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. He is the author of a study in the volume “Fresco Painting of the Monastery of Dečani,” published by the Serbian Academy of Sciences and Arts. He started a career in journalism in 1976, and he has collaborated with various media. He has also worked on the promotion of art projects (Publikum’s Calendar; the 19th and 20th Nadežda Petrović Memorial...), organized exhibitions (Milovan Destil Marković’s *Prototypes*, Zvono Gallery, 1996, Belgrade; Vlastimir Mikić’s *Quick Time*, Zvono Gallery, 2004, Belgrade...) and co-organized a posthumous retrospective of Breda Beban (*Let’s Call it Love*, Belgrade Cultural Centre, Belgrade; Museum of Contemporary Art of Vojvodina, Novi Sad; Museum of Contemporary Art of the Republic of Srpska, Banja Luka, 2014). Since 1998, he has focused on the Internet as a co-author of various projects, including SEEcult.org.

B I O G R A P H Y • Б И О Г Р А Ф И Ј А
B I B L I O G R A P H Y • Б И Б Л И О Г Р А Ф И Ј А

BIOGRAPHY • БИОГРАФИЈА
SOLO EXHIBITIONS • САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ
GROUP EXHIBITIONS • ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ
PERFORMANCES • ПЕРФОРМАНСИ
VIDEOS and FILMS • ВИДЕО и ФИЛМОВИ
TEACHING, LECTURES and ARTIST TALKS • ПРЕДАВАЊА и РАЗГОВОРИ
AWARDS, GRANTS and STIPENDS • НАГРАДЕ, ГРАНТОВИ и СТИПЕНДИЈЕ
COLLECTIONS • КОЛЕКЦИЈЕ

BIBLIOGRAPHY • БИБЛИОГРАФИЈА
BOOKS and CATALOGUES • КЊИГЕ и КАТАЛОЗИ
CATALOGUES (group exhibitions) • КАТАЛОЗИ (групне изложбе)
CRITICAL and ACADEMIC STUDIES • КРИТИЧКЕ и АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
ARTICLES and REVIEWS • ЧЛАНЦИ и КРИТИКЕ



With Boris Miljković and Danijela Purešević, Treptower Park, Berlin, Germany, 2018



With Kristian Dubbick, Claudia Chaseling, Dodi Reifenberg and Ryszard Wasko, *Drei-Häuser-Kunst-Pfad*, Daun-Steinborn, Germany, 2016



With Rachel Rits-Volloch, Björn Melhus and David Krippendorff at the 56th October Salon, Belgrade City Museum, Belgrade, Serbia, 2016



With Gile Fragile, Miroljub Mima Marjanović, Marija Đorđević, Danijela Purešević, Claudia Chaseling and Vesna Milosavljević, Kalenić Pub, Belgrade, Serbia, 2016



With daughter Tara, Chiharu Shiota, Sanja Iveković, Bojana Pejić and Hiroshi Minamishima, Treptower Park, Berlin, Germany, 2005

Рођен 1957. у Чачку, Србија

1977—1983.

Студира сликарство на Факултету ликовних уметности, Универзитет уметности, Београд, Југославија

1980—1985.

Сарађује са Студентским културним центром (СКЦ), Београд, Југославија

1981—1985.

Оснива групу *Жесџоки* (са Властом Микићем), Београд, Југославија

1982—1984.

Оснива и води (са Властом Микићем) клуб „Академија” на Факултету ликовних уметности, Београд, Југославија

1982—1985.

Организује серију *Жесџоки дешавања*, Београд, Југославија

1983.

Дипломира на Факултету ликовних уметности, Универзитет уметности, Београд, Југославија

„Сопоћанска колонија”, Сопоћани, Југославија

Студира иконе и фреске у византијским и српским манастирима

1984—1985.

Сарађује са Борисом Миљковићем, „ТВ Галерија”, Телевизија Београд, Београд, Југославија

1985.

Ди-џеј у Клубу *Академија*, Београд, Југославија

Организује изложбу *Тоштално уметничко дело*, Галерија СКЦ, Београд, Југославија

1986.

Атеље у Западном Берлину, Западна Немачка

1987.

Почиње сарадњу са Сисел Толас на серији пројеката *Лабораџоријум*

Студијска путовања у Перу, Колумбију, Боливију и Бразил

1989.

Организује *Сава Пројекџ*, Бродоградилиште „Сава” у Мачванској Митровици и „Сава центар” у

Београду, Југославија

1990.

Почиње да ради на серији *Прошџошџиови*

1991.

Атеље у Kunst-Werke, Берлин

Милешевска колонија, Дом револуције, Пријепоље, Југославија

1992.

Организује *Црвени крстџ* – *Инџтернационална уметничка акција* (са Ричардом Васком и Рафаелом

Рајинсбергом), Берлин, Лођ, Праг, Братислава, Будимпешта, Сарајево и Тирана

Организује фудбалску утакмицу *Уметници џрошџив кусџоса*, на отварању „Берлин 37. простора”,

Kunst-Werke, Берлин, Немачка

Организује помоћ недржавним независним медијима у Београду за време рата у Југославији

1993.

Организује изложбу *Приваџно*, Kunst-Werke, Берлин, Немачка

1994.

Почиње рад на серији *Трансфигураџивна слика*

Оснива *тоск-уп*, Берлин, Немачка

1999.

Ради на интернет пројекту *worldbeograd* (са Властом Микићем и Мирољубом Мимом

Марјановићем), Берлин, Београд, Њујорк

2002.

Почиње рад на пројекту *Бескућници*

2003.

Симпозијум Фондације истанбулског Музеја уметности, Турунц, Турска

2009.

Саоснивач издавачке куће: „Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie”, Берлин, Немачка

Гостујући професор, Kunst im Kontext, Универзитет уметности, Берлин, Немачка

2013.

Уметничка колонија „Градац”, Рашка, Србија

2016.

Уметнички симпозијум „Bundanon”, Нови Јужни Велс, Аустралија

Born in Čačak, Serbia, in 1957

1977—1983

Studies painting at the Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade, Yugoslavia

1980—1985

Cooperates with Student Cultural Centre (SKC), Belgrade, Yugoslavia

1981—1985

Founds group *Žestoki* (with Vlasta Mikić), Belgrade, Yugoslavia

1982—1984

Founds and manages (with Vlasta Mikić) *Akademija* club at Faculty of Fine Arts, Belgrade, Yugoslavia

1982—1985

Organizes series of events *Žestoki Dešavanja*, Belgrade, Yugoslavia

1983

M.A., Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade, Yugoslavia

Art symposium Sopoćani, Sopoćani, Yugoslavia

Study of icons and frescos in Byzantine and Serbian monasteries

1984—1985

Cooperates with Boris Miljković TV Galerija, Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

1985

DJ events at *Akademija* club, Belgrade, Yugoslavia

Organizes exhibition *Total Art Work*, SKC Gallery, Belgrade, Yugoslavia

1986

Studio in West Berlin, West Germany

1987

Begins collaboration with Sissel Tolaas on *Laboratorium* projects

Study travels to Peru, Columbia, Bolivia, and Brazil

1989

Organizes *Sava Projekt* (with Sissel Tolaas), Sava Shipyard, in Mačvanska Mitrovica, and International

Sava Centre Park, Belgrade, Yugoslavia

1990

Begins work on *Prototypes*

1991

Studio at Kunst-Werke, Berlin, Germany

Art symposium Mileševa, House of Revolution, Prijepolje, Yugoslavia

1992

Organizes *Red Cross – International Art Action* (with Ryszard Wasko, Raffael Rheinsberg), Berlin, Lodz,

Prague, Bratislava, Budapest, Sarajevo and Tirana

Organizes a soccer game *Artists against curators* at the opening of “Berlin 37 Räume,” Kunst-Werke,

Berlin, Germany

Organizes support for independent media in Belgrade during the war in Yugoslavia

1993

Organizes exhibition *Privat*, Kunst-Werke, Berlin, Germany

1994

Begins work on *Transfigurative Painting*

Founded *mock-up*, Berlin, Germany

1999

Work on *worldbeograd* internet project (with Vlasta Mikić, Miroljub Marjanović), Berlin, Belgrade, New York

2002

Begins to work on *Homeless*

2003

Art symposium Istanbul Art Museum Foundation, Turunç, Turkey

2009

Co-founds publishing house: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin, Germany

Visiting Professor, Kunst im Kontext, University of Arts, Berlin, Germany

2013

Art symposium Gradac, Raška, Serbia

2016

Art symposium Bundanon, NSW, Australia



With Claudia Chaseling, *Coding the Earth*, 6th Lorne Sculpture Biennale, Lorne, Victoria, Australia, 2018



Video still from *Art zona*, by Danijela Purešević, RTS, Belgrade, Serbia, 2018



Studio, Belgrade, Serbia, 2018



Studio, Berlin, Germany, 2017



Bernd Jansen taking photos of the artist at the Berlin studio, Berlin, Germany, 2018

SOLO EXHIBITIONS (selected) • САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ (селекција)

2019

Milovan Destil Marković – Destilovano lice • Destilled Face, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

Barcoded Painting • Barkodirana slika, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Serbia

2017

In Bank We Trust, Galerie Dirk Halverscheid, Munich, Germany

2016

At the Bottom of the Poem, Lennox House, Australian National University, Canberra, Australia

Roundup Cloud in Valley (with Claudia Chaseling), Bundanon Trust, Bundanon, NSW, Australia

2013

Milovan DeStil Markovic, Krohne Messtechnik GmbH, Duisburg, Germany (cat.)

2012

Milovan Destil Marković, Gradska galerija, Požega, Serbia

2011

Homeless Shanghai, Fei Contemporary Art Center, Shanghai, China

2010

Transfigurative Malerei (with Kristian Dubbick), Kapelle Schloss Auel, Lohmar-Wahlscheid, Germany

2008

Milovan DeStil Marković, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia (cat.)

Homeless, Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, Germany (cat.)

2006

Homeless Berlin, façade at Checkpoint Charlie and Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany

2005

Prototype Tokyo, Nichido Contemporary Art, Tokyo, Japan

2003

Karminke, Galerija Zvono, Belgrade, FR Yugoslavia

Homeless Belgrade, façade of Albanija Palace at Terazije square and CZKD, Belgrade, FR Yugoslavia

1996

Prototipovi • Prototypes, Galerija Zvono, Belgrade, FR Yugoslavia (cat.)

Transfigurative Painting, Galerie A. von Scholz, Berlin, Germany (cat.)

1993

Alphabeten und Analphabeten in Iconostasis, Ideenbank im Dreieck, Oderbergerstrasse 2, Berlin, Germany

1992

Prototypes, Het Apollohuis, Eindhoven, Netherlands

Prototypes, Haus am Lützowplatz, Berlin, Germany

1991

Galerija Doma revolucije, Prijepolje, Yugoslavia (cat.)

1990

Zeichnungen und Installationen, Galerie André Joliet (Galerie Neuburger), Duisburg, West Germany

Laboratorium 4: The Drawing of Nature – The Nature of Drawing (with Sissel Tolaas), Galeria ON and

Galeria AT, Poznań, Poland

1989

Laboratorium 3: Australe – Boreale (with Sissel Tolaas), org.: Brühler Kunstverein, Orangerie Schloss

Augustusburg, Brühl, West Germany

1988

Satzgegenstand, Katakomben Monumenten Str. 24, West Berlin, West Germany

1987

Laboratorium 2: Berlin (with Sissel Tolaas), org.: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Katakomben, Monumenten Str. 24, West Berlin, West Germany (cat.)

Laboratorium 1: Bergen (with Sissel Tolaas), org.: Bergens Kunstforening, Georgernes Verft 3 USF, Bergen, Norway

Trinity (with Sissel Tolaas and Ilija Šoškić), org.: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, crypt of St.

Dominus' Cathedral, Split, Yugoslavia



With Benedikt Stegmayer, *Homeless*, Kunstverein Rosenheim, Rosenheim, Germany, 2008



With Vlasta Volcano Mikić, Srba Travanov, Ada Ciganlija, Belgrade, Serbia, 2007



With David Elliott, *Prototype Tokyo*, Nichido Contemporary Art, Tokyo, Japan, 2005



Installing the exhibition *Prototype Tokyo*, Nichido Contemporary Art, Tokyo, Japan, 2005



With Marina Abramović, *Attitude 2002*, Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan, 2002

1986

Zeit der Zeremonie, Galerie Ingrid Dacić, Tübingen, West Germany

1985

Euharistija • Eucharist, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

Bilder, Zeichnungen, studio d - Galerie Ingrid Dacić, Tübingen, West Germany

Destil Marković, Galerija Kulturnog centra, Novi Sad, Yugoslavia (cat.)

Zeit der Zeremonie, Sonne Berlin Ausstellungen, West Berlin, West Germany

1984

Velika invokacija • Great Invocation (with Vesna Viktorija Bulajić), Galerija Sintum, Belgrade, Yugoslavia

De Stil Markovic, Nuova Galleria Internazionale, Rome, Italy (cat.)

Velika invokacija • Great Invocation (with Vesna Viktorija Bulajić), Srećna galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

1983

Crni prostor • Black Space, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

Napušteni prostor • Abadoned Space, abandoned house, Motovun, Yugoslavia

1982

Fragmenti slike: spomenik • Fragments of Painting: Monument, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

1981

Svetski dan umetnosti – spomenik umetnosti • World Art Day – Momument of Art, Marshal Tito Street,

Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

TV Ambijent • TV Ambience (with Vlasta Mikić), Petkom u 22, Studio Televizije Beograd, Belgrade, Yugoslavia

1980

Novi prostor • New Space, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

GROUP EXHIBITIONS (selected) • ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ (селекција)

2019

Bonum et Malum, Galerie Kleiner von Wiese, Berlin, Germany

Drei-Häuser-Kunst-Pfad 2019, Daun-Steinborn, Germany

Kritičari si izabrali, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Serbia (cat.)

2018

WonderWoman ARTb!tch, Bar Babette, Berlin, Germany

Für immer Blau, Kunstverein Duisburg, Duisburg, Germany

Lorne Sculpture Biennale, Lorne, Victoria, Australia (cat.)

Akvizicije 2015-2017, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia

Station Paradox, Momentum, Berlin, Germany

2017

Intuition to Fill Emptiness, FreeHome – Arist to Artist, Berlin, Germany

Arbeiten auf Papier, Galerie Dirk Halverscheid, Munich, Germany

We All Love Art, Schlachthaus fresh&fine art, Berlin, Germany

Kunstsammlung, Krohne Messtechnik GmbH, Duisburg, Germany

The Heritage of 1989, Moderna galerija • Museum of Modern Art, Ljubljana, Slovenia (cat.)

2016

56th October Salon - Biennial Belgrade, City Museum, Belgrade, Serbia (cat.)

A Rose Is A Rose, Desert Flower Center, Berlin, Germany

Drei-Häuser-Kunst-Pfad 2016, Daun-Steinborn, Germany

Akvizicije u 2014. godini, Gradska galerija, Požega, Serbia

2015

a rose is a rose, is a rose, Woelkpromenade, Berlin, Germany

2014

Lada 2014, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Belgrade, Serbia

50 umetnika iz zbirke MSUB - Jugoslovenska umetnost od 1951. do 1989. godine, Kuća legata, Belgrade, Serbia (cat.)

Conjunction, Greenhouse Berlin, Berlin, Germany



Unveiling *Homeless Berlin*, Belgrade, Serbia, 2006



Making a video, *Homeless Berlin*, Berlin, Germany, 2006



Unveiling *Homeless Belgrade*, Belgrade, Serbia, 2003



Making a video, *Homeless Belgrade*, Belgrade, Serbia, 2003



On the set, *Homeless Tokyo*, Tokyo, Japan, 2002



With Peter Hutchinson and Emmett Williams, West Berlin, West Germany, 1988



With Kristian Dubbick and Caspar Markard, *Laboratorium 3*, Orangerie von Schloss Augustusburg, Bruhl, West Germany, 1989



Preparing the exhibition *Berlin Divided*, MoMA PS1, New York, USA, 1991



With David Moss, West Berlin, West Germany, 1989



Temple of the Sun, Machu Picchu, Peru, 1987

2013

Biblioteka - otvorena knjiga Balkana, Centar za vizuelna istraživanja Krug, Čačak, Serbia

Art Salon, 1+1+1...=1, Galerija Progres, Belgrade, Serbia (cat.)

BrandSchutz, Mentalität der Intoleranz, Jener Kunstverein, Jena, Germany (cat.)

Gradec Kolonija, Raška, Serbia

Drei-Häuser-Kunst-Pfad 2013, Daun-Steinborn, Germany

Vent Vidi Vici, Collection Vol.4, Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan (cat.)

Beograd Pariz London Berlin, LADA, Galerija SULUJ, Belgrade, Serbia

Universalsprachen, Universal Languages, Kleine Humboldt Galerie, Berlin, Germany

2012

Sichtwechsel, Werke aus der Sammlung des n.b.k. Video-Forums, Nordstern Videokunztzentrum, Gelsenkirchen, Germany

Berliner Zimmer, HDLU Meštrović Paviljon, Zagreb, Croatia (cat.)

Berliner Zimmer, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Belgrade, Serbia (cat.)

Text-Bild-Konzepte - Markovic, Pepperstein, Pivovarov, Watson, Stadtgalerie Mannheim, Mannheim, Germany (cat.)

Umetnička kolonija Mileševa, Dom kulture, Prijepolje, Serbia

2011

Art Format Berlin, UF6 Projects, Berlin, Germany

Shadows of the Bright, Berlin Art Projects, Berlin, Germany

2010

Kunst Sammlung Krohne, Krohne Messtechnik GmbH, Duisburg, Germany (cat.)

Umetnička kolonija Mileševa, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Belgrade, Serbia

Prateća izložba 36. saziva Umetničke kolonije Mileševa, Muzej u Prijepolju, Prijepolje, Serbia

2009

Merry-go-Round – twinkling and twilight, Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan (cat.)

International Artists' Museum, Kunstpunkt- Galerie fuer Aktuelle Kunst, Berlin, Germany

2008

49. Oktobarski salon - 49th October Salon, Muzej istorije Jugoslavije, Belgrade, Serbia (cat.)

Muzej u senci, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Serbia (cat.)

Prolečni anale, Likovni salon Doma kulture, Čačak; Narodni muzej, Kruševac, Serbia (cat.)

Otkup umetničkih dela, Sekretarijat za kulturu, Magacin, Belgrade, Serbia (cat.)

2007

paper works, Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany

Prepoznavanje, Umetnički paviljon, Podgorica, Montenegro

Förderkohle, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany (cat.)

Biblioteka: otvorena knjiga Balkana, Gradska galerija Collegium Artisticum, Sarajevo, BiH (cat.)

2006

Biblioteka: otvorena knjiga Balkana, Dom kulture Čačak, Čačak, Serbia (cat.)

Art Cologne, art fair, Galerie Kai Hilgemann, Cologne, Germany

Prepoznavanje, Narodni muzej, Kruševac; Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak; Galerija

likovne umetnosti, Niš; Narodni muzej, Kraljevo, Serbia

Nova slika 80-tih, Prodajna galerija Beograd, Belgrade, Serbia

2005

Prepoznavanje, Umetnička galerija Narodni muzej, Kruševac, Serbia (cat.)

2004

Old Now: Kritičari su izabrali 2004, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Serbia (cat.)

Lies, Lust, Art & Fashion: Signale der Kleidung, Podewil, Berlin, Germny

Love It or Leave It: 5. cetinjsko bijenale - Cetinje Biennial V, Cetinje, Montenegro (cat.)

2003

Identity, Nichido Contemporary Art, Tokyo, Japan...*and...* • ...*ve...*, org.: Istanbul Art Museum Foundation,

Military Museum Exhibition Halls, Harbiye, Istanbul , Turkey (cat.)

2002

Zum in zum aut: 43. Oktobarski salon - Zoom In Zoom Out: 43rd October Salon, Muzej istorije

Jugoslavije – Muzej 25. maj, Belgrade, FR Yugoslavia (cat.)

Attitude 2002: One Truth in Your Heart, Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan (cat.)

2001

Vägskäl 2001, Leksands Kulturhus, Leksand, Sweden

Vizanteme, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak; Gradska galerija, Požega, FR Yugoslavia (cat.)

2000

Art Forum Berlin, art fair, Galerie A. von Scholz, Berlin, Germany

Umetnost 2000: 21. Memorijal Nadežde Petrović, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, FR Yugoslavia (cat.)

1999

After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Moderna Museet, Stockholm, Sweden

(cat.); Ludwig Múzeum, Budapest, Hungary; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für

Gegenwart, Berlin, Germany

Video umetnost u Srbiji - Video Art in Serbia, org.: Centar za savremenu umetnost • Center for Contemporary

Arts, Bitef teatar, Belgrade, FR Yugoslavia (cat.)

1998

Gruppenbild, Galerie A. von Scholz, Berlin, Germany

Madonna & Co – Female Icons, Galerie Christa Burger, Munich, Germany

1997

Entgegen: ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst, Kulturhaus et al., Graz, Austria (cat.)

Art Cologne, art fair, Galeria A. von Scholz, Cologne, Germany

1996

19. Memorijal Nadežde Petrović, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, FR Yugoslavia (cat.)

1995

Pars pro toto (en passant 9), Podewil, Berlin, Germany (cat.)

ExtraMuros, House of Kristian Dubbick, Lohmar-Neuhonrath, Germany

Faire Face, 46th Venice Biennial, Palazzo Bragadin, Venice, Italy

Slikarstvo u Srbiji: osma i deveta decenija, Vukova spomen-galerija, Tršić; Galerija savremene umetnosti,

Sombor; Umetnička galerija, Kruševac; Narodni muzej, Požarevac; Gradska galerija, Užice; Narodni

muzej, Valjevo; Narodni muzej, Kraljevo; Narodni muzej, Zaječar; Muzej rudarstva i metalurgije, Bor;

Galerija, Pirot; Narodni muzej, Šabac, FR Yugoslavia (cat.)

Orient/ation: 4th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey (cat.)

1994

Grad galerija, Umetnička kolonija Mileševa, Dom revolucije, Prijepolje, FR Yugoslavia (cat.)

1993

Private, Kunst-Werke, Berlin, Germany

1992

Farbe Gold: Dekor – Metapher – Symbol, Beweggründe für Malerei heute, Haus am Lützowplatz,

Berlin, Germany (cat.)

Berlin 37 Räume, Kunst-Werke, Berlin, Germany (cat.)

International Painting Interactive, Siggraph Art Show, McCormick Place, Chicago, USA (cat.)

S.I.N.N., Rhumeweg 26, Berlin, Germany

Junge Kunst, Saarland Museum, Saarbrücken; Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Germany (cat.)

1991

Berlin Divided, MoMA PS1, New York, USA

Wanås 1991, The Wanås Foundation, Knislinge, Sweden (cat.)

Künstler für den Frieden, Galerie Ingrid Dacić, Tübingen, Germany

1990

Inventionen '90: Festival Neuer Musik, org.: Akademie der Künste, Berliner Künstlerprogramm des DAAD,

TU, Ballhaus Naunynstrasse, Berlin, Germany

La poetica materiale: L'opera come spirito del luogo, Galleria Piero Cavellini, Brescia; Galleria Mazzocchi,

Parma; Galleria Oddi Baglioni, Rome, Italy (cat.)

Malerei – Grafik – Installationen: 40 Jahre Künstlerförderung 2. Teil, Technologie- und Innovationspark

Berlin (TIB), Berlin, Germany (cat.)

Mileševa '90, Galerija Doma revolucije, Prijepolje, Yugoslavia (cat.)

Construction in Process back in Lodz 1990, The Artists' Museum et al., Lodz, Poland (cat.)



Performance, Galerie André Joliet, Duisburg, West Germany, 1990



Performance, *Inventionen '90: Festival Neuer Musik*, Ballhaus, West Berlin, West Germany, 1990



Performance, *Laboratorium 3*, Orangerie von Schloss Augustusburg, Bruhl, West Germany, 1989



Laboratorium 1, Katakomben, Monumenten Str. 24, West Berlin, West Germany, 1987



Performance opening, *Laboratorium 1*, Katakomben, Monumenten Str. 24, West Berlin, West Germany, 1987



With Veso Sovilj, Jusuf Hadžifejzović and Sissel Tolaas, *Sava Project*, Sava Shipyard, Mačvanska Mitrovica, Yugoslavia, 1989



With Žarko Radaković, *Zeit der Zeremonie*, Galerie Ingrid Dacić, Tubingen, West Germany, 1986



With Bojana Pejić, Olga Jevrić, Seka Stanivuk, Biljana Tomić and Victoria Vesna [Bulajić], 42nd Venice Biennial, Venice, Italy, 1986



Installing the work at *Aperto '86*, 42nd Venice Biennial, Venice, Italy, 1986



Euharistija • *Eucharist*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia, 1985

1989

Synnyt: Nykytaiteen lähteitä • *Sources of Contemporary Art*, Nykytaiteen Museo, Helsinki, Finland (cat.)

Mediterraneo per l'Arte Contemporanea, Expo Arte, Bari, Italy (cat.)

Paradies ohne Ort, Rhumeweg 26, West Berlin, West Germany

Sava Projekt, Sava International Center Park, Belgrade, Yugoslavia

Jugoslovenska dokumenta '89, org.: Galerije grada Sarajeva, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, Yugoslavia (cat.)

1988

Kunst-Video!, Galleri F 15, Moss, Norway

Letnji susreti, Tvrđava Lovrjenac, Dubrovnik, Yugoslavia

Letnji susret umetnika • *Summer Artist Encounter*, SKC, Belgrade, Yugoslavia

Kreuzung, Rhumeweg 26, West Berlin, West Germany

1987

33. *Westdeutsche Kurzfilmtage*, Luise-Albertz-Halle, Oberhausen, Germany

1986

Jugoslovenska dokumenta '86, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, Yugoslavia

Sixth Triennale-India 1986, Lalit Kala Akademi Rabindra Bhavan, New Delhi, India (cat.)

Aperto '86, 42nd Venice Biennial, Venice, Italy (cat.)

Umetnost interrelacija, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

Zwischen Himmel und Erde, Rhumeweg 26, West Berlin, West Germany (cat.)

Junge Kunst aus Jugoslawien • *Mlada jugoslavenska umjetnost: Steirischer Herbst '86*, Künstlerhaus

und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Hochschule für Angewandte Kunst, Vienna;

Künstlerhaus, Klagenfurt; Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria (cat.)

1985

EU-Video '85, org.: Centro Videoarte, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Bologna, Italy (cat.)

YU Video, Sarajevska zima 85, Sarajevo, Yugoslavia

Giovane Arte Yugoslavia - Senz' arte ne parte, Collegio Universitario, Turin, Italy

Godišnja izložba Udruženja likovnih umetnika Prištine, Galerija doma omladine Boro i Ramiz, Priština, Yugoslavia

Aprilski susreti • *April Encounters*, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

Video Meeting, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

Beograd 1999, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

13. *Bijenale mladih*, Moderna galerija, Rijeka, Yugoslavia (cat.)

Postizmi: Beogradska scena, Galerija Koprivnica, Koprivnica; Galerija Slika, Varaždin, Yugoslavia (cat.)

3. *Festival Internazionale Cinema Giovani*, Turin, Italy

Zugehend auf eine Biennale des Friedens – Dem Frieden eine Form geben, Kunsthaus und Kunstverein

Hamburg, Hamburg, West Germany (cat.)

1984

Likovna kolonija Sopoćani, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

Viaggio, Nuova Galeria Internazionale, Rome, Italy

10 x 3, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

Slika/cртеж: osamdesetih godina, Galerija Likovni susret, Subotica, Yugoslavia (cat.)

Nova slika crteža, Savremena galerija Centra za kulturu Olga Petrov, Pančevo, Yugoslavia (cat.)

Videoart: 5. Festival international d'art video, Locarno, Italy (brochure)

XIX. Internationale Malerwochen in der Steiermark, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria (cat.)

Video 84, Montreal, Québec, Canada (cat.)

Predeo kao povod – prostor kao ishodište, Narodi muzej • National Museum, org.: Savremena galerija, Zrenjanin, Yugoslavia (cat.)

YU Video, Muzej savremene umetnosti, Skopje, Yugoslavia

1983

Prostor: Beograd • *Raum: Belgrad*, Akademie der Bildenden Künste, Munich, West Germany

Umetnost osamdesetih, Muzej savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

5. *Dubrovački salon*, Umjetnička galerija, Dubrovnik, Yugoslavia (cat.)

24. *Oktobarski salon*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Belgrade, Yugoslavia

Beograd – Wien • Beč – Belgrade, Galerija SKC, Belgrade; Institut für Gegenwartskunst an der Akademie der Bildenden Künste, Vienna, Austria (cat.)

11. *Jesenji salon*, Umjetnička galerija, Banja Luka, Yugoslavia (cat.)

9 x 3, Cankarjev dom, Kulturni in Kongresni centar, Ljubljana, Yugoslavia (cat.)

Kritičari su izabrali, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

1982

New Now, Galerija Pinki, Zemun, Yugoslavia (cat.)

1981

Likovna radionica, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

SKC Beograd, Galerija ŠKUC, Ljubljana, Yugoslavia

Beogradski umetnici najmlađe generacije, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia

Workshop and exhibition of students from the Faculty of Fine Arts Belgrade, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, West Germany

1980

Mladi '80, Mladi beogradski umetnici, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia (cat.)

Likovna radionica, SKC, Belgrade, Yugoslavia

Mala slika, Galerija Meduza, Koper, Yugoslavia (cat.)

PERFORMANCES • ПЕРФОРМАНСИ

1990

abcdefg, “Zeichnungen und Installationen,” Galerie André Joliet (Galerie Neuburger),

Duisburg, West Germany

Umwälzung (with Henning Christiansen, Sissel Tolaas et al.), “Inventionen '90,” Ballhaus

Naunynstrasse, West Berlin, West Germany

Prototype Brescia – Know How Europe, “La poetica materiale: L'opera come spirito del luogo,” Galleria Piero Cavellini, Brescia, Italy

Prototype Parma – Know How Europe, “La poetica materiale: L'opera come spirito del luogo,” Galleria Mazzocchi, Parma, Italy

Prototypes Roma – Know How Europe “La poetica materiale: L'opera come spirito del luogo,” Galleria Oddi Baglioni, Rome, Italy

Prototype Lodz, “Construction in Process back in Łódź 1990,” The Artists' Museum, Lodz, Poland

1989

ČĐLJNJ • ЋђЉњњ, “Jugoslovenska dokumenta '89,” Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, Yugoslavia

Laboratorium 2, Orangerie Schloss Augustusburg, Brühl, West Germany

1988

Sun Mountain, “Kunst-Video!,” Galleri F 15, Moss, Norway

Velika Gospojina, “Letnji susret umetnika • Summer Artists' Meeting,” SKC, Belgrade, Yugoslavia

1987

Laboratorium 1, Monumenten Str. 24, Katakomben, West Berlin, West Germany

Pantokreator, “Trinity,” Crypt of St. Dominus' Cathedral, Split, Yugoslavia

Zwischen Feuer und Wasser, “33. Westdeutsche Kurzfilmtage,” Luise-Albertz-Halle, Oberhausen, West Germany

1986

Tor der Harmonie, “Aperto '86,” 42nd Venice Biennial, Venice, Italy

1985

Euharistija, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia

Viktorija, Salon Muzeja savremene umetnosti, Belgrade, Yugoslavia

Kraft des Lichtes, Leuchtturm, West Berlin, West Germany

1983

Crni prostor, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

1982

Žestoki, event, Pinki Swimming Pool, Zemun, Yugoslavia

Žestoki, live concert with Vlasta Mikić, Srba Travanov and Pegi Gavroš, *Akademija* Club, Belgrade, Yugoslavia

1981

World Art Day – Momument of Art • *Svetski dan umetnosti – spomenik umetnosti*, Marshal Tito Street

48 and Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia

1979

Polaganje tepiha, action with Veso Sovilj, Milorad Vujašanin and Zdravko Santrač, entrance to Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Yugoslavia



Performance, *Summer Artists' Meeting*, SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1988



Performance, Crypt of St. Dominus' Cathedral, Split, Yugoslavia, 1987



Performance, 33. *Westdeutsche Kurzfilmtage*, Luise-Albertz-Halle, 1Belgrade, Yugoslavia, 1987



Performance, SKC, 1987, Belgrade, Yugoslavia



Performance, *Euharistija* • *Eucharist*, Salon Muzeja savremene umetnosti Belgrade, Yugoslavia, 1985



With Boris Miljković in Marković's squatted studio in Savamala, Belgrade, Yugoslavia, 1984



Crni prostor • Black Space, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1983



With Breda Beban, Đurđevi Stupovi, Novi Pazar, Yugoslavia, 1982



With Breda Beban and Miroљub Mima Marjanović, Sopoćani, Novi Pazar, Yugoslavia, 1982



With Bojana Pejić, Biljana Tomić and Dunja Blažević, Fragments of the Painting: Monument, Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1982

VIDEOS and FILMS • ВИДЕО и ФИЛМОВИ

2011

Homeless Shanghai, 8 x 60 min., production: mock-up, Berlin, Germany

2005

Homeless Berlin, 8 x 60 min., production: mock-up, Berlin, Germany

2003

Homeless Belgrade, 8 x 60 min., production: CZKD, Belgrade, FR Yugoslavia

2000

make-up, production: mock-up, Berlin, Germany

Aftershave, 10 min., production: mock-up, Berlin, Germany

1999

5. Mai 1999, 1 min., production: mock-up, Berlin, Germany

Radomir, 60 min., production: mock-up, Berlin, Germany

worldbeograd (with Vlasta Mikić and Mima Marjanović), web project, production: Žestoki, Berlin,

Belgrade, New York

1998

make-up-no-war, 1 min., production: mock-up, Berlin, Germany

1996

Autoportrait with Knife (Roman Principles), 10 min., production: mock-up, Berlin, Germany

1992

Perfect Soldier, 5 min., independent production, Berlin, Germany

1988

Sun Mountain, 8 x 60 min., production: independent production, West Berlin, West Germany

Illuminates Inka, 20 min., film, super 8, independent production, West Berlin, West Germany

1987

Laboratorium (with Sissel Tolaas), 20 min., film, super 8, independent production, West Berlin, West Germany

Zwischen Feuer und Wasser, 2 x 60 min., independent production, West Berlin, West Germany

1985

Viktorija, 5 min., production: TV Galerija, Radio Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

1984

Sveti ratnik • Sacred Warrior with Vesna Viktorija Bulajić, 8.40 min., production: TV Galerija, Radio

Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

Main role with Vesna Viktorija Bulajić in Špica za TV Galeriju, by Boris Miljković, 1 min., production: TV

Galerija, Radio Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

1983–84

Velika invokacija • Great Invocation with Vesna Viktorija Bulajić, 21 min., independent production,

Belgrade, Yugoslavia

TEACHINGS, LECTURES and ARTIST TALKS • ПРЕДАВАЊА и РАЗГОВОРИ

2016

Momentum, Berlin, Germany

2014

Australian National University, Department for Painting, Canberra, Australia

2011

Fei Contemporary Art Center, Shanghai, China

2010

Bauhaus University, Weimar, Germany

2009

Visiting Professor, Kunst im Kontext, University of Arts, Berlin, Germany

2008

Kunstverein Rosenheim, Germany

2007

Presentation of the book: Transfigurative Works (with Boris Buden, Claudia Wahjudi), Münzsalon,

Berlin, Germany

Neue Berliner Kunstverein, Berlin, Germany

2006

Institute for Art in Context, University of the Arts, Berlin, Germany

2005

Academy of Fine Arts, Vienna, Austria

2003

Istanbul Art Museum Foundation Symposium, Turunç, Turkey

2002

Merit College and Ezu School, Kumamoto, Japan

1993

Student Cultural Center (SKC), Belgrade, FR Yugoslavia

1990

Mileševa Symposium, House of Revolution, Prijepolje, Yugoslavia

1987

Universities of Oslo, São Paulo, Belgrade; Technical University Berlin, West Berlin, West Germany

1983

Akademija Club, Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade, Yugoslavia

1981

Art History Department, University of Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

1980

Student Cultural Center (SKC), Belgrade, Yugoslavia

AWARDS, GRANTS and STIPENDS • НАГРАДЕ, ГРАНТОВИ и СТИПЕНДИЈЕ

2007

Arbeitsstipendium, Senate of Berlin, Berlin, Germany

2005

Katalogförderung, Senate of Berlin, Berlin, Germany

2004

Hauptstadtkulturfonds, Berlin, Germany

2000

Pollock-Krasner Foundation Grant, New York, USA

City of Čačak Award, Čačak, FR Yugoslavia

1996

19th Memorial of Nadežda Petrović Award, Čačak, FR Yugoslavia

1991

Arbeitsstipendium, Senate of Berlin, Berlin, Germany

1990

Mileševa White Angel Award, Prijepolje, Yugoslavia

1986

Politika Prize, Found Vladislav Ribnikar, Belgrade, Yugoslavia

1984

Young Artists Grant, The City of Belgrade, Belgrade, Yugoslavia

1983

24th October Salon Award, Belgrade, Yugoslavia



Video still from a commercial for the Komunist newspaper, featuring by Marković, directed by Boris Miljković, Belgrade, Yugoslavia, 1984



With Vesna Victoria Bulajić, the filming of TV Galerija by Boris Miljković, Radio Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia, 1984



Viktorija, video, 5 min., production: TV Galerija, Radio Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia, 1985



Sveti ratnik • Sacred Warrior, with Vesna Viktorija Bulajić, video, 8.40 min., Radio Television Belgrade, Belgrade, Yugoslavia, 1984



Velika invokacija • Great Invocation, with Vesna Viktorija Bulajić, video, 21 min., independent production, Belgrade, Yugoslavia, 1983

COLLECTIONS • КОЛЕКЦИЈЕ



Markovićat SKC Gallery. Photo and text: Dragan Papić, "Jeftino, toplo obeležje" ["A cheap, warm marking"], *Omladinske novine* [Youth Newspaper], (Belgrade), no. 277, January 17, 1981



With Srdan Saper and Hrvoje Horvatić, SKC Gallery, Belgrade, Yugoslavia, 1983



Žestoki convoy, going to the next party, Belgrade, Yugoslavia, 1982



ŽESTOKI PRESS, no.1, Academy Club, Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade, Yugoslavia, 1982



With Vlasta Volcano Mikić, opening of Academy Club, Belgrade, Yugoslavia, 1982

Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany
Momentum Worldwide Art Collection, Berlin, Germany
Gradska galerija, Kulturni centar, Požega, Serbia
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany
Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, Serbia
Kumamoto Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan
Belgrade City Museum, Belgrade, Serbia
Istanbul Art Museum Foundation, Istanbul, Turkey
Kolekcija Oktobarskog salona, Kulturni centar Beograda, Belgrade, Serbia
Wanås Foundation, Knislinge, Sweden
Artists' Museum, Lodz, Poland
National Museum, Belgrade, Serbia
Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia
Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
Vladislav Ribnikar Foundation, Politika AD, Belgrade, Serbia
Sava International Centre, Belgrade, Serbia
Künstlerförderung des Landes Berlin, Berlin, Germany
House of Revolution, Prijepolje, Serbia
Department for Culture, City of Belgrade, Belgrade, Serbia
and private collections

BOOKS and CATALOGUES (solo exhibitions) • КЊИГЕ и КАТАЛОЗИ (самосталне изложбе)

Milovan DeStil Marković, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 2008. Texts: Benedikt Stegmayer, Boris Buden, Ješa Denegri, Jovan Despotović
Markovic: Transfigurative Works, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006. Texts: Boris Buden, Bojana Pejic, Claudia Wahjudi, Yoshiko Honda
Markovic: Transfigurative Painting, Berlin: Galerie A. von Scholz, 1996
Marković: Prototipovi • Prototypes, Belgrade: Galerija Zvono, 1996. Text: Miroljub Marjanović
Milovan De Stil Marković, Prijepolje: Dom revolucije, 1991
Milovan Markovic, Sissel Tolaas, *Laboratorium: The Key of Creation*, book, Berlin: Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1988
Destil Marković, *Vlasta Mikić*, Novi Sad: Galerija kulturnog centra, 1985. Text: Ješa Denegri
De Stil Marković: Euharistija, Belgrade: Muzej savremene umetnosti, 1985. Text: Bojana Pejčić, "Mythopoeic"
De Stil Marković: Crni prostor • Black Space, Belgrade: Studentski kulturni centar, 1983. Text: Bojana Pejčić, "Akatist crnom" • "Akathistos to Black"
De Stil Marković: Fragmenti slike: spomenik, Belgrade: Studentski kulturni centar, 1982. Text: Bojana Pejčić, "Razbijanje slike i..." • "Breaking up the Painting and..."

CATALOGUES (joint exhibitions) • КАТАЛОЗИ (групне изложбе)

Kunstsammlung Krohne, Duisburg: Krohne Messtechnik GmbH, 2019. Text: Uwe RÜth
Umetnik (ni)je prisutan - 2019 Kritičari su izabrali, Belgrade: Kulturni centar Beograda, 2019. Text: Milovan Destil Marković
Lorne Sculpture Biennale, Landfall, Lorne, Australia: Lorne Sculpture Exhibitions Inc., 2018. Text: Lara Nicholls
Dodiština 1989 • The Heritage of 1989, Ljubljana: Museum of Modern Art, 2017
The Pleasure of Love, Belgrade: Cultural Centre of Belgrade, 2016. Text: David Elliott
50 umetnika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti - Jugoslovenska umetnost od 1951. do 1989., Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2014. Text: Zoran Erić
BrandSchutz, Jena: Friedrich-Schiller-Universitaet, 2013. Text: Katsiaryna Chasnakova
1+1+1....=1, Art salon, Belgrade: Ars salon, 2013. Tact: Danijela Purešević
CAMK Collection vol. 4, Kumamoto: Kumamoto Contemporary Art Museum, 2013
2012, Požega: Gradska galerija, 2012. Text: Slađana Varagić
Berliner Zimmer Zagreb, Zagreb: Goethe Institut, 2012. Text: Benedikt Stegmayer
Berliner Zimmer Belgrade, Belgrade: Goethe Institut, 2012. Text: Benedikt Stegmayer
Text-Bild-Konzepte, Mannheim: Stadtgalerie Mannheim, 2012. Text: Benedikt Stegmayer

Kunst Sammlung Krohne, Duisburg: Krohne Messtechnik GmbH, 2010

Aukcija antikviteta i slika, Zemun: Madl' Art, 2010

Umetnik-građanin – Umetnica-građanka, Kontekstualne umetničke prakse: 49. Oktobarski salon, Belgrade:

Kulturni centar Beograda, 2008. Text: Bojana Pejčić

Likovni umetnici Čačka, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 2008. Text: Dragana Božović

Prolećni anale, Čačak: Likovni salon Doma kulture, 2008. Text: Julka Marinković "Grad – Lice grada"

Otkup umetničkih dela, Belgrade: Grad Beograd – Sekretarijat za kulturu, Galerija Magacin, 2008

Förderkohle, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 2007. Texts: Peter Funken, Katja Albers

Prepoznavanje, Kruševac: Narodni muzej; Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović; Niš: Galerija savremene likovne umetnosti; Kaljevo: Narodni muzej, 2005. Text: Julka Marinković, "Otvoreno oko vremena"

Tržišni plasman "Nove Slike" 80-tih, Belgrade: Prodajna galerija Beograd, 2006. Text: Lidija Merenik.

Biblioteka: otvorena knjiga Balkana, Čačak: Centar za vizuelna istraživanja "Krug," 2006

Love It or Leave It: 5. Cetinjsko bijenale • Cetinje Biennial V, Cetinje: National Museum of Montenegro /

Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2004. Text: Milovan Marković

Old Now: Kritičari su izabrali 2004, Belgrade: Kulturni centar, 2004. Text: Jovan Despotović, "Old Now: ili profesori FLU – plastičari / Old Now: or Professors at the Faculty of Fine Arts – Sculptors"

And • Ve: Meeting of the Artists • sanatçılar buluşuyor, Istanbul: Istanbul Art Museum Foundation, 2003.

Text: Suzana Milevska

Attitude 2002: One Truth in Your Heart, Kumamoto: Kumamoto Contemporary Art Museum, 2002. Texts:

Milovan Marković, "Transfiguratives"; Yoshiko Honda, "Handed-down Portrait"

Zum in zum aut: 43. Oktobarski salon • Zoom In Zoom Out: 43rd October Salon, Belgrade: Kulturni centar, 2002

After the Wall: Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa, exh. guide, Berlin: Stiftung

"Brandenburger Tor" der Bankgesellschaft Berlin und Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer

Kulturbesitz, 2000. Text: Bojana Pejčić, "Milovan Marković"

After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Stockholm: Moderna Museet, 1999. Text: Angelika Stepken

Entgegen: ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst, Graz: Kulturhaus / Ostfildern-Ruit:

Cantz, 1997. Texts: Manfred Richter, "Zum Streit um das Bild aus heutiger ökumenischer Sicht";

Alexandra v. Scholz, "Milovan Markovic"

19. Memorijal Nadežde Petrović, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 1996. Text: Bojana Pejčić,

"Andeo, telo, zazorno" • "Angel, Body, Abject"

Orient/ation: 4th International Istanbul Biennial, Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts, 1995.

Text: Milovan Markovic, "Collective Portrait"

Junge Kunst, Saarbrücken: Saar Ferngas AG, 1992

Berlin 37 Räume, Berlin: Kunst-Werke, 1992

Farbe Gold: Dekor – Metapher – Symbol, Beweggründe für Malerei heute, Berlin: Haus am Lützowplatz ed.:

Künstlerhaus, Berlin: Nicolai, 1992. Text: Bojana Pejic, "Die goldene Dimension"

Wanås 1991, Knislinge: The Wanås Foundation, 1991

La poetica materiale: Lopera come spirito del luogo, Brescia: Edizioni Nuovi Strumenti, 1990. Text: Martina

Corgnati, "A D.S." • "For D.S."

Jugoslovenska dokumenta '89, Sarajevo: Olimpijski centar Skenderija, 1989

Mediterraneo per l'Arte Contemporanea, Bari: Fiera del Levante Expo Arte, 1989. Text: Biljana Tomic

Synnyt: Nykytaiteen lähteitä • Sources of Contemporary Art, Helsinki: Nykytaiteen Museo, 1989

Junge Kunst aus Jugoslawien • Mlada jugoslavenska umjetnost: Steirischer Herbst '86, Zagreb: Galerije

grada Zagreba, 1986. Text: Lidija Merenik, "Belgrad: Die Achtziger Jahre" • "Beograd: osamdesete godine"

XLII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia: Arte e Scienza, Venice: Electa, 1986

Umetnost - kritika usred osamdesetih – Art and Criticism in Mid-Eighties, Sarajevo: Collegium artisticum,

1986. Text: Bojana Pejčić, "Strategija kameleona • Cameleon Strategies"

Sixth Triennale-India 1986, New Delhi: Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhavan, 1986

Zugehend auf eine Biennale des Friedens – Dem Frieden eine Form geben, Hamburg: Kulturbehörde

Hamburg und das Kuratorium der Art-of-Peace-Biennale, 1985

Postizmi: Beogradska scena, Koprivnica: Galerija Koprivnica, Varaždin: Galerija slika, 1985. Texts: Bojana

Pejić, "Postizmi"; "Milovan De Stil Marković" (interview)

XIX. Internationale Malerwochen in der Steiermark, Graz: Neue Galerie, 1984

Viaggio, ed. by Antonio d'Avossa, Rome: Nuova Galleria Internazionale, 1984

Kritičari su izabrali, Belgrade: Kulturni centar, 1983. Text: Jovan Despotović, "Mrdjan Bajić, Tahir

Lušić, De Stil Marković"

Beograd – Wien • Beč – Belgrad, Belgrade: Studentski kulturni centar, 1983. Text: Biljana Tomic

Umetnost osamdesetih, Belgrade: Muzej savremene umetnosti, 1983. Texts: Ješa Denegri, Jadranka

Vinterhalter, Jovan Despotović, "Posle osamdesete: umetnost u znaku raznolikosti"

New Now, Zemun: Galerija Pinki, 1982

Mladi 80, Belgrade: Muzej savremene umetnosti, 1980. Text: Milovan Marković



Flyer for Monument of Art, Marshal Tito Street 48 and Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1981



Performance Monument of Art, Marshal Tito Street 48 and Galerija SKC, Belgrade, Yugoslavia, 1981



Action *Polaganje tepiha • Rug Spreading*, with Milorad Vujašanin, Zdravko Santrač and Veso Sovilj, entrance to Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Belgrade, Yugoslavia, 1979



With Veso Sovilj, Zdravko Santrač and Milorad Vujašanin, Knez Mihajlo Street, Belgrade, Yugoslavia, 1979



At the Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade, Yugoslavia, 1979



50 umetnika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti - Jugoslovenska umetnost od 1951. do 1989. [50 Artists from the Collection of the Museum of Contemporary Art: Yugoslav Art 1951-1989], Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2014. Curator: Zoran Erčić



Text-Bild-Konzepte, Mannheim: Stadtgalerie Mannheim, 2012. Curator: Benedikt Stegmayer



Attitude 2002: One Truth in Your Heart, Kumamoto: Kumamoto Contemporary Art Museum, 2002. Curator: Hiroshi Minamishima



After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Stockholm: Moderna Museet, 1999. Chief Curator: Bojana Pejić



Orient/ation: 4th International Istanbul Biennial, Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts, 1995. Curator: René Block

CRITICAL and ACADEMIC STUDIES (selected) • КРИТИЧКЕ и АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ (селекција)

Verena Krieger (Eds.), *Aktuelle künstlerische Strategien gegen intolerante Mentalität*, Jena: VDG Weimar, 2018
 Ješa Denegri, *Srpska umetnost: Osamdesete*, Belgrade: Orion Art, 2013
 Zoran M. Jovanović, *Vizantina u savremenoj srpskoj umetnosti*, Belgrade: Službeni glasnik, 2011
 Dragana Božović, *Likovni umetnici Čačka, 150 godina*, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 2008
 Jovan Despotović, *Nova slika*, Belgrade: Clio, 2006. Texts: Jovan Despotović
Art Gamadas, vol. 2, Kumamoto: Kumamoto Contemporary Art Museum, CAMK Press, 2002/2003
 Ješa Denegri, *Osamdesete: Teme srpske umetnosti 1980-1990*, Novi Sad: Svetovi, 1997. Texts: Ješa Denegri, “Milovan De Stil Marković”, “Žestoki”
Muzeum artystow międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź • The Artists’ Museum international provisional artists’ community Lodz, Lodz: The Artists’ Museum, n.d. 1996
 Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete – Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Novi Sad: Prometej, 1995. Text: Lidija Merenik, “Novi talas: Beograd ranih osamdesetih godina”
 Monika Minnhagen-Alvsten and Marika Wachtmeister (eds.), *Wanås – konsten, parken, slottet*, Kristianstad: Läns museet i Kristianstad, 1994. Text: Marika Wachtmeister, “Myt, rit och ångest, 1991” - “Myth, Rite, and Anxiety, 1991”
 Stefanie Endlich and Rainer Höynck (eds.), *Blickwechsel: 25 Jahre DAAD*, Berlin: 1988. Ill.: *Laboratorium 1*

ARTICLES and REVIEWS (selected) • ЧЛАНЦИ и ПРИКАЗИ (селекција)

Boris Miljković, „Put u budućnost 2 - nedelja,” *RTS* (Belgrade), November 25, 2018
 Danijela Purešević, „Milovan Destil Marković: Od Euharistije do Inkvizicije,” *Art zona, RTS* (Belgrade), November 13, 2018
 Tatjana Nježić, „Alo, Požega, šta da se radi?,” *Blic* (Belgrade), March 1, 2018
 Borka Pavićević, „Degenerisana umetnost,” *Danas* (Belgrade), February 10-11, 2018
 Brainard Carey, „Milovan Destil Markovic” (interview), *Yale University Radio WYBCX* (New York), February 1, 2017
 Tamara Vučenović, „Milovan DeStil Marković” (interview), *Radio Beograd 2* (Belgrade), August 24, 2016
 „Duh Jugoslovenske umetnosti,” *SEEcult.org* (Belgrade), October 15, 2014
 “Milovan Destil Markovic - A Colorful History” (interview), *berlin-artparasites.com* (Berlin), February 19, 2013
 Milena Milojević, „Likovnost i tekstualnost radova Milovana DeStil Markovića,” *Danas* (Belgrade), January 20, 2013
 Zoran Jeremić, „Biće vrlo hard core,” *Vesti* (Užice), September 18, 2012
 „Šta da se radi? Okupiraj,” *SEEcult.org* (Belgrade), September 12, 2012
 Milovan De Stil Marković, „Kultura i umetnost su beskućnici,” *Politika* (Belgrade), March 11, 2012
 Gordana Popović, „Beskućnici u berlinskoj sobi” (interview), *Politika* (Belgrade), March 1, 2012
 Eva Mayer, „Mehr als nur Bildunterschriften,” *Meier* (Mannheim), February 12, 2012
 Branko Rosić, „Akademija republika” *PRESS magazin* (Belgrade), January 16, 2011
 „DeStil na izložbi u Kumamotu,” *SEEcult.org* (Belgrade), June 2, 2010
 Milovan De Stil Marković, „Kilavi mačo primitivizam,” *Politika* (Belgrade), January 18, 2010
 „DeStilovi Portreti na zahtev,” *SEEcult.org* (Belgrade), June 24, 2009
 Ljiljana Đinkul, „Ubedljiv umetnički koncept,” *Politika* (Belgrade), November 10, 2008
 G. [Gvozden] Otašević, „Marković u rodnom Čačku,” *Politika* (Belgrade), September 23, 2008
 Dušan Darijević, „Destilizovani,” *Čačanske novine* (Čačak), September 23, 2008
 Iris Trübswetter, „Ikonen der Vergessenen,” *Oberbayerisches Volksblatt* (Rosenheim), December 9, 2008
 „Molitva za višnji mir,” *Politika - Kultura umetnost nauka* (Belgrade), no. 39, January 5, 2008
 “Architecture of Language,” *Archis Volume* (Amsterdam), no. 7, 2006
 Christiane v. Golsa, “Endlich Sommer – Kunst im öffentlichen Raum,” *Kunst Magazin Berlin* (Berlin), no. 8, July 6, 2006
 N.W. [Nora Wagner], “Ausstellung des Monats – Milovan Markovics ‘Homeless Berlin,’ *Kultur Kanal* (Berlin), May 20, 2006
 Harald Fricke, “Kunstrundgang,” *die tageszeitung* (Berlin), May 17, 2006
 Birgit Rieger, “Kein Haus, kein Lobby – Milovan Markovics ‘Homeless Project’ in der Galerie Kai Hilgemann,” *Zitty* (Berlin), no. 10, 2006
 Nakahara Sayoko, “Milovan Markovic ‘Prototype Tokyo’” *Relax* (Tokyo), no. 103, September 2005
 Ozaki Tetsuya, “Milovan Markovic ‘Prototype Tokyo’” *Art it* (Tokyo), vol. 3, no. 3, summer/fall 2005
 Robert Reed, “Milovan Markovic’s ‘Prototype’ artworks,” *The Daily Yomiuri* (Tokyo), edition A, August 18, 2005
 Claudia Wahjudi, “Die Unsichtbaren,” *u_Spot* (Berlin), no. 4, 2004
 S. Đ. M. [Srđan Đida Marković], „Karmin za žene, za muškarce brijanje,” *Glas* (Belgrade), November 18, 2003
 Ljubica Jelisavac, „Priča o baskućnicima, priča o nama” (interview), *Blic* (Belgrade), November 7, 2003

M. Jovanović, „‘Nevidljivi narod’ od Berlina do Johanesburga,” *Danas* (Belgrade), November 6, 2003
 Ljiljana Tadić, „De Stil Marković – Jedan od ‘Žestokih’” (interview), *Lice* (Belgrade), no. 31, 2003
 Sumie Kawai, “Berlin,” *Pen* (Tokyo), no. 106, 2003
 J. Br. [Jacques Brunel], “Miroirs rouge,” *Le Monde* (Paris), September 20, 2001
 Claudia Wahjudi, “After the Wall,” *Kunstforum International* (Ruppichteroth), January-March, 2001
 Angelika Stepken, “Make-up-Bilder: Milovan Markovics Porträts berühmter Frauen,” *Neue Bildende Kunst* (Berlin), February/March 1997
 Martin Conrads, “Hillary Clintons Kleid – Die Frau als Projektionsfläche im Goldrahmen: Lippenstift-Bilder von Milovan Markovic in der Galerie A. von Scholz,” *Zitty* (Berlin), 1996
 Gordana Vasiljević, „Staza prosvetljenja,” *Nova Borba* (Belgrade), June 26, 1996
 Jovan Despotović, „Ruka koja salutira,” *Vreme* (Belgrade), June 22, 1996
 Marija Đorđević, „Staza prosvetljenja – susreti sa stvaraocima: Milovan De Stil Marković” (interview), *Politika* (Belgrade), June 9, 1996
 Miroljub Marjanović, „Preisпитivanje profanog lika” (interview), *Vreme* (Belgrade), June 8, 1996
 Savo Popović, „Ikona je, zapravo, alfabet,” *Nedeljna Borba* (Belgrade), June 1-2, 1996
 Antoine Perraud, “L’épuration artistique,” *Télérama* (Paris), June 7, 1995
 Harald Fricke, “Manchmal lichtet sich dennoch der Blick ...,” *die tageszeitung* (Berlin), March 6, 1993
 Ingela Lind, “Röd fullträff i bokskogen – Dragning åt metafysik och melankoli i Wanås,” *Dagens Nyheter* (Stockholm), May 31, 1991
 Angelika Stepken, “Construction in Process back in Lodz,” *Kunstforum International* (Ruppichteroth), no. 111, January/February 1991
 M. Stojanović, „Milovan Marković u Brilu,” *Politika* (Belgrade), September 6, 1989
 Dragan Jovanović Danilov, „Velika invokacija Milovana De Stila Markovića,” *Međaj* (Titovo Užice), 1988
 Tuvid Larsen, “Kunst som surre,” *Arbeiderbladet* (Oslo), March 5, 1988
 Finn Jor, “Kunst på femti skærmer,” *Aftenposten* (Oslo), March 5, 1988
 Ingrid Blekastad, “Liv, død, skaping,” *Bergens Tidende* (Bergen), June 6, 1987
 Angelika Stepken, “Sissel Tolaas und Milovan Marković,” *Kunstforum International* (Cologne), May/June, 1987
 Harald Flor, “Fra Berlin til Bergen,” *Dagbladet* (Oslo), May, 1987
 Wiglaf Droste, “Der große Wurf,” *die tageszeitung* (Berlin), March 24, 1987
 ac [Andreas Conrad], “Der ‘Schlüssel der Schöpfung’ in einem Kreuzberger Keller,” *Der Tagesspiegel* (Berlin), March 22, 1987
 Biljana Tomić, “Aperto 86,” *Moment* (Belgrade), no. 6/7, September/December, 1986
 Jovan Despotović, “Euharistija: De Stil Marković,” *Moment* (Belgrade), no. 5, April/June, 1986
 S. [Slavko] Timotijević, “De Stil Marković – komad koji ganja umetnost po svetu,” *Književne novine* (Belgrade), January 1986
 Milan Damjanović, „Nagrada ‘Vladislav Ribnikar’: bez provincije,” *NIN* (Belgrade), January 26, 1986
 Mirjana Živković, „Posvećenost umetnosti,” *Politika* (Belgrade), January 17, 1986
 M. [Mirjana] Živković, “Odluka žirija ‘Politike’ za nagradu iz fonda Vladislav Ribnikar: Dobitnik Milovan De Stil Marković,” *Politika* (Belgrade), January 17, 1986
 Bojana Pejić, „De Stil Marković: čovek kreativnog doba” (interview), *Moment* (Belgrade), no. 3–4, November 1985 / March 1986
 Angelika Stepken, “Allchemie und Astrologie auf Leinwand,” *Zitty* (Berlin), no. 19, 1985
 Kosta Vasiljković, „Žestina utopijske refleksije,” *Komunist* (Belgrade), February 1, 1985
 Darka Radosavljević, „Varijacije na euharistiju,” *Student* (Belgrade), no. 1–2, January 16, 1985
 Aleksandar Đurić, „Reinkarnacija stila,” *Politika* (Belgrade), January 14, 1985
 Sanja Kesić, Miroljub Marjanović, „Razgovori sa umetnicima: Slava nije težnja, ona je samo posledica!,” 3+4 *časopis studenata istorije umetnosti* (Belgrade), 1984
 Zoran Markuš, „Hoće da neće,” *Nedeljna Borba* (Belgrade), January 21–22, 1984
 Mirjana Živković, „Vreme ‘Žestokih’,” *Politika* (Belgrade), December 31, 1983 / January 1–2, 1984
 Gvido Pretnja [Slavko Timotiević], „Oktobarski salon: Najzad mladi,” *Omladinske novine* (Belgrade), November 6, 1983
 Ž. [Željko] Kipke, „Fragmenti slike: spomenik,” *Studentski list* (Zagreb), October 26, 1983
 Ješa Denegri, „Fine postcards Belgrado,” *Juliet Art Magazine* (Triest), no. 11, April/May 1983
 Jovan Despotović, „‘Žestoki’ stil De Stila,” *Mladost* (Belgrade), April 30, 1983
 Bojana Pejić, „Vremena ikonodula,” *Polja* (Novi Sad), no. 289, March 1983
 De Stil Marković, „Ritual megalomanskih formi,” *Zum Reporter* (Belgrade), November 25 - December 2, 1982
 Jovan Despotović, „Žestoki potezi bojom,” *Književne novine* (Belgrade), November 9, 1982
 De Stil Marković, „Water Sex u SKC-u,” *Zum Reporter* (Belgrade), September 30 – October 7, 1982
 De Stil Marković, „Dok ceo grad spava,” *Zum Reporter* (Belgrade), March 18–25, 1982
 Bojana Pejić, „Prvih deset godina: Galerija SKC,” *Domesti* (Rijeka), May 1981
 Ješa Denegri, „Beograd: dvije priredbe mladih umjetnika,” *Okolo* (Zagreb), October 20 – November 13, 1980



Milovan DeStil Markovic, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović, 2008. Texts: Benedikt Stegmayer, Boris Buden, Ješa Denegri, Jovan Despotović



Markovic: Transfigurative Works, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006. Texts: Boris Buden, Bojana Pejić, Claudia Wahjudi (interview), Yoshiko Honda



De Stil Marković: Euharistija, [De Stil Marković: Eucharist], Belgrade: Muzej savremene umetnosti, 1985. Text: Bojana Pejić



De Stil Marković: Crni prostor • Black Space, Belgrade: Studentski kulturni centar, 1983. Text: Bojana Pejić



De Stil Marković: Fragmenti slike: spomenik, [Fragments of a Painting: Monument], Belgrade: Studentski kulturni centar, 1982. Text: Bojana Pejić

издавачи • publishers

Музеј савремене умјетности Републике Српске ·
Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska
Trg srpskih junaka 2, Banja Luka, Republika Srpska
mail: muzejsurs@gmail.com
телефон • phone
+387 51 215 364
www.msurs.net

Културни центар Београда · Cultural Centre of
Belgrade

Knez Mihailova 6/1, Beograd, Srbija

телефон • phone

+381 11 2621 469

www.kcb.org.rs

Удружење грађана SEEcult.org · Association of
citizens SEEcult.org

27. marta 26, Beograd, Srbija

телефон • phone

+ 381 63 214 893

www.seecult.org

главна и одговорна уредница • editor-in-chief

др Сарита Вујковић • Sarita Vujkovic, PhD

уредница издања • editor of publication

Бојана Пејић · Bojana Pejić

текстови • texts

Данијела Пурешевић · Danijela Purešević

Бенедикт Штегмајер · Benedikt Stegmayer

Бојана Пејић · Bojana Pejić

Борис Буден · Boris Buden

Мирољуб Мима Марјановић · Miroljub Mima

Marjanović

превод на енглески • translation into english

Весна Стрика · Vesna Strika (*Пурешевић · Purešević,*
Марјановић · Marjanović)

превод на српски • translation into serbian

Весна Стрика · Vesna Strika (*Пејић · Pejić*), Светлана
Симеуновић · Svetlana Simeunović (*Штегмајер ·*

Stegmayer, Буден · Buden)

коректура на енглеском • proofreading english

Svetlana Mitić, M.A. · Мр Светлана Митић

(*Пурешевић · Purešević, Марјановић · Marjanović,*
Џенифер Соколовски · Jennifer Sokolowsky (*Пејић ·*

Pejić, Буден · Buden)

лектура на српском • proofreading serbian

Весна Милосављевић (SEEcult.org): Vesna

Milosavljević (SEEcult.org)

Слободан Николић · Slobodan Nikolić (*Штегмајер ·*
Stegmayer, Буден · Buden), др Дијана Црњак · Dijana

Crnjak, Ph.D.

биографија/библиографија • biography/bibliography

Милован Дестил Марковић студио Берлин ·

Milovan Destil Markovic studio Berlin

Дидрих Ауспрунк · Diedrich Ausprunk

фотографије • photography

Милован Дестил Марковић студио Берлин ·

Milovan Destil Markovic studio Berlin, жестоки

press · žestoki press, Кристоф Музиол · Christoph

Musiol, Горанка Матић · Goranka Matić, Дења

Антоновић · Denja Antonović, Срђан Вељовић ·

Srđan Veljović, Марија Мор · Maria Mohr, Драган

Папић · Dragan Papić, Миладин Јеличић Јела ·

Miladin Jeličić Jela, Божидар Миловић · Božidar

Milović, Клаудија Чејслинг · Claudia Chaseling,

Катарина Дубик · Katharina Dubbick, Тони

Штегмајер · Toni Stegmayer

графички дизајн • graphic design

Милован Дестил Марковић студио Берлин ·

Milovan Destil Markovic studio Berlin

Немања Мићевић, МА · Nemanja Mićević, M.A.

(MSURS · МСУРС)

прелом текста • text setting

Милован Дестил Марковић студио Берлин ·

Milovan Destil Markovic studio Berlin

издање • edition

98

година издања • year of publication

2019

штампа • print

Atlantik BB, Бања Лука

тираж • copies

700

подршка • supported by

Министарство просвјете и културе Републике

Српске · Ministry of Education and Culture of the

Republic of Srpska, Министарство цивилних

послова Босне и Херцеговине · Ministry of Civil

Affairs of Bosnia and Herzegovina, Министарство

културе и информисања Републике Србије ·

Ministry of Culture and Information of the Republic

of Serbia, Град Београд – Секретаријат за културу

· City of Belgrade – Secretariat for Culture, Summa

Artium, Будимпешта, Мађарска · Summa Artium,

Budapest, Hungary

© VG Bild-Kunst, Бон 2019. за радове Милована Марковића © VG Bild-
Kunst, Bonn 2019, for the works of Milovan Marković

© МСУРС, Бања Лука; КЦБ, SEEcult.org, Београд; и аутори, 2019.

© MSURS, Banja Luka; KCB, SEEcult.org, Belgrade; and the authors, 2019

Сва права су задржана. Ниједан део ове публикације не сме се
репродуковати, задржати или трансмитовати у било ком облику:
електронски, механички, фотографски, снимљено, или на неки
други начин, без писмене дозволе • All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying,
recording, or otherwise, without the prior written permission

захвалност • acknowledgments

Милован Дестил Марковић студио Берлин (*Јудит*

Bajc, Михаел Блек) · Milovan Destil Markovic studio

Berlin (*Judith Weiss, Michael Black*)

thanks to • хвала

Весни Даниловић · Vesna Danilović, Клаудији

Чејслинг · Claudia Chaseling, Ирини Журни · Irina

Yurna, Иштвану Арнолду · István Arnold, Весни

Милосављевић · Vesna Milosavljević, Биљани

Томић · Biljana Tomić, Борису Будену · Boris Buden,

Бенедикту Штегмајеру · Benedikt Stegmayer,

Елизабети П. Морган · Elizabeth P. Morgan, Бојани

Пејић · Bojana Pejić, Кристиан Дубик · Kristian

Dubbick

ISBN 978-99938-45-98-0
Народна и универзитетска библиотека Републике
Српске, Бања Лука · National and University Library
of the Republic of Srpska, Banja Luka
ISBN 978-86-7996-226-3
Народна библиотека Србије, Београд · National
Library of Serbia, Belgrade

организација изложби • exhibitions organization
БЕОГРАД • BELGRADE

Milovan Destil Marković · Милован Дестил Марковић,

Barcoded Painting · Баркодирана слика

кустоскиња • curator

Данијела Пурешевић · Danijela Purešević

организација • organisation

Весна Даниловић · Vesna Danilović

Светлана Петровић · Svetlana Petrović (КЦБ · ССБ)

Весна Милосављевић · Vesna Milosavljević

(SEEcult.org)

Ликовна галерија Културног центра Београда ·

Art Gallery, Cultural Centre of Belgrade

Knez Mihailova 6, Belgrade

7 – 28. 11. 2019

БАЊА ЛУКА • BANJA LUKA

Милован Дестил Марковић · Milovan Destil Marković,

Дестиловано лице – Радови 1980–2020 · Destilled

Face – Works 1980–2020

кустос • curator

Мирољуб Мима Марјановић · Miroljub Mima

Marjanović

organisation • организација

Др Сарита Вујковић · Sarita Vujkovic, PhD, Младен

Бањац · Mladen Banjac, Жана Вукичевић · Žana

Vukičević, Nemanja Mićević, M.A. · Немања

Мићевић, МА

Музеј савремене умјетности Републике Српске ·
Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska

Trg srpskih junaka 2, Banja Luka

12. 12. 2019 – 28. 02. 2020.