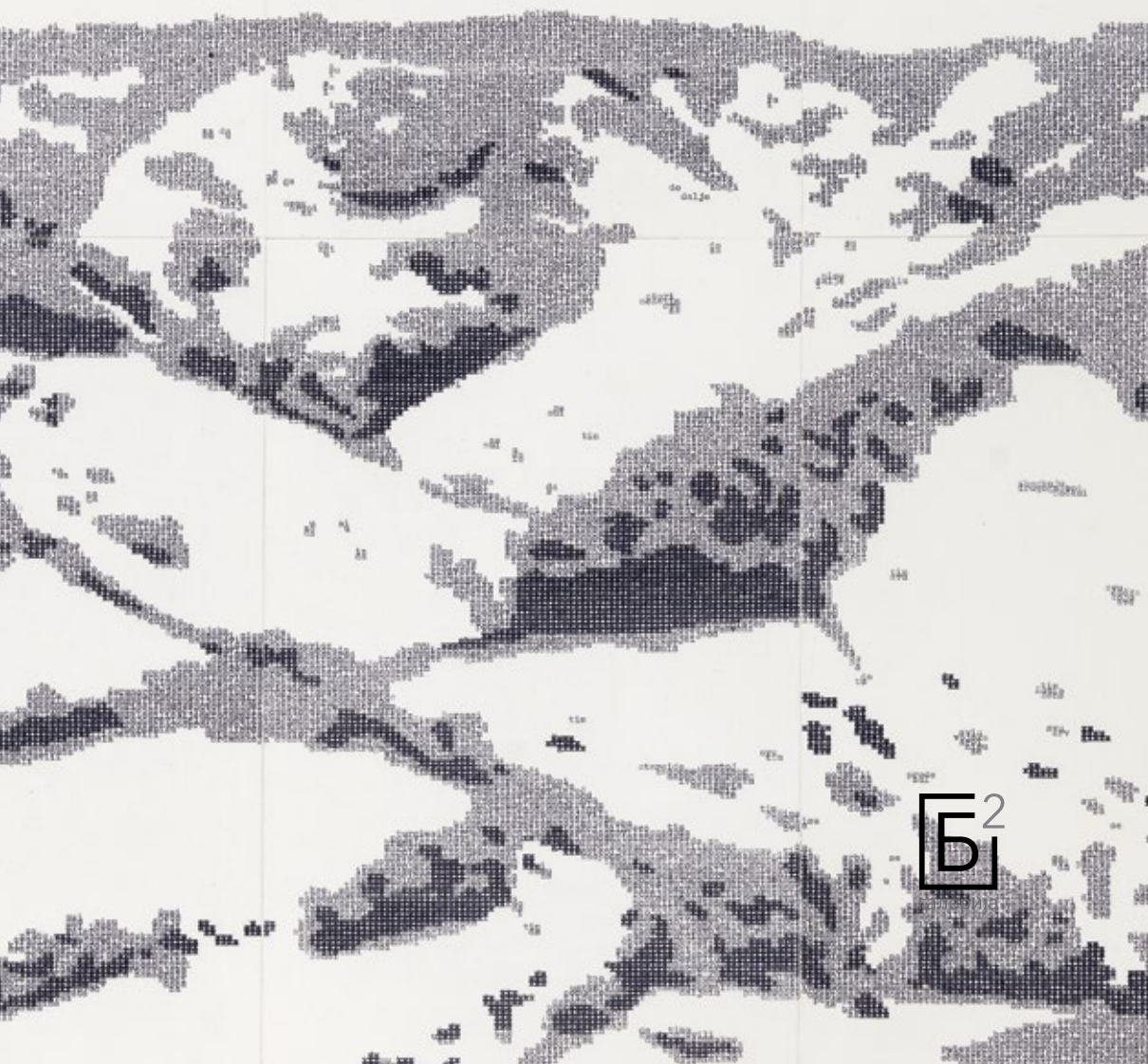


БОГОЉУБ ЂОКОВИЋ

Близу. Далеко

BOGOLJUB ĐOKOVIĆ

Close. Far Away



Б²

БОГОЉУБ ЂОКОВИЋ

Близу. Далеко

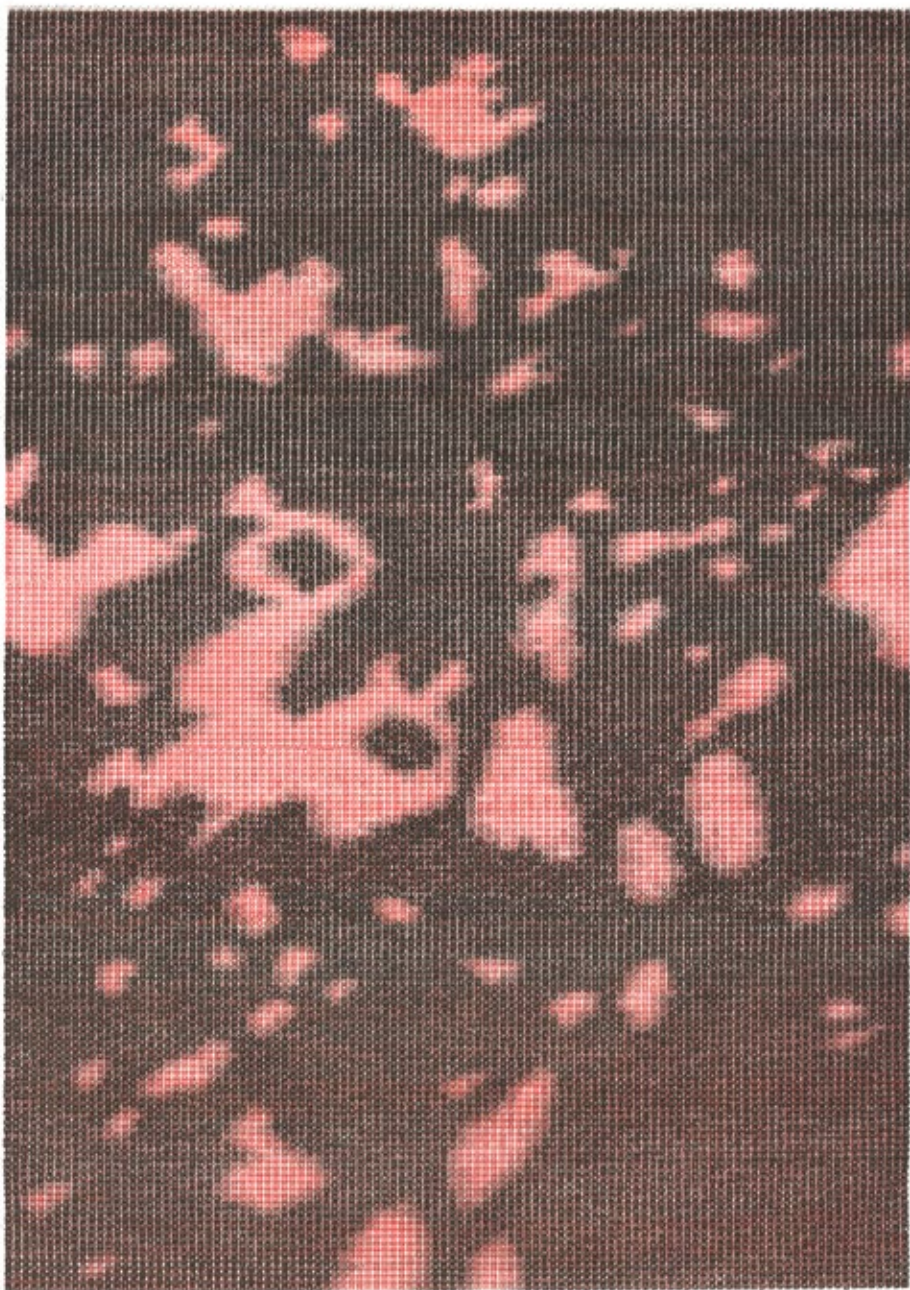
BOGOLJUB ĐOKOVIĆ

Close. Far Away



Београд

Август-септембар 2025.



Црвени пејзаж 2 / Red Landscape 2
2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 46x33cm

Стеван Вуковић

ФРАГМЕНТИ ПАМЋЕЊА У МЕХАНИЧКОЈ ИЗВЕДБИ

Супротстављајући се беспрекорној флуидности дигиталног окружења, дела Богољуба Ђоковића, настала на пола века старој писаћој машини Олимпија Моника, откривају отеловљени рад који стоји у основи сваког медијског стваралаштва. Користећи црвено и црно мастило, ови радови трансформишу писаћу машину у алат материјалног отпора кроз креативни израз, поткопавајући њену традиционалну улогу уређаја за стандардизацију графичког израза. Они користе празан простор као контуру, тако да бело дефинише облик више него откуцани елементи, што подсећа на типстракте Дом Силвестера Хуедоара, али са фотографским импулсом, слично факс арту или раним рачунаром генерисаним полутоновима. Вегетативна апстракција у скали сивих тонова користи градацију нијанси како би сугерисала прошарано осветљење, као у портретима Пола Смита. На први поглед, слике призивају у сећање пејзаже – дрвеће, небо, облаке или биљне форме. Међутим, оне нису записи непосредно виђеног; изведене су из личних архива, попут фотографија са мобилног телефона, и наслеђених мотива као што је таковски храст – запис, који је био истраживан у Ђоковићевим ранијим радовима.

Изворне слике пролазе кроз реинтерпретацију и визуелну кондензацију, свдећи се на полуапстрактне фрагменте заробљене између видљивости и брисања. Радови се ослањају на тензију између механичке прецизности и емоцијама набијене слике, претварајући ригидну логику куцања у графичко искуство, односно грађење слике словима, бројевима и интерпункцијским знацима. У посматрачу те слике призивају осећај покрета и мировања, евоцирајући теме природе и времена без њиховог директног приказивања. Притом, ту неуједначени прелази у тоновима, где се редови разликују у степену засићености мастилом, додају ручно произведени визуелни шум као естетски елемент.

Уместо да слику компоује путем вербалног језика као уметници конкретне поезије који користе писаће машине за обликовање графичких поема, Ђоковић користи слова за грађење атмосфере, густине и трагова гестова. Пејзажи који настају нису ни означавајући ни миметички, већ афективни, богати поновљеним утисцима. Монохроматска или дуохроматска палета и материјалност исписивања подсећају на пост-дигиталну естетику Кима Каскона, која користи

„кликве, гличеве и прекиде као изражајна средства, а не као недостатке“ (Cascone 2000, 13). Физичност куцања на писаћој машини разликује се такође и од дигиталног уноса или екранских пракси попут аски уметности, које на први поглед делују врло слично, али су дематеријализоване. Алесандро Лудовико примећује да „у пост-дигиталној култури, коришћење аналогних алата попут писаће машине постаје свесни политички чин – декларација аутономије од алгоритамске контроле“ (Ludovico 2012, 45). Физички притисак који подразумева рад са аналогном тастатуром, нагомилавање трагова мастила кроз вишеструко куцање и непоновљивост грешака стављају тело куцача у први план као изражајно присуство. Лудовико даље тврди да пост-дигитално „препознаје [дигитално] као део ширег материјалног екосистема који укључује штампу, перформанс и физичке медије“ (стр. 10).

Медијска теорија и логика писаће машине

Ђоковић се придржава механичких захтева писаће машине, супротстављајући их дигиталној ефикасности данашње уметности засноване на промптовима. Џоана Зилинска примећује: „Пост-дигитална уметност повраћа спорост, труд и физичко присуство наспрам компјутерске убрзаности“ (Zylinska 2014, 67). Ђоковићеви радови користе ограничења писаће машине – моноспејс фонтове и фиксне размаке – како би створили визуелне форме које стављају ритам и гест у први план уместо читљивости, позивајући посматраче да се позабаве процесом, а не само представама које из њега следе. Њихов визуелни језик, иако потпуно механички у изведби, изазива емотивну, готово сликарску резонанцу постигнуту кроз густину и распоред карактера. Уметник користи застареле механике писаће машине не као носталгични уређај, већ као перформативни алат за цртање, понављање и стварање пејзажа, изведених кроз стрпљење, ритам и ограничење.

У теорији медија двадесетог века, писаћа машина је често приказивана као алат рационализације и брисања. Китлер је тврдио: „Писаћа машина заклања ауторову руку и тиме индивидуалност његовог писања. Чини да писани текстови изгледају као да немају аутора“ (Kittler 1999, 183). Према овом гледишту, писаћа машина је технолошка маска која потискује личне трагове рукописа и уводи режим стандардизованог уноса. Зигерт то потврђује, тврдећи да „писаћа машина програмира писање. Она дефинише простор странице, размак између слова и време уписивања – намећући машински код људском језику“ (Sieger 2015, 162). Овде писаћа машина није продужетак руке, већ њено препрограмирање. Ипак, управо кроз супротстављање тим наметнутим кодовима уметници писаће машине пружају отпор дисциплинској логици машине. Они се боре против униформности кроз слојевитост, померање, заглављивање тастера или

двоструко ударање. Сваки притисак тастера производи благо другачији физички траг – његов интензитет, угао и густина мастила зависе од снаге и ритма тела дактилографа. За разлику од дигиталних притисака тастера, који су бинарни и невидљиви, ови трагови задржавају своју аналогну специфичност. У све широј пракси и реевалуацији уметности писаће машине, нарочито у пост-дигиталном контексту, уметници поново потврђују материјалност исписивања. Кроз просторну манипулацију, вишеструко куцање и гестуалну силу, писаћа машина постаје место врло опипљивог тактилног присуства – механички уређај који парадоксално омогућава повратак људског геста у културу све више подређеној невидљивим, бесконтактним интерфејсима дигиталног писања.

Повраћај материјалног трага

Бари Талет примећује да уметници писаће машине „претварају ову круту, немилосрдну мрежу у емотивну, флуидну, органску ствар“ (Tullett 2014, 6). Ђоковићева дела су пример те трансформације настале коришћењем писаће машине као перформативног оруђа за цртање и стварање пејзажа. Њихове полуапстрактне форме позивају гледаоце да се баве процесом, а не сликом која из њега произилази, у складу с модернистичком фрагментацијом и пост-дигиталном материјалношћу. Супротстављајући се дисциплинској логици писаће машине, Ђоковић враћа материјални траг као место отеловљеног значења. Ова пракса донекле подсећа на радове Емилија Принија на писаћој машини, које Ђермано Ђелант описује као редукцију језика на „механички остатак“, где опсесивно понављање слова ствара густа, ритмичка поља налик текстилним шарама или звучним таласима, претварајући писаћу машину у инструмент за цртање који бележи време и труд (Celant 1985, 123), стварајући минималистичке комаде који нису „поруке већ присуства“, с листовима исписаним на машини који делују као „поља енергије“ што бележе траг геста и „присуство одсуства“, наглашавајући процес над значењем (Celant 1995, 37 и 126).

Ђоковићев радови користе писаћу машину као медиј отпора и израза. На позадини дигиталне дематеријализације, они користе механичка ограничења да створе тактилне, афективне пејзаже. Прихватањем напетости, несавршености и телесног рада, они трансформишу писаћу машину из алата за стандардизацију у радикални гест присутности, резонантно повезан са пост-дигиталном естетиком и критиком технолошке контроле из области медијске теорије.

Коришћени извори:

1. Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: „Post-digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18.
2. Celant, G. (1985). *Arte Povera*. Abbeville Press.
3. Celant, G. (1995). *Inventing the Truth: Art and Science*, Fondazione Prada.
4. Cramer, F. (2014). What is ‘post-digital’? In D. Berry & M. Dieter (Eds.), *Postdigital aesthetics: Art, computation and design* (pp. 12–26). Palgrave Macmillan.
5. Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, film, typewriter* (G. Winthrop-Young & M. Wutz, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1986)
6. Ludovico, A. (2012). *Post-digital print: The mutation of publishing since 1894*. Onomatopée.
7. Tullett, B. (2014). *The Art of Typewriting*. London: Laurence King Publishing.
8. Siegert, B. (2015). *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real* (G. Winthrop-Young, Trans.). Fordham University Press.
9. Zylinska, J. (2014). *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Open Humanities Press.



Црвени пејзаж / Red Landscape
2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 46x33cm



Фрагмент 1 / Fragment 1

2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 108x81cm



Фрагмент 2 / Fragment 2

2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 74x54cm



Божидар Продановић / Božidar Prodanović
 Таковски грм / The Takovo Bush
 1969, бакропис (Е.А) / typewriter drawing, 52,5x38cm

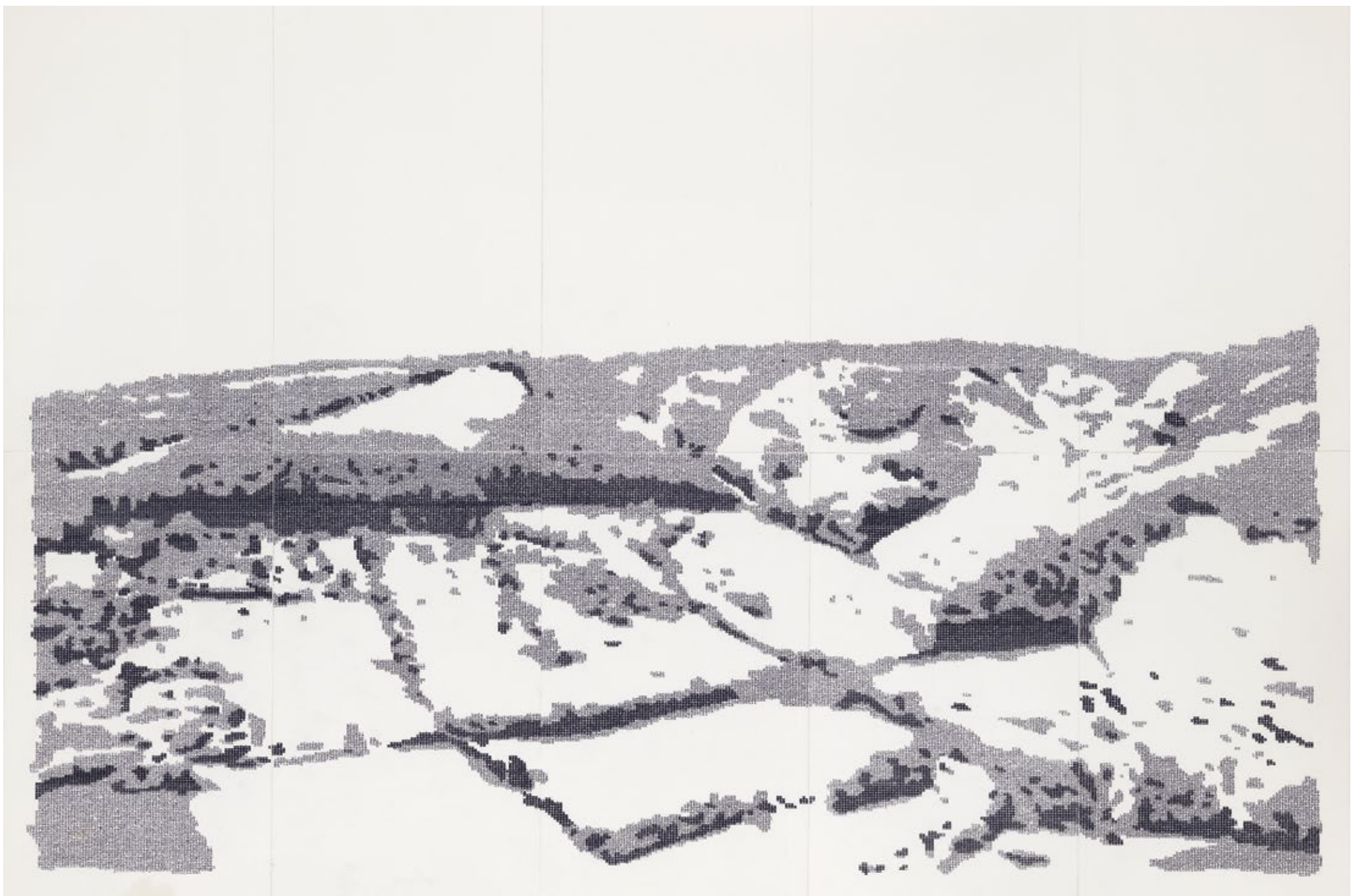


Таковски грм / The Takovo Bush
 2024, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 183x137cm



Огледало / Mirror

2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 160x140cm



Планина / Mountain

2025, цртеж писаћом машином / typewriter drawing, 80x120cm

FRAGMENTS OF MEMORY MECHANICALLY EXECUTED

In contrast to the effortless flow of the modern digital environment, Bogoljub Đoković's works, crafted on a half-century-old Olympia Monica typewriter, expose the embodied labor that underlies media creation. Using red and black ink, these pieces transform the typewriter into a tool of material resistance through creative expression, subverting its traditional role as a device for standardizing graphic expression. They use blank space as a contour so that the white defines the shape more than the typed elements, which evokes Dom Sylvester Houédard's typestracts, but with a photographic impulse, similar to Fax art or early computer-generated halftone. The grayscale vegetal abstraction uses tonal shifts to suggest dappled light, echoing Paul Smith's portraits. At first glance, the images resemble landscapes – trees, skies, clouds, or vegetal interference. However, these do not serve as direct depictions of what is seen; they are drawn from personal archives, such as mobile phone stills, and inherited motifs like the sacred Takovo oak, explored in Đoković's earlier works.

The original images undergo reinterpretation and visual condensation, reducing them to semi-abstract fragments caught between visibility and erasure. The works play on the tension between mechanical precision and emotionally charged imagery, transforming the rigid logic of typewriting into a graphic experience, that is, the construction of an image with letters, numbers, and punctuation marks. In the viewer, the images evoke a sense of movement and stillness, echoing themes of nature and time without directly representing them. Meanwhile, a slight tonal banding, where rows differ in ink saturation, adds a handmade glitch aesthetic.

Rather than composing an image through verbal language like concrete poetry artists who use typewriters to create graphic poems, Đoković employs letters to build atmosphere, density, and traces of gestures. Landscapes that emerge are neither signifying nor mimetic, but affective, rich with repeated impact. The monochrome or duochrome palette and materiality of inscription recall Kim Cascone's post-digital aesthetic, which uses "clicks, glitches, and dropouts as expressive tools rather than defects" (Cascone 2000, 13). The physicality of typewriting distinguishes it from digital input or screen-based practices like ASCII art, which appear similar at first glance but are dematerialized. Alessandro Ludovico notes that "In a post-digital culture, using analog tools like the typewriter becomes a conscious political act—a declaration of autonomy from algorithmic control" (Ludovico 2012, 45). Physical

pressure involved in working with an analog keyboard, the accumulation of ink through overtyping, and the non-repeatability of mistakes all foreground the body of the typist as an expressive presence. Ludovico further argues that the post-digital "recognizes [the digital] as part of a larger material ecosystem that includes print, performance, and physical media" (p. 10).

Media Theory and the Typewriter's Logic

Đoković adheres to the mechanical demands of the typewriter, contrasting it with the digital efficiency of today's prompt art. Joanna Zylińska observes, "Post-digital art reclaims slowness, effort, and physical presence against the backdrop of computational acceleration" (Zylińska 2014, 67). Đoković's works exploit the typewriter's constraints—monospaced fonts and fixed spacing—to create visual forms prioritizing rhythm and gesture over legibility, inviting viewers to engage with the process rather than mere representation. Though executed with mechanical precision, their visual language—shaped by the density and arrangement of typewriter characters—carries an emotional, almost painterly depth. The artist reimagines the typewriter's clunky mechanics, not as a nostalgic relic, but as a dynamic tool for drawing, weaving repetitive patterns, and shaping landscapes with deliberate patience and rhythmic precision.

In twentieth-century media theory, the typewriter was often portrayed as a tool of rationalization and erasure. Kittler claimed that "The typewriter veils the author's hand and thereby the individuality of his writing. It makes written texts look as if they had no author" (Kittler 1999, 183). In this view, the typewriter is a technological mask, suppressing the personal marks of handwriting and ushering in a regime of standardized input. Siegart echoes this, claiming that "The typewriter programs writing. It defines the space of the page, the spacing of letters, and the time of inscription—imposing a machinic code on human language" (Siegart 2015, 162). Here, the typewriter is not an extension of the hand but a reprogramming of it. Yet it is precisely through subverting these imposed codes that typewriter artists resist the machine's disciplinary logic. They push against uniformity through layering, offsetting, jamming keys, or double-striking. Each keystroke produces a slightly different physical trace—its intensity, angle, and ink density affected by the force and rhythm of the typist's body. Unlike digital keystrokes, which are binary and invisible, these marks retain their analog specificity. In the growing practice and re-evaluation of typewriter art, particularly in a post-digital context, artists reassert the materiality of inscription. Through spatial manipulation, overtyping, and gestural force, the typewriter becomes a site of very tangible tactile presence, a mechanical device that paradoxically allows for the return of the human gesture in a culture increasingly dominated by the invisible, touchless interfaces of digital writing.

Reclaiming the Material Trace

Barrie Tullett observes that typewriter artists “have turned this rigorous, unforgiving grid into an emotive, fluid, organic thing” (Tullett 2014, 6). Đoković’s works exemplify this transformation, using the typewriter as a performative tool for drawing and landscape creation. Their semi-abstract forms invite viewers to engage with the process rather than representation, aligning with modernist fragmentation and post-digital materiality. By subverting the typewriter’s disciplinary logic, Đoković reclaims the material trace as a site of embodied meaning. That practice partly resembles Emilio Prini’s typewriter works, described by Germano Celant as reducing language to a “mechanical residue,” where obsessive repetition of letters creates dense, rhythmic fields resembling textile patterns or sound waves, transforming the typewriter into a drawing instrument that records time and labor (Celant 1985, 123), making minimalist pieces that are “not messages but presences,” with typewritten sheets acting as “fields of energy” that capture the trace of a gesture and the “presence of absence,” emphasizing process over meaning (Celant 1995, 37 and 126).

In conclusion, Đoković’s works use the typewriter as a medium of resistance and expression. Against the backdrop of digital dematerialization, they harness mechanical constraints to create tactile, affective landscapes. By embracing friction, imperfection, and the body’s labor, they transform the typewriter from a tool of standardization into a radical gesture of presence, resonating with post-digital aesthetics and media theory’s critique of technological control.

Used sources:

1. Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18.
2. Celant, G. (1985) *Arte Povera*. Abbeville Press.
3. Celant, G. (1995) *Inventing the Truth: Art and Science*, Fondazione Prada.
4. Cramer, F. (2014). What is ‘Post-digital’? In D. Berry & M. Dieter (Eds.), *Postdigital aesthetics: Art, computation and design* (pp. 12–26). Palgrave Macmillan.
5. Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young & M. Wutz, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1986)
6. Ludovico, A. (2012). *Post-digital print: The mutation of publishing since 1894*. Onomatopoe.
7. Tullett, B. (2014). *The Art of Typewriting*. London: Laurence King Publishing.
8. Siegert, B. (2015). *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real* (G. Winthrop-Young, Trans.). Fordham University Press.
9. Zylinska, J. (2014). *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Open Humanities Press.

Биографија / Biography

Богољуб Ђоковић (1995, Горњи Милановац) дипломирао је на Факултету ликовних уметности у Београду 2020. године, где тренутно похађа докторске академске студије. Од 2025. године ради као асистент на Архитектонском факултету Универзитета у Београду.

До сада је приредио три самосталне изложбе и учествовао на неколико десетина колективних. Његова тренутна сфера интересовања обухвата истраживање идентитета кроз језик и визуелност, са нагласком на обликовање текста као ликовног материјала кроз цртачке процесе и визуелну артикулацију језика. У свом раду бави се и динамичним односима између аналогног и дигиталног медија, као и питањем времена, његовог протока и трагова које оставља.

Живи и ради у Београду.

Bogoljub Đoković (1995, Gornji Milanovac) graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2020, where he is currently pursuing doctoral studies. Since 2025, he has been working as a teaching assistant at the Faculty of Architecture, University of Belgrade.

He has held three solo exhibitions and participated in several dozen group shows. His current field of interest focuses on exploring identity through language and visuality, with particular attention to shaping text as a visual material through drawing processes and the visual articulation of language. His work also examines the dynamic relationship between analogue and digital media, as well as the concept of time, its passage and the traces it leaves behind.

He lives and works in Belgrade.

Издавач

Галерија Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јеша Денегри
Данијела Пурешевић
Немања Николић

Организација и продукција

Бојан Муждека

Текст у каталогу

Стеван Вуковић

Лектура

Миладиновић Марина

Превод

Ванда Перовић

Фотографија

Владимир Поповић

Прелом

Жолт Ковач

Штампа

Алта Нова, Београд

Тираж

300

Publisher

Gallery B2
Balkanska 2
11000 Belgrade, Serbia
tel +381 11 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

For Publisher

Dragan Stojadinović

Gallery Council

Ješa Denegri
Danijela Purešević
Nemanja Nikolić

Organization and Production

Bojan Muždeka

Text in catalogue

Stevan Vuković

Proofreading

Miladinović Marina

Translation

Vanda Perović

Photography

Vladimir Popović

Layout

Žolt Kovač

Printed by

Alta Nova, Belgrade

Circulation

300

Пријатељи пројекта



C'EST MOI
art jewellery



Република Србија
Министарство културе

CIP - каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Ђоковић Б.(083.824)
75/76(497.11)20"(083.824)

ЂОКОВИЋ, Богољуб, 1995-

Богољуб Ђоковић = Bogoljub Đoković : Близу. Далеко = Close. Far Away : Галерија Б2, Београд, август-септембар 2025. / [текст у каталогу Стеван Вуковић] = [text in catalogue Stevan Vuković] ; [превод Ванда Перовић] = [translation Vanda Perović] ; [фотографија Владимир Поповић] = [photography Vladimir Popović]. - Београд : Галерија Б2 = Belgrade : Gallery B2, 2025 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). - 19 стр. : репродукције ; 23 cm - Библиографија: стр. 6.

ISBN 978-86-6054-050-0

а) Ђоковић, Богољуб (1995-) - Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 173463049



галерија

ГАЛЕРИЈА Б2
Балкански 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs