



Факултет ликовних уметности  
Универзитет уметности у Београду

Студијски програм: Докторске уметничке  
студије

Ментор: др Зоран Тодоровић, ванр. проф.

Кандидат: Тијана

Раденковић

Број индекса: 4604/14

Докторски уметнички пројекат  
Блискост – Вишемедијска  
просторна инсталација

Београд, 2020.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ  
УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

др Зоран Тодоровић, ванр.проф.

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

Чланови комисије:

др Александра Јованић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

др Бојана Матејић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

др Мариела Цветић ванр.проф.

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет у Београду

др Владимир Николић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности у Београду

Датум одбране: \_\_\_\_\_

## Садржај

Апстракт.....	4
Abstract .....	5
<b>1. Уводна разматрања .....</b>	<b>6</b>
<b>2. О телу .....</b>	<b>11</b>
2.1 Биолошко тело .....	13
2.2 Психолошко тело.....	14
2.3 Друштвено одређено тело.....	16
2.4 Коришћење тела .....	19
2.5 Ко је „тело“?.....	23
<b>3. Објекат .....</b>	<b>26</b>
<b>4. Видљиви и невидљиви перформанси .....</b>	<b>29</b>
<b>5. Био Арт .....</b>	<b>34</b>
5.1 Феномен Био-Арт-а у уметности.....	35
5.2 Биологија као уметнички медиј .....	37
5.4 Биоетка и биополитика .....	47
<b>6. Период антропоцене .....</b>	<b>56</b>
<b>7. Свет у кутији – Кабинети чудеса.....</b>	<b>62</b>
<b>8. О архивама .....</b>	<b>73</b>
8.1 Архив у уметности .....	77
<b>9. Фотокњига / Фотоалбум / Уметничка књига .....</b>	<b>83</b>
<b>10. О настанку пројекта и предходним уметничким радовима.....</b>	<b>85</b>
10.1 Тренутно стање/ Уметникова колекција .....	85
10.2 Портрет уметника.....	88
<b>11. Уметнички пројекат Бликост.....</b>	<b>92</b>
11.1 Техничка реализација.....	92
11.2 Анализа рада .....	94
11.2.1 Објекат.....	94
11.2.2 Микроорганизми .....	96

11.2.3 Видео .....	96
11.2.3 Текст и фотонаратив .....	98
<b>12.Закључна разматрања .....</b>	<b>101</b>
<b>13.Индекс слика .....</b>	<b>108</b>
<b>14.Литература .....</b>	<b>111</b>
14.1 Библиографија .....	111
14.2 Вебографија.....	115
<b>Биографија.....</b>	<b>118</b>



## Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Блискост* својом вишемедијском формом на један експерименталан начин испитује комплексне односе између човека и предмета и њиховог узајамног додира. Користећи низ метода и стратегија које потичу из ван уметничких пракси, овај рад представља и фузију медија, али и ново искуство рада са методама које потичу из подручја науке. Уметнички пројекат *Блискост* се састоји од инсталације у простору, која укључује предмете на којима се налазе микророганизми, видео пројекцију, фото књигу и текст. Предмети који су представљени у уметничком простору У10, су једна врста новог острва креираног од стране човека и његових невидљивих становника, који се станиште управо на нама, као и у нашем окружењу. Кроз практични рад се испитује природа ствари којима смо окружени, наш однос према њима, наше идеално представљање као и могућност да се форме живота презервирају и сачувају за неку другу будућност. Писаним делом рада, којим уједно све време прати и практични, представљају се феномени, уметничке праксе и аутори који су допринели својим поетикама, мишљењима и радом да се овај пројекат након одређеног времена формира у једну комплексну и јасну целину.

**Кључне речи:** тело, телесност, објекат, предмет, темпоралност, наука и уметност, микроорганизми, колекција, архивирање

## **Abstract**

Doctoral Art Project *Closeness* of its multimedia form examines, in an experimental way, the complex relationships between humans and objects and their mutual touches. Using a range of methods and strategies that originate outside of artistic practices, this work represents both a fusion of the media and a new experience of working with methods originating in the field of science. Art project *Closeness* consists of an installation in the space that includes objects containing micro-organisms, video projection, a photo book and text. The objects presented in the U10 Art Space are a kind of new island created by human and his invisible inhabitants, which dwells precisely on us, as well as in our environment. Through practical work, I do examine the nature of the things we are surrounded with, our relationship to them, our ideal representation, and the ability to preserve and save life forms for another future. Written part of the work, which also monitors through time and the practical one, represents all the phenomena, artistic practices and the authors who have contributed their poetics, opinions and works to this project, and after a certain time to form it as a single-complex and purposeful unity.

**Keywords:** body, physicality, object, subject, temporality, science and art, microorganisms, collection, archiving

## 1. Уводна разматрања

Пројекат Блискост испитује неколико основних питања у оквирима савремених уметничких пракси а у овом раду најпре се истражују односи уметности и науке, уметности и архива, и перформативности која се појављује у уметности. То најпре означава трансформисање једног облика у други (уметнички) медиј посмарајући и анализирајући успут његову везу са временским паралелама, његовим временским и просторним дистанцама. Основно полазиште за анализу овог рада је питање телесности и темпоралности, које се огледа у временској дистанци, у односу прошлости и садашњости, а које се смешта и у будућност. Одређеним делом овај рад се и помера у будуће време, чак шта више говори о настанку новог тела које тек треба да се деси.

Тело које се спомиње представља се као објекат/предмет, који по својој специфичној структури и комплексности има различита разумевања и одредбе. Тело је перформативни објекат, који својом садржином обједињује чиниоце који независно од њега могу да функционишу, али су свакако део једне комплексне целине. Идеја је да се кроз овај првобитни мотив сагледају различите праксе, могућности и паралеле. Ова тема се бави анализом и проблемом телесности, које је представљено кроз микро свет који нас окружује. Какав је човеков утицај на тело/објекат у најширем смислу и како се ово питање повезује са актуелним питањима који се тичу феномена антропоцене, био-арта, архивирања и колекција, била су нека од мојих питања при сусретима са овом проблематиком.

Ова вишемедијска поставка презентује и на више начина обједињује мотиве који се тичу повезаности човека са предметима из његовог непосредног окружења и блиског контакта, потенцијане опасности и нестајања, или пак заустављања у неком временском току. Истраживање теме започето је пар година уназад, а радови који су највише утицали да се овај рад формира у једну комплексну целину су *Тренутно стање/Уметникова колекција* (2016-2019), *Портрет уметника* (2016), и две фото књиге *Споменар* (2016) и *21,1 км* (2018).

Задатак писаног и теоријског образложења овог рада јесте да се кроз различите феномене из уметничких и теоријских пракси приближи и размотри идеја о самом пројекту, која се уједно осврће на критичке односе унутар комплексних система уметности, фетишизације, конзумеризма, био-политике и друштвено-психолошких односа.

Посматрајући из тренутне позиције уметност у њеној најширој разини, стичем утисак да осим тога што одређене праксе данас прерастају у тренд позиције које се прате и следе, такође се чини да сва та количина информација гледано историјско у данашњем контексту, доноси масу елемената са којима аутор може бесконачно да се поиграва. Реферишићи на један исти мотив, данас или јуче, а посебно у будућем времену неће имати исти контекст, јер је управо време једно од битних фактора које се појављује у уметности. Тај временски оквир се може чинити и безначајним у контекстима данашњице, јер се све одиграва толико брзо да феномени и праксе веома лако постају пост феномени. Но опет, уметност је одређена и природом својих неминовних идеолошких премиса, те су и уметнични актови усмерени ка одређеној идеологији, тј. идеолошкој пракси која се истиче системом веровања, мишљења и схватања. Посматрајући уметност уназад, класична уметност изгледа као место које се може препознати као *идеално*. Размишљајући о том појму који се данас препознаје на сваком кораку, истиче се уједно и проблематика, коју је историја и наше искуство понело са собом, као један емотивни терет. Да ли управо због таквих *идеалних* позиција и криза које су задесиле уметност, а биће их и у будућности, смо приморани да малим корацима кроз уметност мењамо свет? Можда, а опет не постоји ни озбиљан план који би омогућио неко боље читање ствари. Уметник је данас апсолутно слободна личност која себи даје за право да се не тангира филозофским питањима. Па чак и да ли је неопходно да уметник буде и филозоф, каква је то позиција и шта она доноси? Читајући књигу *Не – филозофија и савремена уметност*, аутор истиче да је данас све постало дозвољено, управо због богате историје која је за нама. Сваки уметник данас појединачно, на неки свој начин комбинује, преиспитује, и сопственим резултатима отвара нове могућности, које касније отварају неке нове. Три речи, кроз које се сумира нефилозофска позиција су: сопствена

позиција или самостално позиционирање, интервенција и истраживање.<sup>1</sup> Према Асмунду Микелсену (Asmund Havsteen-Mikkelsen) оне подразумевају заузимање позиција, али оних позиција које омогућавају производњу и разумевање уметничког дела кроз другачији систем мишљена. Према томе уметност се може разумети као тоталитет, а уметник као слободна особа која себи даје за право да се бави уметношћу. У том случају савремена уметност остаје као спекулативана могућност. Како даље аутор размишља и наводи: „Предлажем да размислимо о савременом уметнику, који постоји скоро сто година као концептуална особа, али у позицији не-филозофа.“<sup>2</sup> Према њему то би значило да та особа даје предлоге у уметности, јер би и то би могла бити уметност! То ме наводи на размишљање о неминовној историјској позицији и искуству, јер би се онда могло рећи да савремена уметност и њени предлози настају из једне виртуалне позадине. Колико год да савремена особа - уметник, себе поставља у суверену позицију, он и даље стоји веома чврсто на тлу ове земље. Та позиција слободе никако не искључује врло чврсте основе које су нам дате одмах при рођењу. Почевши од језика, затим писаног текста и документа којим нам се потврђује идентитет и уводи нас у један савремени систем. Наравно, савремени уметник увек остаје у позицији са јединственим правом и моћи да креира уметност.

Делање у оквирима уметничких пракси данас, на глобалном и домаћем нивоу пружа велике могућности, услед развоја науке и технологије много процеси су олакшани, не само за уметнике, већ и за просечног човека. Но, опет у корпусу питања и одговора, текстова и реченица, који не постоје као тачни и нетачни, постављају се изнова нова и нова питања. Можда су она само један подсетник да се можда не заборавимо у неком моменту, и да не кренемо у погрешном смеру, већ да нас те мале кључне речи стално воде и упитним реченицама опомињу. Уметност у том смислу данас посматрам као једно велико питање, али опет не и са нужним одговорима. Уметник није дужан да се постави у улогу некога ко ће својим делима дати одговор на неке праксе. Он је ту да их постави као проблематику, која се предочава јавности. Уметност опет, као једна од водећих,

---

<sup>1</sup> Havsteen-Mikkelsen, Asmund, *Non-Philosophy and Contemporary Art*, A Mock Book, 2015, стр.18

<sup>2</sup> Ибид, стр. 22 слободан превод

веома јаких тренд позиција у свету са којима се манипулише, са својим уметничким пројектима, наводи на питање шта је тај *уметнички пројекат* који се затиче на фестивалима, сајмовима и изложбама широм света. Да ли је то систем конкурентних интереса како наводи и Асмунд Микелсен?<sup>3</sup>

У контексту наведеног, пројект на којем сам радила, се истиче управо веома суптилним и јасним методама, које говоре у прилог томе да се уметност данас може удружити са било којом другом праксом. Ти други медији се посматрају само као алати са којима уметник дела у оквиру неког пројекта, експеримента или акције. Рад *Блико* се према томе представља управо као једна врста експеримента између две праксе, уметничке и научне. Овај експеримент је од свог самог почетка предстаљен као место за игру, место које не нуди тачне одговоре, и које се не креира са жељом да успе. Овај рад на крају свог представљања нуди читав низ анализа у оквирима уметности, али исто тако даје и одговор колико се може бити уметник у оквирима науке, посебно онда када уметник нема искуства из ове области. Да ли је то онда квази научна уметност, играње или нешто треће. Управо та позиција уметника у непознатој области даје му могућности да уз помоћ нових алата испита или се пак поигра са актуелним питањима свакодневнице. Моја позиција савременог уметника и грађанина, која није апсолутно филозофска, у односу на моје лично образовање, довела је до ових малих експеримената који су својом комплексношћу обухватили разне теоријске и практичне сегменте.

У даљем делу овог писаног рада, следе теоријско - историјски феномени, уметнички примери и праксе, представљени у кратким сегментима, који су спонтано и временом у многоме допринели да се овај рад развије у оно што је представљено на његовој самој завршници. У првом делу писаног рада биће представљени феномени, методолошке праксе и практични примери из уметности, док се у последњем делу текста обрађује пројекат *Блико* и његова презентација у оквиру галеријског простора. Методолошки овај рад представља анализу теме, практичних примера и студија случаја - примењују се теоријски образци уметности и науке, теорије архива, теорије биополитике и теорија уметности. Кроз све наведене сегменте текста биће представљени и

---

<sup>3</sup> Ибид, стр. 24.

контекстуални оквири, кроз радове других уметника који су временом оставили концептуални, поетски и теоријски утицај на моје радове. Овај текст има за циљ да појасни наведене феномене који су проткани кроз наведени пројекат, чиме би се читаоцу омогућило лакше читање и разумевање рада.

## 2. О телу

У оквиру докторског уметничког пројекта „Блискост“ полазим од основне идеје о питањима тела, његовом живом облику; тело које се посматра као љуштурса, телу које се посматра као предмет свакодневне употребе. Прва помисао везана за појам *тело* води на људско тело које је изложено разним утицајима. Почевши од рођења, или пак његовог креирања оно је подвргнуто свакодневном третирању (тело је изложено спољним/унутрашњим утицајима и разним контролама) које се наставља све до његове до његове старости и крајњег пропадања, односно смрти тела. За разумевање феномена тела послужићу се и значењима унутар енглеског говорног подручја. Због сложености и специфичности овог феномена, чини ми се да је налажење значења у оквиру овог широко примењеног језика од велике важности, посебно у оквирима теоријских поставки. *Тело* се као именица код скоро свих енглеских речника дефинише: 1. главни део биљног или животињског тела, посебно сагледан у односу на удове и главу; главни део или централни део – пример: архитектура, кревет, аутомобил; 2. организована физичка супстанца код животиња или биљака било да је жива или мртва; људско биће – особа; 3. маса материја која је различита од других маса. Ово су неки од примера значења тела у енглеском речнику. Реч *тело* међутим може бити и глагол те у том контексту оно се дефинише као: 1. дати облик, обликовати; 2. представити, симболизовати; 3. коришћење тела које насилно или са намером помера друго тело.<sup>4</sup>

Коришћење речи а уједно и језика представља једну комплексну целину у визуелним али и свим другим врстама уметности. Уколико би смо само посматрали поређење у односима речи између људско тело и природан свет, може се приметити да се говори о једној врсти сировог. У даљем коришћењу ових речи то сирово прераста у нове *месе* које бивају преобликоване нашим искуством и знањем.

---

<sup>4</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/body#other-words> приступљено дана 15.01.2019.



Историјски гледано феномен тела је кроз различите епохе, културе и религије другачије посматран. У древној грчкој култури, тело односно људска фигура је била симбол или мера за све ствари укључујући лепоту и божанско. Богови су приказани људским обликом, те се природа тела изједначила са божанском природом. Са семантичке стране грчки појмови *sarx* и *sōma* грубо преведни значе месо и тело. По Хомеру *sarx* означава мишић или месо (људско или животињско) које је по намени за јело или би требало да служи за јело, које се временом распада до смрти.<sup>5</sup> У хришћанској религији тело је одвојено од душе, и представља се кроз материјално а душа кроз нематеријано. Проблем материјалног и нематеријалног *бића* остаје велика недоумица чак и у данашњем времену. Јер управо кроз наше тело, тело као орган, машину, које разумемо као материју, скројену од ћелија и неурона ми бивствујемо. Душа је са друге стране проводник ка светом или божанском, она телима даје личност и емоције и омогућава да створимо однос са Богом. По библијској митологији прва тела, Адам и Ева, означавају наш долазак на свет. Као преставници нашег порекла и почетка, њихова тела су учинила грех, те се од тада тело разуме као деградирајуће и подложно злим силама.

Визуелно представљање или непредстављање тела од културе до културе се разликује. Тако рецимо у визуелној култури јудаизма и ислама тело је одбачено, док као што сам напоменула, у античкој грчкој оно бива средишњи мотив културе и божанства. Дуализам тела и ума, истиче Елизабет Грош (Elizabeth Grosz) и одређене корелације у вези са истим, те према њој постоје разум и осећајност, унутрашност и спољашност, дубина и површина, стварност и изглед, темпоралност и пролазност и тако даље.<sup>6</sup> Према њој

---

<sup>5</sup> Грчки *sarx* (σαρξ) означава људско или животињско месо или мишић, које дословно покрива кости и прожето је крвљу. С временом је схваћено да је појам везан за деконструкцију односно смрт, али исто тако и за емоције које имају посебно негативан осећај према телу. Реч је временом полисемично појачана и конотација речи која је почела као неутрална задобила је негативан карактер. Грчки *sōma* (σῶμα) означава више или мање тело, које у пореклу и није било толико јасно. Прво се појављује код Хомера у смислу „лешева“ још у петом веку, да би се потом значење превело у појам особа. Орфизам је увео појам тела као гробнице или затвора душе, ментална слика заступљена на метафори да је тело носилац душе. Друге метафоре увео је Платон који је систематизовао дуализам тела/душе, која је прожимала 4 век пре нове ере, са изузецима попут Аристотела који је заговарао теорију да постоји композиција између душе и материјала, а не обрнуто. <http://cogprints.org/6116/3/erice-poster.pdf> приступљено дана 31.01.2019

<sup>6</sup> Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994, стр 3.

најрелевантија корелација односа тело/ум је у односу са мушко/женско. Те опозиције доводе до тога да се тело придаје женском, а ум мушком. Моменат раздвајања једног бића на два дела, не само да је допринео постављању питања у филозофији, већ и у другим областима, па тако имамо раздвајање природних од друштвених и хуманистичких наука, математику и физику, физиологију и психологију.<sup>7</sup> Говорећи о дуализму који се истиче још од раних времена, чија се проблематика сагледа и у тренутном друштвеном контексту, управо поменути атрибути који су доведени у стање рода доводе до евидентних разлика са којима се суочавамо. Да ли то значи да жена са „атрибутом“ тела служи сврси, управо као алат или машина која функционише на овај или онај начин? Посматрајући тело, прва линија разматрања или истраживања спада у оквире природних наука, биологије, медицине, дакле науке које изучавају појам живота. Потом, ту су друштвене и хуманистичке науке, посебно у случајевима када се испитују феномени „емоција“, „сензација“, „ставова“, „искустава“. Наравно, ту је и етнографија, и истраживања унутар оквира ове науке, јер је претпоставка да је тело увек културно детерминисано.<sup>8</sup>

## 2.1 Биолошко тело

Појам организам потиче од грчке речи *organismos* и означава комплексну структуру међусобно повезаних елемената чија су својства и односи у великој мери подређени заједничком функцијом. Дакле појединац или ентитет који је конструисан да обавља активности живота уз помоћ органа или елемената који чине те органе.<sup>9</sup> Синоним би био „форма живота“. Под појмом организма означава се такође јединка која обитава у одређеном систему вредности, мишљења, процеса. Са биолошке тачке гледишта

---

<sup>7</sup> Ибид, стр 3.

<sup>8</sup> Ибид

<sup>9</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/organism> приступљено дана 02.02.2019

организам може бити све што функционише у оквиру једног животног система. Организми су класификовани по таксономији па тако имамо вишећелијске животиње, биљке и гљиве, потом имамо једноћелијске микроорганизме као што су бактерије, притеје, архее. Људска врста је вишећелијска, састоји се од трилиона ћелија, код којих се временом усавршио рад ткива и органа.<sup>10</sup> Углавном све врсте су способне за репродукцију и даљи развој, те се у том случају не може рећи да постоји једноставан организам. Чак ни један једини микроорганизам који нам није видљив голим оком, способан је да се репродукује великом брзином и да врши промене у бољем или лошем смислу. Када се ове форме живота сагледају на један овакав начин, долазимо до закључка да је човек једно организовано биће, један комплексан екосистем који је настањен разним врстама.

Друга линија коју можемо пратити јесте да тело/организам доведемо у питање са алатом, инструментом, машином. Према дефиницији речи и корену она управо и представља алат, инструмент, организацију. Уколико говоримо о организмима, животињска и људска тела можемо посматрати на овај начин, али да ли је исти случај и са биљкама? На који начин се тело разуме као објекат/инструмент који може да утиче на други и чини некакву врсту ефекта. Уколико је реч о некој врсти силе, биљке не можемо разумети као алат, мада у пар случајева постоје и она тела биљака које сведоче сличне акције као и животиње. Уколико се говори о некој врсти манипулације у данашњем контексту тела, као органа све може бити преведено кроз појам алата. Алата који настаје или оног који се употребљава и служи одређеној сврху ономе ко га креира.

## 2.2 Психолошко тело

Поред предходно наведених биолошких карактеристика, тело је могуће испитати и психоаналитичким путем. На који начин психа може деловати и пројектовати мисли на

---

<sup>10</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Organism> приступљено дана 03.02.2019

телесну форму? Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) је осим што се бавио испитивањем људске психе, првобитно се бавио неурологијом. Шта више, он говори како се психичка природа човека може објаснити биолошким путем.<sup>11</sup> Кроз одређене аспекте о егу и иду, потом концепције сексуалних нагона које налазимо у књизи *О сексуалној теорији, Тотем и табу*, налазимо на различите приказе психичког деловања и размишљања о телу као објекту, телу као површини. Говорећи о егу Фројд наводи да појам несвесног добијамо из учења о ономе што се потискује.<sup>12</sup> Он издаваја три кључна термина: свесно, предсвесно и несвесно. Како се его налази у предсвесном способан је донекле да контролише наше емоције. Заправо организација у току ума која се дешава, и коју смо управо ми креирали са представом да постоји једна организација психичких процеса. Управо тај моменат назван је егом. Он је тај који контролише и надзире све процесе, исказе и жеље, и како Фројд наглашава „ноћу одлази на спавање вршећи тада и цензуру снова“.<sup>13</sup> Важност ега се према Фројду огледа у његовој могућности да врши контролу над приступима моталитета. На који начин онда он повезеје чињеницу да его суделује у разним процесима мисли и самог тела. Ако сагледам тело, оно представља једну површину, са разним рецепторима за осећаје, који су преваснодно изражени на нашим удовима и глави. Али Фројд поставља питање како наше тело, тело као предмет, заузима посебно место у односу на бескрајан број других тела? Он наводи да извесну улогу у овоме има осећај бола, јер тада освешћујемо себе и услед непријатних малих или великих обољења учимо о својим органима. Ту долазимо и до феномана нагона, где је један од њих садизам. Први ће наравно бити сексуални нагон или ерос. Али оно што је интересно и повезано са осећајем бола и поменутог нагона, како Фројд излаже - садизам, јесте да постоји претпоставка да постоји нагон смрти, чија је улога да органски живот врати у беживотно стање.<sup>14</sup> Ерих Фром (Erich Fromm) излаже мишљење да је срж садизма заправо у страсти за поседовањем апсолутне и неограничене власти над живим бићем. Присиљавање некога

---

<sup>11</sup> Sulloway, Frank J. *Freud, biologist of the mind: Beyond the psychoanalytic legend*. Harvard University Press, 1992.

<sup>12</sup> Фројд, Сигмунд, *Его и Ид*, (1923). стр 78-80.

<sup>13</sup> Ибид, стр 81.

на бол или понижење и јесте једна од манифестација власти над телом, односно над другим живим бићем.<sup>15</sup>

### 2.3 Друштвено одређено тело

Основна претпоставка социологије према Брајану Тарнеру (Bryan Turner) јесте да је овај свет конструисан и трансформисан према људским активностима. Спољни свет који окружује људско тело јесте историјска стварност која је настала посредством и радом тела, а интерпретирана је у оквиру друштвене културе. Услед тога дешава се одбацивање биолошког детерминизма зарад социолошког, те према томе не важи више претпоставка природа/друштво већ појединац (ја)/друштво.<sup>16</sup> Одређивање тог *Ја* у друштву је кроз историју текло јако споро и компликовано. Тело се до краја осамнаестог века сматрало генеричким телом. Мушко тело је представљало норму док је женско тело било дефинисано скоро као „изврнуто“ мушко тело јер је имало све исте делове. Стотинама година уназад је владало мишљење да жене имају исте гениталије као и мушкарци, једино што се код њих ови органи налазе унутар тела. Вагина је сматрана пенисом, а јајници сматрани тестисима. Чак постоје и мишљења да су жене имале и сперму. Тај модел једног „пола“ владао је још од антике па све до краја седамнаестог века.<sup>17</sup> Историјски гледано диференцијаца рода предходила је диференцијаци пола. А парадокс модела једног пола огледа се у неколико праваца, па како Крис Шилин (Chris Shilling) наводи имамо: очинство-мајчинство, мушко-женско, култура-природа, топло-хладно, часно-нечасно итд.<sup>18</sup> Географија тела и њен прецизан састав постали су значајни током осамнаестог и деветнаестог века. Наука почиње да разграђује категорије „мушко“

---

<sup>14</sup>Ибид, стр 81.

<sup>15</sup> Fromm, Erich, *Анатомија људске деструктивности*, Напред, Загреб, (1980), стр.117.

<sup>16</sup> Turner, Bryan S. *The body and society: Explorations in social theory*. Sage, 2008. стр. 34.

<sup>17</sup> Shilling, Chris. *The body and social theory*. Sage, 2003 стр. 38.

<sup>18</sup> Ибид. 38.

и „женско“ које су засноване на биолошким разликама. Појам сексуалности донео је ове разлике које бивају веома битне у улози атрибута који поприма појам идентитета особе и његове социјалне природе.<sup>19</sup> Позиција жене је у великој мери била проблематична гледано кроз историју. Она је више пута означена као „нестабилно“ тело у односу на позицију мушког тела. На почетку деветнаестог века долази до те велике поделе, међутим женска тела бивају дефинисана као патолошка. Примера ради, у поређењу са мушким телом, његовим природним и здравим процесом функционисања, менструација је код жена била приказана као болест и нешто што неповољно утиче на организам јединке. Оног момента када су жене затражиле своје право на рад, желећи да се представе као вође у оквирима политичких и социјалних дискурса, медицинске теорије су тврдиле да је женско понашање условљено и контролисано радом хормона, пре свега у предменструалном периоду. То стање је окарактерисано је као ирационално, непоуздано и неприхватљиво тело које није могуће контролисати. Такви аргументи су најпре коришћени како би оправдали и заштитили професионалне позиције мушкараца. И дан данас наравно постоје полемике око тога, на који начин и како женска позиција утиче на друштвене контексте.<sup>20</sup>

Социолози тело најпре виде као рецептор, него као генератор друштвених збивања. Они су уједињени у идеји да се тело не може само анализирати кроз биолошке дискурсе, већ да је тело конструктор и производ друштва.<sup>21</sup> Говорећи о социјално конструисаним телима, неколико аутора се истичу у детерминисању овог феномена. То су рецимо Мери Даглас (Mary Douglas), Ервин Гофман (Erving Goffman) и Мишел Фуко (Michel Foucault). Мери Даглас је значајна по томе што је развила идеју да је тело рецептор социјалних значења и симбол друштва. За разлику од ње, Фуко као један од најрадикалнијих и најутицанијих у области социјалног конструктивизма сматра да тело није дато само у оквиру неког дискурса, већ тело у потпуности бива конструисано датим

---

<sup>19</sup> Ибид. 39- 40.

<sup>20</sup> Ибид. 43.

<sup>21</sup> Ибид. 62.

дискурсом. Тело је по њему потпуно друштвено контролисано, производ који је високо нестабилан и бејскрајно прилагодљив.<sup>22</sup> Оно је у потпуности материјално, и као такво контролисано је на два фронта - моћ над материјалним телом се врши дисциплиновањем истог и регулацијом друштва у коме се налази.<sup>23</sup> У монархистичким режимима тело је кажњавано у јавности, било да је спаљивано, бичевано, вешано. Нагласак је стављен на јавно делање где се стављало до знања осталим телима шта их очекује уколико не суделују у логици одређене владавине. Потом, у деветнаестом веку уводи се систем затвора, где се затвореници константно надзиру. Над њима се примењују технике контроле, односно дисциплиновања. О самим начинима контроле и мера које се врше Фуко говори у свом делу *Надзирати и кажњавати*.

Према Шилингу, једном када је тело унутар система дисциплине, ум је тај који преузима место вршећена дискурса. Тело се редукује у масу која бива контролисана од стране ума. Али како је ум бестелесан, проблематично је лоцирати место које контролише унутар активног тела.<sup>24</sup> За разлику од Фукоа и Мери Даглас, Гофман истиче три приступа анализе тела у друштвеном контексту: 1. Он наводи да је тело материјално сопство појединца, према томе појединац (ја) има способност контроле и надзирања својих телесних перформанси; 2. За разлику код Фукоа, он није мишљења да је тело производ друштва; 3. Тела имају двоструку локацију, она су власништво индивидуе а истовремено су значајни за састав читавог друштва. У Гофмановом раду изражена је улога тела на релацији сопственог идентитета и социјалног идентитета.

---

<sup>22</sup> Ибид. 62-66.

<sup>23</sup> Michel Foucault, цитирано у Turner, Bryan S. *The body and society: Explorations in social theory*. Sage, 2008. стр. 36.

<sup>24</sup> Turner, Bryan S. *The body and society: Explorations in social theory*. Sage, 2008. стр. 70-71.

## 2.4 Коришћење тела

Последних пар деценија, тело је доспело до врха масовних медија, те је тренутно незамисливо опсервирати ово доба без помисли на једно идеализовано тело. Тај масовни линч са којим се оно у овом времену суочава је можда на самом врхунцу контролисања тела. Људи све више постају опседнути својим изгледом, обликом, текстуром, основним перформансама тела. Читав тај ритуал обликовања тела подстакнут је постављањем тела у центар потрошачке културе чија је идеологија да је младо, глатко, исклесано, секси тело, једино које је важно, а шта је још важније, доступно је свима. У том контексту данашње тело Шилинг назива „пројектом“<sup>25</sup>. Оно се разуме као *raw* материјал на који утиче пре свега индивидуа, а она бива подстакнута масовним медијима и културом.

У књизи *The consumer society: Myths and structure* Бодријар каже да у систему конзументских пакетића и пакета постоји објекат много финији, драгоценији, луксузнији, онај пред којим бивамо заслепљени.<sup>26</sup> Тај објекат је управо *Тело*. Према њему оно је у потпуности културна чињеница, јер се начин организације односа према телу, одражава на однос према стварима и друштвеним односима.<sup>27</sup> Према овоме сазнајемо заправо да постоје одређене структуре производње и конзумирања, дакле потрошње у самом субјекту. Тело је уједно и капитал и фетиш. У оба случајно битно је даноноћно инвестирање у њега. А то се изводи путем веома пажљиво одабраних медија, структура и публике која ће га најпре конзумирати. Оно постаје привилеговани објекат од стране моћних оператера. А управо та моћ ће произвести модел са одређеним атрибутима, вештинама и вредностима коју ће „просечно“ тело конзумирати.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Shilling, Chris. *The body and social theory*. Sage, 2003 стр. 188.

<sup>26</sup> Baudrillard, Jean. *The consumer society: Myths and structures*. Sage, 2016. стр 129.

<sup>27</sup> Ибид. 129

<sup>28</sup> Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994



*Тело* је данас основа конзумеризма, оно потпада под утицај медија и потрошње зарад побољшања. Тело пролази кроз низ трансформација и облика. Изложено је разним манипулацијама, јер другачије не би било прихватљиво. Шта конкретно представља идеално тело? За анализу овог рада користим израз идеално, иако постоји велики број синонима (савршено, чисто, довршено, одлично, одговарајуће, есенцијално, репрезентативно итд.) управо због тога што је то реч која је у јавној сфери највише примењивана, како би се описала нека врста тачности у контексту „задовољавајућег“ тела. Говорећи рецимо о старосној граници, која се заправо све више помера, у корист „доброг“ тела, примећујем и велике разлике у односу не предходне деценије. У корист „старијег“ тела говори се о његовим моћима и могућностима, које се у овом контексту везују за зрелост особе, иако се визуелно тежи ка представи младе, невине, неистрошене особе. У дугом просецу сазревања појма тела, од функционалног, које више није само месо, оно се поново јавља у својој материјалности као нарцисоидни културни предмет или елемент друштва. Лепота, идеал и еротика постају лајт мотиви свакодневнице. За жене појам лепоте постаје нека врста религијског императива, јер лепота више није само последица природе, она настаје путем природе али захтева додатну обраду и константан рад. Са развојем технологије модификације тела и њихова употреба постаје све доступнија јавности. Општа је претпоставка да о телу треба водити рачуна, па с тим у вези постоји безброј нових дијета и опција за физичко мотивисање. Са друге стране пластична хирургија са својим све јачим напретком охрабрује публику за њено редовно конзумирање. Француска уметница Орлан (ORLAN) у својим перформансима које је изводила пред публиком, у више наврата је извела управо различите модификације на сопственом портрету. Посматрајући портрет као икону друштва, икону једног времена, Орлан у својим перформансима мења идентите и веома се критички поставља према медиуму који користи. Од 1990 године она је извела 9 козметичких операција; свака је забележена видеокамером, и свака је имала тематско извођење. У току перформанса она се постављала у улогу читаоца, филозофа, док су особе које су вршиле одређене захвате на

њеном лицу биле одевене у креације познатих дизајнера.<sup>29</sup> Медикализација женског тела, постаје кључан моменат а тиме и наша фасцинација према аури, крви, и наравно спектаклу.



Слика бр.1.

Идеално се поставља као вредност, коју је нужно следовати. Лепота се нужно повезује и са појмом сексуалности који обавија тело као један невидљиви омотач. Тело тада осим идеалног постаје и еротско тело. То се најпре може приметити на предмету модних икона, чија су тела исклесана по последњим стандардима, и која без икаквог

---

<sup>29</sup> Bial, Henry, ed. *The performance studies reader*. Psychology Press, 2004. стр 108.

идентитета постају предмет жеље који је обавијен еротиком и савршенством. Осим тога она постају и основни предмет фетишизације.

Неминовно је да је употреба друштвених мрежа свима омогућила бржи и лакши проток информација, а самим тим и показала како да креирамо „ново“ тело. Тај феномен наилазим и у визуелним уметностима, где управо уметници ово место лоцирају као интересантан простор за постављање актуелних питања. Са експанзијом интернета све наравно постаје доступније и лакше за обраду. Према томе на исти начин се индивидуе односе и према свом телу, органу и једноставно љуштури. Међутим какви год проблеми да искрсавају везано за овај „модерни пројекат“, они увек некако успевају да ишчезну у позадини. Појединци ће бити спремни да се упусте у овај пројекат пустивши како Шилинг пише „крв, сузе и зној“. Са идеалним телом долазимо до бољих позиција, јер тело је данас оно што нас продаје, а неко нас дословно купује.

Можда из свега наведеног постоји проблем да разумемо појам тела, и да докучимо његову суштину. Тачније мучимо се да се изразимо на прави начин као и да га дефинишемо. Тело смо ми али опет и неко други; тело припада нама али и осталима. Под наведеним појмом *остали* мислим на сва она друга која су толико доминантна али из неког непознатог разлога не обраћамо превише пажње на њих. Микро тела која нас чине и дефинишу и не праве границе. На метафизичком нивоу услед вишеструко коришћених материја и материјала, долази се до дебате о природи *self* и *collective*.<sup>30</sup> Деборах Диксон (Deborah P. Dixon) у артиклу за *Social & Cultural Geography* поставља интересантна питања: Шта је оно што ме/нас чини, Која је наша веза са стварношћу и окружењем, Која је веза са *Другима*?<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Dixon, Deborah P, *The blade and the claw: science, art and the creation of the lab-borne monster*, *Social & Cultural Geography* (2008) 9 (6), 671-692 више на 674 стр.

<sup>31</sup> Ибид

## 2.5 Ко је „тело“?

У бити тела јесте његова материјалност и опипљивост. Питање је како се та материјалност може подвести кроз идентитет, пол, родни статус. Џудит Батлер наводи да је „пол“ од самог почетка норма, одосно регулативна пракса при којима се тела производе, а након тога се са њима управља.<sup>32</sup> Она се конструишу по жељи или наредби како би имала даљу сврху и употребну вредност. У другом случају тела бивају одбачена као неисправна или непожељна. У прилог томе Фуко наводи да је тело још у класичном периоду откривено као објекат и мета власти. Тело којим се манипулише, оно које се дресира, које се покорава. Тело које се дисциплинује.<sup>33</sup> Тела су пододна места за манипулацију, редизајнирање све у циљу постизања бољег и квалитетнијег.

Како у том случају применити и приметити идентитет тела, када су она толико променљива? Један од примера за распознавање идентитета налазим у западноевропској књижевној традицији, Одисеји.<sup>34</sup> Оног тренутка када се прерушени Одисеј враћа у свој дворцац у Итаку, са Пенелопиним просцима, прва га препознаје дадиља Еуреклеја. Тренутац препознававања представља кључни моменат, односно разоткривање идентитета и како то бива у грчким трагедијама, приказом ознаке на самом телу. Препознавање идентитета у овом случају говори о телесној, односно језичкој ознаци, или како тело пролази кроз одређени процес обележавања који су наметнути од стране објекта који га контролише.

---

<sup>32</sup> Батлер, Џудит, *Дискурзивна ограничења пола*, Са енглеског превела Славица Милетић, Часопис за књижевност и културу, и друштвена питања. стр. 145

<sup>33</sup> Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1997, са француског превела Ана Јовановић, стр. 186-197.

<sup>34</sup> Јуначки епски спрев, претпоставља се да је настао у 8 веку п.н.е. у грчким колонијама, И приписује се Хомеру. Одисеј је херој Хомеровог епа, који у епу бива препознат од стране дадиље Еуриклеје, по ожилку који је задовио приликом лова од дивље свиње. <https://en.wikipedia.org/wiki/Odyssey> приступљено дана 10.02.2019.



Слика бр. 2.

У поменутом примеру тело пролази кроз процес маркирања у циљу даљег препознавања. Може се рећи да ово јесте један доста језички пример, односно књижевни али исти може послужити као мотив или симбол за превођење у други облик. Питер Брукс (Петер Броокс) напомиње да тело као јединка фигурира у свим причама, било да је у питању прерушени Одисеј у Одисеји, или пак уколико се преселимо у модерно доба, тело постаје место где обитавају друштвени, културни и политички дискурси<sup>35</sup>. Управо та „недефинисанст“ тела допушта његово даље креирање. Уписивање идентитета у тело, је веома комплексан и садржајан процес који пролази кроз низ трансформација у оквиру једног животног циклуса. Рецимо имамо номадска тела, када и где они преузимају „неки“ од идентитета? Бојана Кунст говори о „природи“ тела која се посматрају као нултни степен културе који може бити извор за извођење, са једне стране културне

---

<sup>35</sup> Брукс, Питер, „Тело и приповедање“, Часопис за књижевност и културу и друштвена питања; са енглеског превела Брана Миладинов. *Реч* 57.3 (2000): 247-267.

универзалности или културне различитости. Она говори о телу, као датом празном облику, нултној тачки које је управо из тих разлога одличан извор за различите идеолошке, политичке па чак и расистичке интервенције.<sup>36</sup>

Сва наведена „тела“ и телесне структуре, део су рада *Блискост*, који својим представљањем тела кроз две различите форме, једну видљиву (објекат) и другу невидљиву (тело уметнице) гради ново тело, које посматрач има испред себе. Сва та питања, ко је тело, какав је то подијум, ко га гради и конструше садржано је кроз ове две форме, односно једну која је настала спајањем две. Изостављањем телесне – људске форме, желела сам да овај рад учиним пријемнијим публици. На тај начин било код од посматрача може себе да доведе у улогу аутора који креира ново дело.

У даљем делу текста кроз различите друге феномене и праксе појам тела се додатно испитује. На који начин се тело конзумира? Шта подразумева телесност, као површина или подијум за разне друге рефлексije на пољу уметничких стваралачких пракси?

---

<sup>36</sup> KUNST, Bojana. Izvođenje drugog tela. V: ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.). *Novi ples / nove teorije*, (ТкН, br. 4). Београд: ТкН-центар за теорију и праксу извођачких уметности, 2002, str. 66-69.

### 3. Објекат

Зашто објекат? У овом краћем поглављу биће објашњена основана релација уметничког пројекта „Блискост“ са стварима, или како их најпре ословљавам – објектима. Касније ће бити представљене детаљније анализе везане за друге феномене који се имплементирају у овом пројекту, а то су архивирање, стварање колекција и феномен *wunderkammer*.

Неколико пута реч тело стављена је и у контекст појма објекта. Међутим шта је заправо објекат? Према дефиницији из речника, објекат означава више ствари, па тако имамо: 1. нешто материјално, што може бити перципирано чулима, или нешто што код посматрача изазива одређену емоцију; 2. нешто ментално или физичко према коме су усмерене мисли; 3. нешто што означава одређени циљ, сврху.<sup>37</sup> У *Појмовнику сувремене умјетности* наилазимо на дефиницију појма објекта у неколико праваца. Објекат као предмет, затим објекат као предмет уметничког дела, објекат културе, друштва, науке, теорије. Објекат или предмет, према Мишку Шуваковићу јесте сусрет објекта са субјектом. У даљем значењу, деловањем на објекат, оно постаје тродимензионално уметничко дело (скулптура, објекат преузет као *ready-made*, колажни објекат или асамблаж, просторна инсталација, људско тело као предмет објекта...) Сви ови објекти се завршавају даљом интеракцијом, најпре погледом, а затим додиром. Шуваковић пише да је објекат: „У теоријском и естетичком смислу је ствар, ситуација, догађај, феномен, фикција или умјетнички производ (од предмета преко инсталације појединачног до перформанса) на који теорија усмјерава пажњу, интерес, анализу и расправу.“<sup>38</sup>

Према овим дефиницијама појам тела се свакако може сместити у контекст објекта. Оно је материјално, подесно за обраду, према њему осећамо емоције, и обратно. Међутим тело као живи феномен, поред тога што конструише нова тела, конструише и сва она

---

<sup>37</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/object> приступљено дана 07.02.2019

<sup>38</sup> Шуваковић, Мишко. *Појмовник сувремене умјетности*. Хоретзку, 2005. стр 429.

друга важна или мање важна тела у нашем видокругу па и даље. Та тела се могу назвати објектима, а она имају своја посебна места у веома комплексном систему конзумеризма и фетишизма. Објекте доживљавамо пре свега перципирањем а потом и телесним контактом. Случајним засецањем прста о папир, или саплетањем о камен на путу, освешћујемо, поред телесног дела тела, и објекат који извршава такав чин. То су моменти у којима увиђамо моћ ствари, па исто тако и затичемо сопствено тело у тим стварима.<sup>39</sup> Људски ум је креирао широк дијапазон ствари са којима смо у свакодневном контакту. Па чак и онда кад нисмо толико свесни да се бавимо њима или вршимо неку силу уз помоћ неког инструмента. Са популаризацијом медија, објекти постају главни елементи садржаја који се посматрају, а креирани су како би наша свакодневница била једноставнија или богатија, захвалнија и економичнија. Према објектима се односимо, тако што креирамо колекције, правимо архиве, те они постају једни од наших главних фетиша. У том контексту зарад високе потрошње објеката или њиховог расипништва, њихова фабричка или мануелна производња мора бити у кораку са телесним потребама. Однос човека и предмета јесте предмет друштвене дијалектике, што заправо наводи на будућу производњу. Из нашег практичног исуства знамо колико је однос са предметима постао нормалан и рефлексан. Понекад је потребно чак минимално посезање руком или очима, па из тога видимо да све то некако прераста у рефлексне радње. Како Жан Бордријар (Jean Baudrillard) наводи, енергија објеката је апстрактна, те према томе функционалост објеката је неограничена.<sup>40</sup> У том контексту тело обликује и даје значај предмету. Користи га и са њим дели живот. Под коришћењем речи живот мислим на све оне невидљиве честице које човек у релацији са другим бићима дели са предметима. Та пластика предмета бива оживљена и постаје ново тело. Осим креирањем новог тела, креира се и ново острво које настањује човек заједно са својим објектима. То острво са рођењем добија и јединствени идентитет свог старатеља. У овом случају, то је човек који својим

---

<sup>39</sup> Brown, Bill. *Thing Theory Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1–22.

<sup>40</sup> Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. London: Verso, 2005. Print. стр 50



свесним поступцима одабира посебне предмета из мора масовне производње. То је моменат који се затиче при читању рада *Блискост*, и односа човека и предмета.

Објекат у уметничком смислу може бити представа скулптуре, што укључује различите материје све до живог тела, па и употребу особе када говоримо о медију перформанса. Објекат сам по себи нема вредности у свету уметности, све док му се не да одређена „функција“. Та функција овде означава испитивање одређеног проблема или феномена. Данас се у великим музејима и галеријама сусрећемо са огромном количином предмета која је добила своју уметничку конотацију управо системом апропријације зарад испитивања потенцијалних феномена и проблема. Уметнички рад *Artist's Shit* Пијера Манцонија (Piero Manzoni) који у овом случају нема превише везе са апропријацијом, али итекако са феноменима масовне производње и питањем шта је и како настаје уметност. Наиме уметник је 1961. године произвео деведесет конзерви које су биле испуњене уметниковим изметом. Свака од конзерви била је нумерисана, са налепницом – „*Artist's Shit*“ 30 грама, свеже сачувано, произведено и конзервирано, Мај, 1961. на француском, италијанском, немачком и енглеском језику. Ово је један од небројано примера, како један предмет постаје важан у уметничком смислу. Уметник постаје толико важан да сваки његов поступак постаје уметност. Уметник је дакле уметност. У том случају и он постаје *објекат* уметности. Уметник, односно његов поступак прераста у предмет који се негује и чува у галеријским и музејским поставкама, не би ли се очувала вредност нечије мисли и забележила одређена епоха употребе и односа према неком објекту.

#### **4. Видљиви и невидљиви перформанси**

Како сам већ и напоменула, од друге половине двадесетог века тело је почело да заузима битну улогу у друштвним али и хуманистичким наукама. Превасходо почиње да заузима битну улогу у културним и друштвеним догађајима. Тело постаје и један од главних алата у области перформативних уметности. Оно се поставља као подијум за игру, преиспитивање, експеримент. Уопштено говорећи феномен перформанса је доста комплексан. Он може бити скрипотован или не, насумичан, спонтан, пажљиво планирам, са учешће публике или не. Али питање је шта је конкретно процес извођења? Покрећем то питање првенствено због природе присутности перформативног карактера у раду који сам извела. Обзиром да се у перформанс укључује присуство и некакав рад тела, може се најпростије рећи да је перформативно извођење одређена акција, догађај, ритам тела. Он се може забележити путем фотографије, видео, или аудио записа. Александра Јовићевић разматра студије извођења у четири основна правца: било које телесно понашање се може посматрати кроз обновљено, научено, увежбано, и у коме се анализира друштвена артифицијалност узима се за предмет истраживања; друго истраживање јесте уметничко извођење; треће, антрополошки тренутак и метод који постаје итекако битан у извођачким процесима. И четврто, а произилази из свега наведеног јесте активно друштвено учешће, јер многи који се баве студијама извођења ни не покушавају да буду у некој неутралној позицији.<sup>41</sup> Како Александра даље наводи, обзиром да се извођење догађа у различитим приликама и временима, треба га анализирати кроз широк спекат људских радњи од игре, ритуала, спорта преко забаве до извођачких уметности, визуелих уметности.<sup>42</sup> Обзиром да уметнички перформанс може бити соло или у групи, са или без пратећег сценског апарата, у њему обично учествује уметник, или неко преко кога уметник изражава своју мисао. Такође уметник или група њих, теже ка некој врсти трансформације, која се може

---

<sup>41</sup> Јовићевић, Александра, Ана Вујановић. *Увод у студије перформанса*. Фабрика књига, 2006. стр. 13-14

<sup>42</sup> Ибид. 14.

одразити на њих, неки објекат, публику. Обично се тело употребљава као главни мотив, односно тело је пројекциона раван за различита знаковна извођења. У бројним перформансима самоповређивања уметници реферишу на предходне архаичне ритуале, без обзира да ли се уметник представља као жртва, или преноси тај појам на публику, у зависности од самог карактера перформанса.<sup>43</sup>

Уметник Вито Акончи (Vito Acconci) у својим перформансима жели да испита простор тела, тела које није ни мушко ни женско, већ као универзални мотив – објекат преиспитивања. Кроз своје перформансе приказује тело као скулпторални облик који је могуће модификовати, ранити и преобликовати у други модел у зависности од сврхе коришћења.

Перформанс *Seedbed* који је одржан 1972 године у Sonabend галерији у Њујорку, где је лежао и мастурбирао на плафону галерије скривен од публике, упућује не само на рушење односа јавног и приватног, већ говори и о идеји тела које се трансформише у други облик, који се овде може препознати као *инсталација*. Може се рећи и за његове остале перформансе да је управо употребом тела као субјекта/објекта укидао и естетску функцију истог до тада поиманог у уметностима.

Евидентно је да се тежи се ка крајњим границама и испитивањима колико тело може да трпи и издржи. Бол као крајњи исход се сматра прочишћењем, како би се уздрмала сама природа човека, односно публике. А опет иде се и ка представи смрти. Иако то у визуелним уметностима није дословно могуће, уметници теже да се приближе тим границама што више, па како Шуваковић наводи, смрт је граница „форми живота“ која може бити спектакуларизирана једино путем знака, текста или сликом о смрти.<sup>44</sup> Перформанси попут *Shooting Piece* (1971) од Криса Бурдена (Chris Burden) у коме му је пушком разнета рука, или *A Hot Afternoon* (1977) Ђине Пине (Gina Pane), *I miss you* који изводи Франко Б (Franko B), су неки од којих публика не остаје равнодушна, а где тело и

---

<sup>43</sup>Ибид. 45

<sup>44</sup>Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." *Зборник радова Академије уметности* 2 (2014): 9-19.

могућност контролисања истог бива у главном фокусу. Ђина је у својим перформансима себи наносила јако пуно бола, али их је посматрала као ритуале и „акције“ да би се удаљила од термина уметничког перформанса, иако они у својој бити то заиста и представљају. Овим проступком открила је језик тела, а биолошким, психолошким и социјалним аспектима претворила га је у средиште рада.



Слика бр. 3.

Поред наведених форми перформанса, он се у уметности може појавити чак и непосредно, у једној скривеној форми, или само ван очију посматрача. Углавном се ови тренуци дешавају непосредно пре представљања рада који за директно излагање не садржи перформанс као акцију пред публиком. Пројекат *Блискост* садржи управо ове перформативне елементе, који нису изражени, односно акција се не одвија пред публиком, већ се догађај дешава непосредно пред излагање рада. Овде није намера да се од посматрача сакрије природа пројекта, већ је управо било неопходно да се овај моменат на овај начин прикаже односно не прикаже. Он је са друге стране садржан у другим елементима, који се налазе пред публиком, у оквиру фото књиге и видео пројекције о чему ће касније бити речи.

Говорећи о форми перформанса споменула бих и простор на ком се одвијају ови догађаји. Простор у том смислу свакако можемо поделити на јавни и приватни, што доводи и до питања поседовања одређеног простора или у случају овог пројекта бића (тела). Хана Арент (Hannah Arendt) у тексту *Vita activa*, прати један процес развоја приватној и јавној

живота, и како се још од старе Грчке мења однос према том простору. Њено систематско проучавање модела рада и акције, спонтано се преноси унутар модела јавног и приватног, или скривеног модела друштвеног, који је према њој конструисан на систему породице. Масовно друштво које се данас дефинише конформизмом, просто елиминише индивидуалне иницијативе, чиме се тежи ка бесмртности и некаквној уједначености у оба домена.<sup>45</sup> Данас се приватно, преноси у јавно и губи се та прецизна линија која их одваја. Питање је шта их конкретно и одваја? Чини ми се да та нит која се простире између два наведена, бива поништена јер по Арентовој приватно нестаје управо са последицом појаве друштвеног. Приватно такође карактерише и интимно, а интересантан пример који може да послужи за разумевање интимно - приватног јесте љубав. Љубав се *гаси* или бива *убијена* приказивањем у јавности. Наравно она може бити употребљена и лажно у случају политичких намера као пример како се свет може променити.

У односу на наведено, интересантно је посматрати друге организме који обитавају на људском телу, које постаје њихово пребивалиште, њихов посед. У том случају особа своје тело може разумети као субјекат на коме се свакодневно одигравају перформанси од стране микроорганизама. Уједно, они припадају једно другом, као да су у некој врсти нераскидиве политичко љубавне везе. Оног момента када се они пренесу на предмете, који такође условно припадају уметнику, у јавни простор, њихова веза се губи и они за наведеног субјекта постају објекат обожавања (употреба предмета од стране уметнице, потом наношење хранљиве подлоге за развој микроорганизама на предмете). Уједно предмет (сунђер, бријач...) постаје субјекат микроорганизму који се на њему даље размножава. Чини се да се овај циклични круг никада не затвара, управо због непрестаног кружења тела у простору. Из *приватног* простора, у ком се одиграва читав перформанс који бих назвала и експериментом, који потом и представљам у јавности, прелази у јавни простор у коме сви актери учествују заједно у креирању и поседовању. Поседовати или ако реч преведемо у глагог значење је имати. У оба случаја веза између особе – тела и микро бића остаје непромењена. Интересант је и синоним који се везује за исти појам

---

<sup>45</sup> Arendt, Hannah. *The human condition*. University of Chicago Press, 2013.

који гласи – бити жив, бити у поседству нечега.<sup>46</sup> Уколико чак и пробамо да разумемо ову ситуацију и условно одвојимо ове две врсте тела, ни једно ни друго неће преживети. Као да смо осуђени да живимо и обитавамо са највећим нејпријатељима, који само чекају погодан моменат да нас повредe. Марко Стаменковић у тексту за каталог изложбе пише:

*„...Зашто нас не оставе на миру? И нађу неко друго место за живот?*

Шта мислиш, како они нас виде, како ти и ја изгледамо у њиховим очима? Да ли мислиш да они цене наше “гостопримство” или би радије потражили неко друго склониште?

*Мислим да си ти већ претерала са својим гостопримством, како би им дала могућност да буду “исправно” изложени погледу: направила си туце некаквих склоништа! Али знај, то ме нимало не изненађује: увек си се упуштала у такве ствари, формирање структура, посебно када су у питању најбизарнији објекти на располагању. Стварно си чудна. Како уопште можеш да их додирујеш?*

Не додирујем ја њих: ми се стално додирујемо, дотичемо једни друге. Подсвесно. Ми, у ствари, делимо простор у коме наша тела заједно боравае. Хармоничан боравак, рекла бих. Али без емоција...“

---

<sup>46</sup> Ћосић, Павле и сарадници, *Речник синонима*, Београд, Корнет, 2008, стр 233.

## 5. Био Арт

У тексту за каталог изложбе *Post Human*<sup>47</sup> Џефри Дијч (Jeffrey Deitch) наводи како је људска еволуција на прагу уласка у нову фазу коју чак ни Чарлс Дарвин (Charles Darwin) не би претпоставио. Вештачка интелигенција је толико напредовала, да људи полако улазе у сферу артифицијалне „природе“. Савремено доба омогућило је да спознамо своју суштину (self), и да је и употребимо, те се претпоставља се да ће наредни „пост-човеков“ период бити окарактерисан реконструкцијом свог *self* бића.<sup>48</sup> При раду на овом уметничком пројекту употребљени су одређени поступци који потичу из области науке, или ближе речено биологије, односно области микробиологије. То подразумева коришћење предмета које користимо свакодневно у процесима личне хигијене и постављање хранљиве подлоге на поменуте објекте. Обзиром да су предмети коришћени и већ су били у додиру са мојим телесним тачкама, на себи су задржали микрокултуре. Након одређеног времена на њима се развијају микроорганизми који развијају нова тела која у овом случају настављају да живе независно од мог тела. Управо тај спој две наизглед неспојиве ствари довео је до екперимента који отвара многа питања.

---

<sup>47</sup> Изложба *Post Human* истражује нове приступе у фигуративној уметности које се базирају на развоју биотехнологије и области рачунарства. Комбинација ова два скупа предиктује стварање нових форми живота, начина комуникације и конструкта мишљења. Инспирисани или под одређеним утицајем радови представљених уметника истражују нове „моделе“ постојања говорећи о новом „пост-људском“ периоду. Уметници коју су учествовали: Dennis Adams, Janine Antoni, John M Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney, Ashley Bickerton, Taro Chiezo, Clegg & Guttmann, Wim Delvoye, Suzan Etkin, Fischli / Weiss, Sylvie Fleury, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Paul McCarthy, Yasumasa Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Pruitt & Early, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Meyer Vaisman, Jeff Wall. Кустос изложбе је Jeffrey Deitch. Изложба је организована од стране FAE Musée d'Art Contemporain, Castello di Rivoli, Turin, the Deichtorhallen Hamburg, and the DESTE Foundation. <https://deste.gr/exhibition/post-human/> приступљено дана 13.02.2019

<sup>48</sup> Deitch, Jeffrey - *Post Human Exhibit Catalog Essay*, 1992-93

## 5.1 Феномен Био-Арт-а у уметности

Током касних деведесетих година двадесетог века, постојало је велико интересовање уметника за коришћење модерне биологије као алата у уметничким праксама. Међутим историјски гледано уназад, уметност је увек била јако инспирисана науком. У доба ренесансе, посебно у Италији, долазак хуманизама довео је до повећаног натурализма у уметности, пре свега на обсервацији спољног света. Феномен БиоАрт-а (BioArt) започиње са раним експериментима (крајем осамдесетих година), обично у колаборацији са научницима, док су генерално везе између науке и уметности доста старије, пример су рецимо Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) и Андреас Везалиус (Andreas Vesalius) који су се бавили истраживањем и експериментисањем на пољу уметности и науке, посебно тежећи ка знању из анатомије, што и ове везе ставља у другачији контекст.

У расправи *Della pittura* 1435. Леон Батиста Алберти (Leon Battista Albrti) наводи да сликар, због познавања закона природе у неку руку морао бити научник.<sup>49</sup> Ниво знања и едукације представљао је услов за доброг уметника, а историјски прогрес у уметности, учинио је да уметник не буде више само занатлија. Уметници заједно са биолозима током деветнаестог века ради бољег разумевања, презентовања и илустровања унутрашњег и спољашњег тела, раде на креирању колекција/енциклопедија које укључују илустрације и узорке ботаничких и зоолошких врста. Уметници и анатомисти тада раде и на сецирању лешева како би јасније разумели људско тело.

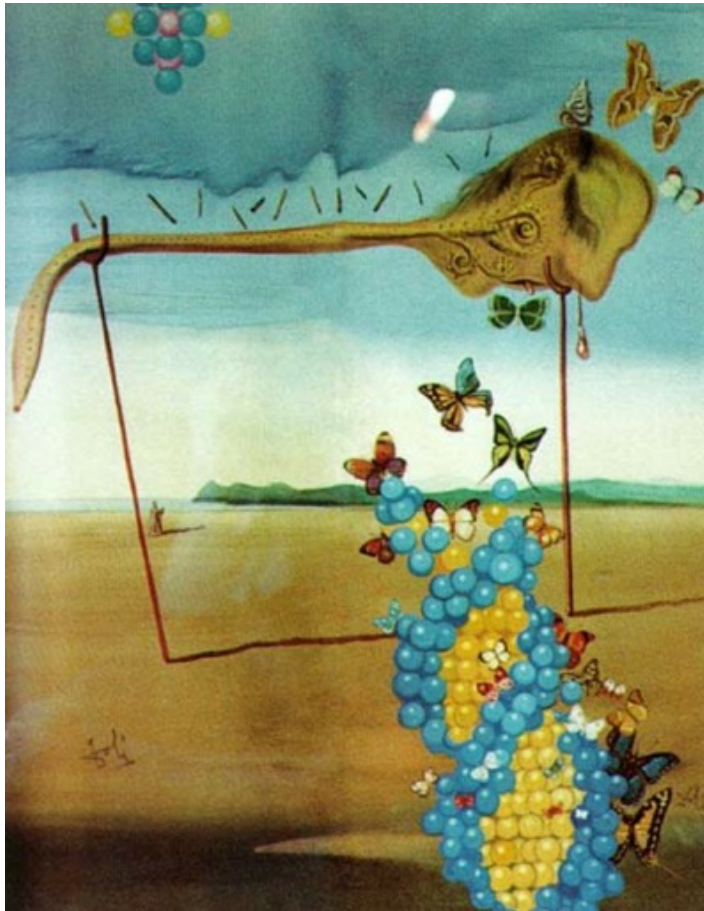
Претпоставља се да је Салвадор Дали (Salvador Dali) био први који је употребио новооткривени молекул ДНК у свом раду. У питању је слика *The Great Masturbator in a Surrealist Landscape with D.N.A.* из 1957 године. (слика 4.) Додуше обема странама, и уметности и науци, је било потребно времена да разумеју предности ове колаборације, али већ почетком седамдесетих имамо прилике да видимо и прве пројекте/експерименте. Медицина је у једном моменту постала велика инспирација уметницима. Са развојем

---

<sup>49</sup> <https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe/page/n21>



технологија и појавом првих ПЕТ и МР скенова, све више смо у уметности могли да приметимо употребу ових медија. Нано уметност, дигитална и видео уметност су само неки од примера нових форми уметности које су резултирале појавом нових медија управо коришћењем науке. Поред визуелних уметности, експерименти су рађени и на пољу звучних уметности/инсталација.



Слика бр. 4.

Међутим тренутни феномени тј. односи између уметника-биолога се у многом различују; биолошки материјали/алати као и научне методе, постају протоколи којима се уметници воде, па и тако и интегрални делови уметничких радова. Аонат Зур и Орон Кац (Ionat Zurr, Oron Catts) овај феномен називају трансгресивним, у односу на обе науке,

уметност и научне технологије, јер се обе служе алатима и методологијом друге стране, зарад производње уметничког знања, дела, дискурса и објеката.<sup>50</sup> Данас је ова врста уметности односно ново-медијска пракса заступљена свуда у свету и однос према томе се променио. Уметник постаје дизајнер који у колаборацији са стручњацима из области науке креира нове и импозанте ствари. Управо тај моменат креативности који из већине случајева, мислећи пре свега на уметнике и њихове праксе, произилази из жеље за креирањем нечег што поставља већа питања али уједно даје и нове могућности за стручњаке из области науке да на другачији начин приступе експериментима. Уметници и научници заједно у пракси налазе много корисних тачака, али наравно потребно је јако пуно напора и улагања, посебно разумети другу дисциплину која вам није примарна.

## 5.2 Биологија као уметнички медиј

Биологија јесте нова врста медија за уметничка истраживања и нове праксе. Како Марта де Менезес (Marta De Menezes) наводи то је управо ситуација заснована на ризику креирања.<sup>51</sup> Уметник је у позицији да експеримент односно уметничко дело не успе, где се заправо долази до питања шта је то са чим уметник делује, која питања поставља? Уметник се користи новим медијима и новим стратегијама кроз манипулацију материјала потребних за уметничко изражавање. Према томе може се рећи да је уметност Био-арт-а заправо уметничко истраживање.

Посматрајући обе стране, уметник је у далекој предности у креирању. Услов науке јесте да се научник дистанцира и истраживање спроведе сасвим објективно, водећи се постојећим протоколима. Уметник са друге стране, обзиром да већина њих није образована у правцу науке, пројектима приступа ненаучно, па самим тим и у многим пројектима има више опција ка истраживању. Према многим речницима појам

---

<sup>50</sup> Zurr, Ionat and Catts, Oron, The Ethical Claims of Bioart: Killing the Other or Self-Cannibalism, Australian and New Zealand Journal of Art: Art & Ethics Vol 4, Number 2, 2003, and Vol. 5, Number 1 (2004) стр. 1

<sup>51</sup> Menezes, de Marta, Biology as a new mediafor art: An art research, Endeavour Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research Volume 13 Numbers 1 & 2 ©Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/tear.13.1-2.115\_1 (2015) стр. 115.

истраживање се дефинише као једна креативна систематска активност, која је предузета у циљу повећања залиха знања које се односе на човека, културу и друштво, а коришћењем добијених резултата (знања) врши се његова употреба у циљу нових и бољих будућих активности. То би најпре значило да је истраживање непознавање, или незнање, при чему се тежи да се дође до одређеног знања-резултата. Обе стране, и уметност и наука, свој баланс одржавају на традицији и иновацији. Главна дијагноза обе стране је свакако истраживање.<sup>52</sup> За уметничко истраживање интересантно је уметничко искуство које је далеко другачије од научног искуства. Оно се своди на естетско осећање и начин на који перципирамо уметност. Научна истраживања су класификована у две велике категорије: основно или фундаментално истраживање (теоријско) и примењено истраживање. Без обзира на коју област се односе ова истраживања се спроводе у складу са правилима, концептима и поступцима, који су прихваћени у одређеној области. Дакле водећи се искуством уметник користи другачије позиције, које притом воде ка креирању новог модела стварања културе, односно лабораторија постаје место где уметност данас настаје. Самим тим уметник себи даје за право да као и научник не успе у свом пројекту, и можда управо ово место посматра као подијум за развој експеримената.

Ана Димитри (Anna Dumitriu) у тексту *Art as a meta-discipline: Ethically exploring the frontiers of science and biotechnology* наводи да многи уметници данас процес рада виде једнако битно као и исход поменутог, а можда и значајније. Средства за производњу уметности као колабораацијски и дијалогски процес такође постају исход уметничког дела, и то је оно што чини толико релевантним у вези уметности/науке, тај природни однос уметника и научника, као и обратно, однос који води у путовање а не одредиште.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Klein, Julian. "What is artistic research?." *Research Catalogue* (2010): 1-6. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>

<sup>53</sup> Dumitriu, Anna, *Art as a meta-discipline: Ethically exploring the frontiers of science and biotechnology*, University of Oxford, University of Hertfordshire and Brighton and Sussex Medical School, *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* Volume 14 Numbers 1 & 2 ©Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/tear.14.1-2.105\_1 (2016) стр.108

Модерна биологија је омогућила модификацију живота у екстремно контролисаним условима, али је исто тако и понудила употребу нових техника: од анализе структуре протеина до визуализације неурона. Биотехнологија је заправо рођена да омогући нова истраживања за добробит човечанства. Говорећи о појму биотехнологије Шуваковић наводи да је то скуп апарата тј. институција, платформи, протокола, објеката, ставова, вредности, техника, и ефеката који се заступају и користе унутар културе. У питању су дакле истраживања између организама и тела, тела и друштва, друштва и индивидуа, болести и тела, организама и машине, људског и животињског, природног и клонираног, вируса, бактерија, микроорганизама итд.<sup>54</sup> Осим испитивања ових феномана унутар културе, на овај начин развијене су многе технологије које пружају одређене терапије за лечење чак и неизлечивих болести, али са друге стране постоји и бојазност јавности да иста може бити злоупотребљена. По свему судећи ми сведочимо рођењу нове форме уметности; уметност која се рађа из епрувете, односно директно из лабораторије.<sup>55</sup>

Пример за такву врсту истраживања налазим управо у раним Мартиним радовима. Један од њих је „Nature“ (1999), (слика 5.) где Марта управо за уметничке сврхе користи научне приступе. Конкретно у овом раду уметница је развила нове патерне/шаре на крилима лептира; то је постигнуто ометањем нормалних развојних механизма лептира, што доводи до нових образаца на крилима. Крила лептира су направљена од нормалних ћелија, без употребе пигмената али су дизајнирана од стране уметника. Такви патерни до сада нису постојали у природи, и по први пут су сада виђени. Нова крила јесу продукт природе али генетски модификована од стране човека. Као што до сада ти патерни нису постојали у природи исто тако су јако брзо и нестали. Што говори управо о брзини живота и смрти, додиром нечега што је скоро неухватљиво.<sup>56</sup> Уочљиво је да се овим експериментом, кроз асиметрију наглашава разлика између неманипулисаних и

---

<sup>54</sup> Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." *Зборник радова Академије уметности* 2 (2014): 9-19.

<sup>55</sup> De Menezes, Marta. "Art: in vivo and in vitro." *KAC (a cura di), Signs of Life* (2009): 215-229. стр. 215.

<sup>56</sup> Menezes, Marta de. "Biology as a new media for art: An art research endeavour." *Technoetic Arts* 13.1-2 (2015): 115-123.

манипулисаних делова „тела“, односно говори се о односу природног и може се рећи мање природног. Марта наглашава да она овим поступком није желела да „побољша“ природу. Једноставно је желела да истражи могућности кретања унутар једног биолошког система, који по свему судећи није исход еволуције.<sup>57</sup>



Слика бр. 5

Посматрајући из угла етичке природе, Марта науку разуме као и уметност, као чисту дисциплину. Крила лептира су метафорички платно на коме она развија своје дело. Верујући да све док се придржава успостављених научних протокола она подржава и етичке оквире рада. Осим тога она види велику вредност у свом раду, пре свега као илустрацију научних дисциплина.

Још једна ствар коју је вредно споменути јесте избор живог организма за наведени рад. Да ли би се рад тумачио на исти начин да је избор био другачији? Шта би било када би уместо лептира била коришћена бубашваба? Ionat Zurr и Oron Catt наводе да у том случају не би било емотивног набоја који изазива лептир који је модификован<sup>58</sup>. Лептири

---

<sup>57</sup> Menezes, de Marta, *Art: in vivo and in vitro*. In “Signs of Life: Bio Art and Beyond”, Editor: E. Kac. MIT Press: Cambridge, MA. (2005) стр. 220.

<sup>58</sup> Zurr, Ionat and Catts, Oron, *The Ethical Claims of Bioart: Killing the Other or Self-Cannibalism*, Australian and New Zealand Journal of Art: Art & Ethics Vol 4, Number 2, 2003, and Vol. 5, Number 1, 2004. стр. 9

се у неким културама сматрају симболом лепоте, спиритуалности, бесмртности.<sup>59</sup> У овом случају чини се да се оправдање проналази и у естетској природи рада. Осим што лептир делује питомије и нежније од бубашвабе, поред тога субјективно али и објективно са естетске стране нам пружа већи ужитак. Чак и у случају да се многи не сложе са чињеницом коришћења лептира у уметничке сврхе.

Осим модификације биљног или пак животињског тела/ткива уметници користе и друге елементе за израду или визуализацију уметничких дела. Микрофлора је широко распрострањена међу нама, можда је боље рећи да је чак 80% а новија истраживања показују и 90% човеког тела насељено бактеријским ћелијама, односно микроорганизмима.<sup>60</sup> Ми смо дакле један савршен екосистем који врви од микроорганизама. Многима мислећи о томе прво на памет падају лоше мисли о истоме. Међутим управо захваљујући тој комплексној структури која је део нас ми успевамо да детектујемо многе болести и да исте лечимо. У сваком случају ова микро тела су као мач са две оштрице. Ми не можемо без њих, али исто тако ни они без нас. Скоро као да смо у љубавној нераскидивој вези.

Британска уметница Ана Думитру је користећи управо ову занимљиву причу креирала пројекат под називом „*Romantic Disease*“ (слика бр.6). Ана већ дужи низ година ради истраживања на пољу науке и уметности, а на свом Институту за непотребна истраживања омогућила је многим уметницима и дизајнерима да направе нове колаборације, организују изложбе, дискусије, панеле.<sup>61</sup> Поменути пројекат је истраживање туберкулозе кроз уметност. Узрок смрти поменуте болести је инфекција плућа узрокована бактеријом *Mycobacterium tuberculosis*, а у терминима фармакологије наноси више штете

---

<sup>59</sup> Costa, Mariana Fernandes and Soares, Jorge Coelho, *Free as a butterfly: symbology and palliative care*, Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia (2015)

<sup>60</sup> <https://www.scientificamerican.com/article/strange-but-true-humans-carry-more-bacterial-cells-than-human-ones/> приступљено дана 13.02.2019

<sup>61</sup>The Institute of Unnecessary Research, Представља нову парадигму, при чему се уметници баве новим начинима креирања уметности. Циљ је повезивање науке, уметности, филозофије зарад производње нових знања, искустава, парадигми и дискурса у 21 веку. <http://unnecessaryresearch.tumblr.com/>

него користи. „*Romantic Disease*“ је састављен из више ликовних елемената који чине целину овог рада. Бактерије су кључни део овог пројекта. Заправо у Анином раду оне су на неки начин невидљиве, стерилисане, ушивене у тканине, проткане кроз видео материјал. Као уметници из сфере БиоАрт-а идеја јој је да визуализује однос човечанства и свет микроба, посебно оних у вези са заразним болестима, користећи традиционалне уметничке медије и модерне научне лабораторијске методе.<sup>62</sup> Уметница је на један комплексан али чини се доста безбедан начин приказала јавности на који начин бактерије утичу на наш систем, и колико заправо могу бити и опасне. Али, како и сама уметница наводи, она сарађује са научницима, високо профилисаним лабораторијском центрима, па је њена улога уметнице да јавности пружи информације из области науке које је лакше перципирати кроз уметности. Дакле Ана негде и јавно говори да је она заправо нека врста посредника између науке и уметности, што свакако не умањује вредност њеног комплексног рада и истраживања. Међутим да ли се то може назвати уметничким делањем? Да ли се визуализација протокола преузетих из лабораторије може дефинисати и као уметнички рад? Чини се да ће ово и даље бити отворено питање, али оно што се може рећи јесте да употреба протокола, као медија понекад зна да остане само на површини, односно преведена у илустрацију наведене ситуације.

---

<sup>62</sup> Review of BioArt and Bacteria at the Esther Klein Gallery in Philadelphia “Anna Dumitriu’s BioArt and Bacteria Exhibition Fuses Microbes with Art: Her work is a haunted reflection on how humankind has dealt with diseases throughout the eras” by Christina Lu in 34th Street Magazine, (USA), November 2018. <https://www.dropbox.com/s/dqt4tlg53mn7s8f/Anna%20Dumitriu%E2%80%99s%20BioArt%20and%20Bacteria%20Philadelphia%20Review%7C%2034th%20Street%20Magazine.pdf?dl=0>



Слика бр.6

Ово су неки од примера како се овај медиј може конзумирати у уметничке сврхе. Једноставно речено свет микроба је толико комплексан да и сама уметност њима може бити исто таква. Питање микроба отвара разна питања којих на првих поглед и нисмо свесни. Где су границе које постављамо ми, а које формирају они? Изгледа да не постоје, али свакако се формирају комплексна питања која се тичу најпре молекула, затим тела, политичког тела, индустрије.

Оно што је моћно у Анином раду јесте како она трансформише неопипљиве структуре. Њени радови заправо материјализују нешто што је невидљиво, нешто што је апстрактно филозофима али и научницима. Гил Делез (Gilles Deleuze) поставља интересантну хипотезу о материјалном и биолошком скупу процеса и постојања, за разлику од генетички мешаног бића које постоји као појединац. Овим он заправо подстиче читаоца да разуме и открије процес онтогенезе у својој разликости - разумети појединца из перспективе индивидуализације, а не индивидуализацију путем појединца.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Terranova , Charissa N. *BioArt and Bacteria* by Anna Dumitriu, Museum of the History of Science, University of Oxford, 28 September, 2017 – 18 March, 2018, November 2017 <https://www.leonardo.info/review/2017/11/review-of-bioart-and-bacteria>



Поменуто мишљење ме поново наводи на размишљање о границама, али овога пута између нас и микроорганизама. Да ли обзиром да смо 90% састављени од бактерија, можемо *homo sapiens* назвати *homo microbis*? Јер ми и јесмо више микроби него људи. Рађамо се са њима и у току свог живота се формирамо са њима. Креирајући притом и сопствени идентитет, док форме микроорганизама заправо доводе до не-родних идентитета, оне не постоје као мушка и женска бића. Тиме чинећи да управо као хетерогена бића, људску расу разумем генетски скоро као исте.

Али транзиција која се одвија на плану пост-људи, киборга, генетског инжењеринга, полако улази у наше редовне животе. Посматрајући тела која „расту“ или прерастају или се преобликују у нешто друго увиђам да полако постајемо неко ново „Ја“ или га барем успут креирамо. У уметности се као и у науци свакодневно догађају нови трендови, а највише их можемо запазити на фестивалима широм света. Један од таквих је и Арс Електроника (Ars Electronica)<sup>64</sup> у Линцу.

---

<sup>64</sup>Арс електроника (Ars Electronica) је основана у септембру 1979 године. На самом почетку су се представљали као бијенални фестивал, да би касније пројекат прерастао у центар, односно годишњу платформу за презентацију и производњу. Убрзо објекат постаје део градског културног пејзажа града Линца. Пратећи корак овог Музеја будућности је било постављање прототипа лабораторије (ARS ELECTRONICA FUTURELAB), чији је циљ на почетку био производња инфраструктуре Центра и Фестивала, али је идеја временом постала активнија, посебно у остваривању колаборацијама са приватним и јавним универзитетима. Међународни карактер који је центар добио јесте остваривање PRIX ARS ELECTRONICe, годишњег такмичења у неколико категорија, што је учинило да овај центар постане место за праћење трендова на глобалној медијској сцени. <https://ars.electronica.art/center/en/> приступљено дана 14.02.2019



Слика бр. 7

Говорећи о проширеним телима или како се то у енглеском говорном подручју назива *extended bodies* згодно је споменути уметника Стеларка (Stelarc) који је управо на свом телу извршио одређене промене у смислу надоградње. Раније је било речи о уметници Орлан која је такође вршила фацијалне измене, али оне су све биле засноване на коришењу силиконских импантана. Стеларк, у свом вероватно најпознатијем раду, користи „живи“ материјал, који је прошао више фаза пре него што је своје коначно одредиште нашао на у његовој руци. Последњи пројекат чиме се и завршава читава прича око „протезе“ на телу или унутар тела јесте *Ear on Arm* (2008). Та комплексна прича започета је још 2002. године када је уметник желео да направи треће ухо на својој глави. Потом у сарадњи са Симбиотиком (SymbioticA)<sup>65</sup> и Tissue Culture and Art Project<sup>66</sup> израђује

---

<sup>65</sup> Симбиотика (SymbioticA) је уметничка лабораторија посвећена истраживању, учењу и практичном ангажману у науци о животу. Основана је 2000. године у Аустралији, од стране професора биологије Miranda Grounds, неуронаучника и професора Stuart Bunt-a и уметника Oron Catts-a. То је прва станица ове врсте која пружа уметницима и научницима да се укључе заједнички у праксе биолошких наука. Симбиотика такође пружа резиденцијалне боравке уметницима, одржава изложбе, радионице и симпозијуме. Нагласак ове уметничке лабораторије је на артикулацији и разумевању идеја око научног знања, као и стицању знања о етици према културним питањима о манипулацији живота. Ова лабораторија је активна у оквиру Школе за анатомију и биологију, на Универзитету Западне Аустралије у Перту. <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/> приступљено дана 14.02.2019

реплику свог уха - *1/4 scale ear*, која је направљена од људских ћелија. Због чега спомињем и овај феномен, и како се он рефлектује у пројекту Блискост? Оног момента када једно биће насељава други простор и њиме преовлада чини се као да ствара нови систем уверења, сопствених правила и кодекса који владају на његовом острву. Политика надограђеног, или побољшаног тела увелико се увукла под кожу људи, а то се може буквално свхатити. Зар наше тело не би било лепше или боље уз помоћ неке апаратуре која би то и омогућила? Наравно да би, али бојазан људи и даље је присутна. А питање које постављам је, на који начин се тела других тела могу „искористи“ у нашем дневном функционисању. Интересантан пример који налазим се налази у оквиру поставке музеја Арс Електроника, а рад који је изложен представља могућност употребе миктоорганизама као помоћног тела. Пројекат *bioLogic*<sup>67</sup>, представља синтетичку био кожу која делује на топлоту и зној. Натто бактерије, које су призоване у лабораторији, под модним називом *Second Skin*, омогућавају овом оделу да када осети потребу за великом температуром, отвори залиске на самој структури одела и омогући бржи проток ваздуха, а уједно и мање знојења.

---

<sup>66</sup> Tissue Culture and Art Project је пројекат иницијално основан 1996 године, који је и даље у току а бави се питањем коришћења технологија за израду ткива у уметничке сврхе. Чланови пројекта су Oron Catts, Ionat Zurr и Guy Ben-Ary (члан TC&A 1999-2003). Више на <http://lab.anhb.uwa.edu.au/tca/> приступљено дана 14.02.2019

<sup>67</sup> <https://ars.electronica.art/center/en/biologic/> приступљено дана 03.06. 2019

## 5.4 Биоетика и биополитика

По свему судећи, биологија и уопште наука инспирисала је уметнике на многим пољима када погледам године уназад. Ово поље у константном напретку, односно област БиоАрт-а може бити провокативно и донети јако пуно техничких, логистичких и етичких потешкоћа, које могу водити ка већим проблемима. У небројано случајева долази и до цензурисање радова уметника, уколико се не поштују одређени протоколи, посебно онда када се биоматеријали користе у изложбеним просторима. Али у том случају можемо рећи и да ово поље уметности отвара јасна питања везана за здравље и сигурност.

Говорећи о *опасности* интересантно је навести пример документарног филма „*Strange culture*“ који се управо бави био-уметностима, биотехнологијама и биотероризмом у савременом добу. У филму се објашњава смрт супруге уметника Стивена Курца (Steven Kurtz) уједно и члана групе Critical Art Ensemble (CAE).<sup>68</sup> Наиме 2004. године када се инцидент и догодио, Стивен након проналаска његове супруге која је умрла од срчаног удара, бива ухапшен и оптужен за биотероризам. У том периоду обоје су радили на изложби која се бавила генетским истраживањем на пољу агрономије и требала је бити одржана у Музеју савремене уметности у Масачусетсу. Полиција је на самом увиђају уочила изванредан број микробиолошких инструмената, попут петри шоља, при чему су установили да су наведени материјали сумњиви и ФБИ је био укључен у истрагу. У међувремену федерални агенти су претресали његову кућу, запосели његове књиге, компјутер и остале ствари које су сматрали релевантним за истраживање.

Након двомесечне истраге судија не оптужује Стивена за биотероризам, али се против њега и др. Роберта Ферела (Robert Ferrell), који је био један од научних саветника на пројекту Critical Art Ensemble, подносе кривичне пријаве.<sup>69</sup> Интересантно је како

---

<sup>68</sup> Life Into Art: Strange Culture and the Measure of Documentary Film, <http://www.popmatters.com/feature/life-into-art-strange-culture-and-the-measure-of-documentary-film/>

<sup>69</sup> Critical Art Ensemble (CAE) је пројекат на коме сарађују пет чланова, специјализовани на различитим областима, компјутерска графика, веб дизајн, филм, књиге, фотографија, перформанс. Основани 1987 са

искривљена перцепција делује на посматрача и шта се дешава када један овакав случај доспе у јавност. Садржај је публици и јавној критици екстремно неприхватљив и у најмању руку неподношљив.

Поставља се питање да ли уметност треба бити у служби етике? Да ли у супротном то означава да особа која креира уметност није емотивно одговорна? Чини ми се да у многим контраверзним делима из области био-арт-а а посебно области које се баве био-инжењерингом, трансгенетском и биогенетском уметношћу затичемо ова питања.

Интересантан је потом и пример флуоресцентог зеца под именом Алба „*GFP Bunny*“ (2000.) пројекат уметника Едуарда Каца (Eduardo Kac). Након извођења овог пројекта избио је такав скандал, да је случај и дан данас актуелан, а да не говоримо да је зец у међувремену и угинуо. Најпре би било згодно објаснити појам трансгенетска уметност – *Transgenic art*<sup>70</sup>; то је форма која подразумева употребу техника генетског инжењеринга за пренос синтетичких гена у други организам, или пренос природног генетског материјала из једне врсте у другу, како би се креирао нови јединствен живот. Молекуларна генетика омогућује уметнику да конструише биљни или животињски геном и на тај начин креира нову форму живота. Природа ове уметности не дефинише само креирање и рађање нове врсте организама, већ исто тако укључује и однос „живота“ и уметника који са њим живи. Организми креирани зарад форми трансгенетске уметности моги бити спроведени и у кућним условима, и на тај начин уметник може креирати и свог пратиоца. Феномен трансгенетика, се по истраживањима која су доступна, везује за уметничку праксу Едуарда Каца, који је својим радом дотакао многа осетљива питања везана за био генетику.

---

циљем истраживања веза између уметности, технологије, науке, теорије, политичког активизма. Група аутора је излагала до сада широм света, на различитим локација, а преко улица, музеја до интернета. До сада су објавили 8 књиге које су преведене на 18 језика: *The Electronic Disturbance* (1994), *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1996), *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness* (1998), *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (2001), *Molecular Invasion* (2002), *Marching Plague* (2006), *Disturbances* (2012), and *Aesthetics, Necropolitics, and Environmental Struggle* (2018).

<sup>70</sup> Кас Eduardo, *Transgenic Art*, Leonardo Electronic Almanac / Volume 6, No. 11 / November 1998 <http://www.ekac.org/transgenic.html> приступљено дана 15.0.2019

Међутим актуелна прича о „сјајном створењу“ сеже још од пројекта "Genesis" који је Кац представио у оквиру фестивала Арс Електроника (Ars Electronica) у Линцу 1999. Године, чија је тема била "Life Science". Genesis истражује замршене односе између биологије, науке, уметности, етике, дијалогских аспеката, интернета. Акцент је на уметниковом синтетичком гему, који не постоји у природи. Кац је преузео цитат из књиге Постанка, отуда и име за рад, "Нека човек влада над морским светом и морем, и над птицама и ваздухом, и над сваким живим бићем које се креће по земљи." Затим је овај текст преведен у Морсеов код, а потом у ДНК. Клонирање синтетичког гена у плазмидима, затим њихово убацивање у бактерије и поновно превођење стиха на енглески језик је на крају изложбе омогућило комуникацију између публике и новонасталог организма.

По свему судећи експериментална наука је у супротности са митовима, али на веома изазован начин спаја обе стране и износи нове пројекте. Трансгенетска област у уметности свакако да није као остале, овде имамо могућност да се сусретнемо са новим бићем, телом, организмом...

„Управо сада научник говори: “ Да, али живи организам је превазиђен.“. Дакле, ја кажем: “ У реду, онда ми задиремо у демијургију, враћамо се великим митовима.“ Наука поново открива митове. И делириум почиње испочетка“. <sup>71</sup>

Но, вратимо се подробнијој анализи пројекта „GFP Bunny“ и проблемима који се везују за питање етике. Кац у тексту „Transgenic Art“ наводи да уметност треба да подигне нашу свест о томе шта је то што чврсто остаје ван нашег визуелног домена. Он истиче да две најпроминентније области које оперишу ван наших визија су генетски инжењеринг и дигитални имплантанти. Обе су дубоко укорене у уметности, медијима, друштву,

---

<sup>71</sup> Virilio, Paul (with Sylvere Lotringer). Crepuscular Dawn (New York: Semiotext(e), 2002), pp. 125-127. <http://www.ekac.org/virilio.html> приступљено дана 15.02.2019

медицини, политици будућег века.<sup>72</sup> Алба као производ наведеног говори о капацитетима уметничке производње. Она јесте „*објекат*“ који уметник представља као уметнички пројекат, али Алба и даље постоји као живи организам који партиципира у нашем окружењу.

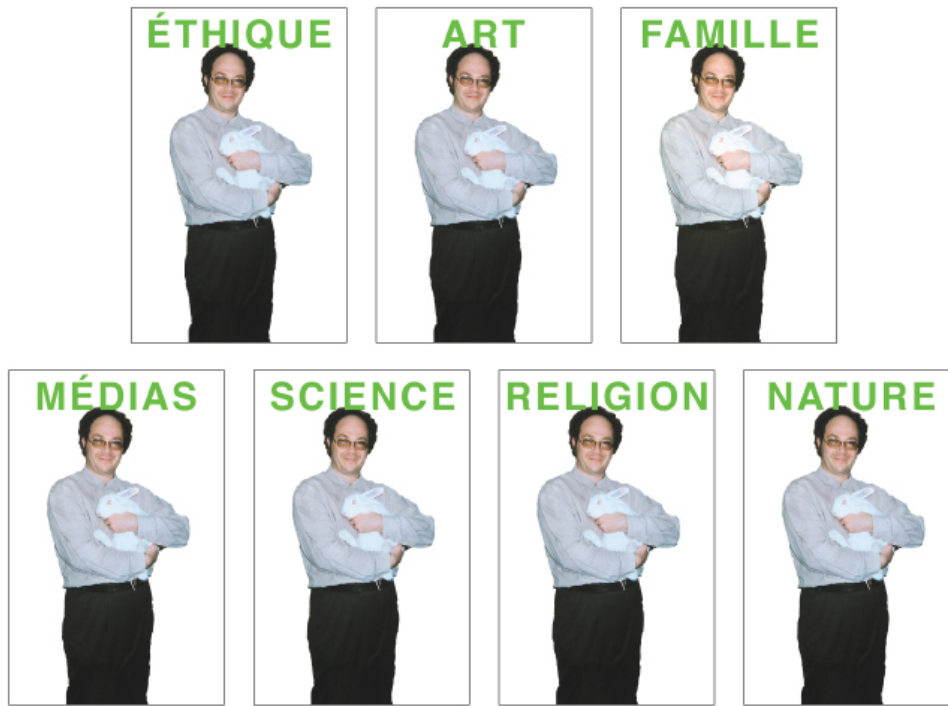
Како је настала Алба? Алба је албино зец, што значи да нема пигмент коже, у нормалним условима потпуно је бела са ружичастим очима. Она је створена уз помоћ EGFP (побољшана верзија) односно, синтетичком мутацијом, која је преузета из другог организма<sup>73</sup>. Флуоресцентни ген потиче од медузе *Aequorea Victoria*. Када се овај синтетички ген употреби на сисарима, он има двоструко већу флуоресценцију, него што можемо видети код оригиналног даваоца. Алба, дакле светли једино онда када је осветљена исправним светлом; у питању је плаво светло са максимално 488nm. Конкретно, пројекат чине три целине: први део чини рођење зеца, који је подвргнут генетском инжењерингу; други део представља јавни дијалог и разне провокације настале услед представљања уметничког рада јавности, а више о томе се може видети у оквиру пројекта *Alba Guestbook*<sup>74</sup>; трећи део је предлог социјалне интеграције зеца у оквиру Кацове породице. Међутим последњи део рада никада није остварен.

---

<sup>72</sup> Кас Eduardo, *Transgenic Art*, Leonardo Electronic Almanac / Volume 6, No. 11 / November 1998 <http://www.ekac.org/transgenic.html> приступљно дана 15.02.2019

<sup>73</sup> GFP - зелено флуоресцентни протеин који испољава светложелену флуоресценцију када се изложи ултравиолетном опсегу. Иако је познато да постојеи други морски организми код оји је пронађен оај протеин, он је први пут изолован из медузе *Aequorea victoria*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Green\\_fluorescent\\_protein](https://en.wikipedia.org/wiki/Green_fluorescent_protein) приступљно дана 16.02.2019

<sup>74</sup> Пројекат Alba Guestbook 2000-2004, више на [http://www.ekac.org/bunnybook.2000\\_2004.html](http://www.ekac.org/bunnybook.2000_2004.html)



Слика бр.8

Шта Алба изазива код публике? Иако никада није презентована у јавности у свом природном облику, изазвала је велике реакције код јавности. Према Кјарен Кашелу (Kieran Cashell) уметност која се по неким питањима везује за етику, обично је окарактерисана емотивном реакцијом, на пример осећај срама или одвратности према објекту који се посматра.<sup>75</sup> Већина публике делује емотивно али не и етички; други део публике реагује са интелектуалним интересом према уметничком делу; трећи део доста мањи од првог, делују бесно, дакле врло емотивно, дословно морално. Међутим у првом делу групе велики број њих може имати и осећај сентименталности, што се у теоријским дискурсима не може узети за озбиљно. Али да ли сентименти иду руку уз руку са моралним?

По свему судећи верује се да публика увек пита има ли право уметник да се *игра* животом? И да ли постоји свесност од опасности која може бити произведена. Међутим

---

<sup>75</sup> Cashell 2009: 127. Hybrids in Art. Theoretical perspectives on art in the age of genetics :The Transgenic art of Eduardo Kac Vaage, Nora Sørensen (The University of Bergen, 2011-05-15)



уметници који учествују на пројектима овог карактера су веома свесни ризика коме приступају. Уметнички критичар и истраживач Аник Биру (Annick Bureau) је дефинисала биоарт као уметност којој треба веровати јер, потврђивање од стране уметника би уједно означавало и верификацију тврдњи уметника у истим научним условима. Али да се овде ради о веровању? И да ли уметност треба третирати као истину или неистину?

*Проблеми* се дешавају онда када се научне парадигме представе на месту где се иначе не очекују. Као на пример у галеријском простору, или било ком другом месту на које један грађанин није навикао. Алба као уметничко дело јесте донело доста полемике, не зато што је то уметност, већ зато што је од ње креирана уметност; односно од живог бића које је послужило тој сврси. Опет се враћамо на исто питање које је постављено везано за одабир лептира у случају Мартиног пројекта „*Nature*“, да ли би публика деловала исто да је у питању био неки други организам?

Алба као и Едуниа<sup>76</sup> јесу пројекти који обитавају у нашем окружењу, можда они јесу симболи нечега што предстоји будућности, или се она увелико дешава. Хибриди који се креирају. Монструми који настају путем наше маште. Али не значи нужно да ће постати фрикови. Будућност је неминовно монструозна, будућност без монструма би била предодређена, искалкулисана и донекле досадна. Свако време са собом носи своје монструме, који су колико су одмогли толико су и помогли при креирању новог бића.

Управо из тог разлога се сусрећемо са новим „вештачким организмима“ а то су роботи, киборзи и андроиди. Они бивају креирани како би се људска раса ослободила ненормалног пристиска који долази из поља масовне продукције. Они су замишљени да нам помогну, и у будућности олакшају рад човека. Они се креирају по човеком изгледу, једином скоро савршеном, скоро, јер се управо кроз ове организме тежи ка бољем, функционалнијем и адекватнијем организму. Киборг је вештачки организам који је настао

---

<sup>76</sup> Централни мотив у серији радова „Природна историја Енигме“ (Natural History of the Enigma) је биљна, нова животна форма коју је створио уметник Едуардо Кац и називао је „Едуниа“. У питању је генетски конструисани цвет који представља хибрид уметника и Петуније. Едуниа испољава ДНК уметника искључиво у првеним венама на латицама цвета. Више на <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>

артикулацијом машине и биолошког организма. Док је андроид, вештачки изведен организам који својом телешношћу подсећа на људско створење.<sup>77</sup> Питања која се успут постављају, не односе се само на стварање нових вештачких организама, већ и на присвајање нових техника, протокола, који се представљају на глобалном тржишту. Феномен генетског инжењеринга се третира као уметнички постмедиј, где се дословно реализују пројекти који укључују манипулацију живог тела.

Појам биополитике је такође нешто што је битно поменути у контексту Био Арт-а. Разлика између биоетике и биополитике је у томе да се биоетика занима првенствено за моралне одлуке које треба донети у вези нових могућности које пружају биотехнолошка средства. Дакле, успоставља границе између односа живота и смрти. Биополитика је као и биоетика посмодерна појава и настаје услед друштвено-историјских околности; означена је као потпуни надзор и регулација над животом.

Појам биополитике настаје седамдесетих година прошлог века, и уводи га Мишел Фуко (Michel Foucault) у свом делу *Историја сексуалности 1: Воља за знањем*. За њега ова појава означава регулацију, односно контролу живота и свих њихових механизма у оквирима дисциплинованог система. Кључно место биополитике чине управо државни органи/институције путем којих се спроводи биомоћ над појединцима. У тежњи за остварењем идеалне државе и њених насељених, спровode се разне контроле, почевши од зачећа, рађања, до контроле смрти. Дакле производи се политика производње тела – које се директно односе на живот у биолошком смислу. Да би се читав овај комплексан процес изводио, потребан је низ протокола кроз које једно тело свакодневно пролази – низ контрола, класификација, дисциплиновања, да би се дошло до крајњег одабира. Људско тело у том случају постаје субјект једне ригорозне контроле и надзора. Према Агамбену (Giorgio Agamben) биополитика предствља кључни моменат за разумевање савременог распознавања моћи. Он полази од грчко-римске политичке традиције, по којој два појма

---

<sup>77</sup> Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." *Зборник радова Академије уметности* 2 (2014): 9-19.

*zoe* и *bios* означавају разликовање природног од политичког поретка. *Homo sacer* у тој филозофији своди човека на чисту физичку егзистенцију.

*Bios* је изворно грчки појам, који означава особитост начина живљења појединца и групе. Форму живота, квалификовани живот. *Zoe* као *голи живот* је већ нека врста биоса, живот који се појављује у одређеним облицима. Темељ идеологије људских права, постаје заправо биополитички простор интервенције једне скупине, односно државе. У том смислу субјект биополитике јесте *голи живот*. Према Фукоу то би значило да су насупрот регулацији и дресури, надзирање тела постали основни елементи модерне биополитике. Маријан Кривак наводи пример низа којим се биополитика води односно управља. *Тело – организам – дисциплина – институција* се надомешћују низом *становништво – биологијски процеси - механизми регулације - држава*. То би једноставно речено представљало круг, односно одређену формулу процеса биополитичког односа према телу у култури, држави, модерни.<sup>78</sup> По свему судећи отвара се идеалан простор за деконструкцију идентитета, губитак персонализације, рушење својине зарад квалитетнијег и побољшаног, у овом случају тела. Тела без органа или органи без тела чине у том случају основу биополитичке економије, а технологија и биологија са непрестаним напретком помажу у креирању нових *монструма*. Или како Фуко наводи биополитка је *демонски пројекат* модерне.<sup>79</sup> Биополитика се такође може посматрати на два поља, односно са два значења. Прво би представљало, већ наведено теоријско, односно оно значење које наилазимо у биополитичкој теорији, као телесно-политичкој теорији. Друго значење овог појма биће оно дневнополитичко или практично. У другом случају она представља скуп научно политичких расправа о питањима која додирују и појам биоетике. Жил Делез увођењем појма *Друштво контроле* брише границе надзора и контроле. Оне се полако увлаче у приватне просторе, који постају институција за себе. Тиме се чини да контрола бива још израженија у односу на јавни простор. Делез говори: „Лако је

---

<sup>78</sup> Кривак, Маријан, Биополитика, *Нова политичка филозофија*, Антибарбарус, Загреб, 2008 стр. 163 – 185.

<sup>79</sup> Лошонц, Алпар, *Биополитика и /или биомоћ*, Оригинални научни рад, Филозофија и друштво, 1/2008, стр. 169. <https://vdocuments.net/alpar-losoncpdf.html>

успоставити кореспонденције између сваког друштва и неке врсте машине, што не значи да њихове машине одређују различите врсте друштава, већ да оне изражавају друштвене форме које су способне да их створе и користе.<sup>80</sup> Контрола и управо споменуте машине нам данас обезбеђује сигурност на коју пристајемо и прихватамо је отворених руку. Дозвољавамо да нас лоцирају јер нам је тако једноставније. Пристајемо на надзор, јер се осећамо сигурније. Читав низ инструмената који се временом изродио и који се користи у свакодневним ситуацијама, довео је до бруталних мутација које данас доживљавамо. Капитализам је са друге стране пригрлио све мутације које су настале, и које нам пружа отворених руку. Од система дисциплиновања до система контроле отворио се читав низ алата који се користи од психологије, преко економије па све до нових система у уметности. Како би генерално могли да напредовали у овим областима, јасно је да се морају отворити отворени системи едукације пре свега. Након постављених јасних оквира деловања, који могу помоћи уметницима, културним институцијама, научницима и научним центрима могу се отворити могућности за јасне дијалоге и даље колаборације. Пројекат који јавности веома транспарентно представља ове односе је *Trust Me, I'm an Artist* основан 2013 године, а идеја је ка развијању и ангажовању свих елемената друштва.<sup>81</sup> Јер технолошки напредак са којим се зближавамо свакодневно чини да слобода постаје још једна фантазија коју доживљава свака *персона*.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Deleuze, Gilles. "L'autre journal." n 1 (1990): 1972-1990. Превео Андрија Филиповић

<sup>81</sup> *Trust Me, I'm an Artist*, <http://trustmeimanartist.eu/> Пројекат је започет 2013 године као колаборација између Waag Society, Brighton and Sussex Medical School, The Arts Catalyst, Ciant, Kapelica Gallery, Medical Museion, Capsula and Leonardo/Olats. Пројекат је основан од стране Anna Dumitriu и професора Bobbie Farsides. Циљ је да се истражи како уметници и културне институције могу најбоље да се ангажују и укључе у рад са биотехнологијама и биомедицином, и тиме подстакли иновације у уметничкој продукцији, а самим тим и едукацију публике на пољу Европе. Један од главних циљева је да се уметницима и публици омогући разумевање етичких питања која настају у процесу стварања уметничких дела удружених са биотехнологијама. Учење кроз пројекте биће подељено кроз велике симпозијуме, публикације, уметничке изложбе и дискусије.

<sup>82</sup> Deleuze, Gilles. "L'autre journal." n 1 (1990): 1972-1990. Превео Андрија Филиповић

## 6. Период антропоцене

Дом, екосистем, станиште и други појмови означавају место где се догађају управо сви утицаји човека на околину. Човек као биће креира, манипулише, реконструише и надограђује све аспекте свог станишта. Тело унутар тог станишта, без обзира на ком нивоу се посматра, бива главни актер промена у било ком моменту. Појам антропоцене популаризован је 2002 године од стране Паула Круцена (Paul Crutzen) представивши свој научни рад у оквиру журнала *Nature*.<sup>83</sup> Након тога термин почиње да се појављује у оквирима научних радова који се бави истраживањем хидросфере, биосфере, педосфере. Од тада феномен антропоцене улази у бројне друге научне студије, али и друштвене, хуманистичке и уметничке области. Термин антропоцен настао је од грчке речи „*anthropo*“ што значи човек-биће и „*-cene*“ што значи ново. У данашњем контексту, „*-cene*“ би заправо значио крај, односно коначност. Али питање је ко је означио тај крај? *Anthropos*? Или нешто треће? Дона Харавеј (Donna Haraway) говорећи о самом термину поставља разна питања, а једно од њих је ко је *Anthropos* у данашњем контексту? Представник свих *Homo sapiens sapiens*? Човечанство? Или како она каже индустријско човечанство које сагорева фосилна горива, а које притом постаје врста.<sup>84</sup> Неминовно је дошло време владавине људи и утицаја људи на екосистет у коме обитавамо. Али то се наравно није десило преко ноћи. Људски утицаји на земљу јесу постали веома снажни и значајни, и многи говорећи о овом феномену најављују колапс будућности. Уместо мишљења о овом феномену као спекулативне слике будућности, појам антропоцене је сведен на апокалиптичост фантазија људске и светске будућности.

Због чега је овај феномен значајан за истраживање поводом пројекта Блискост? Изгледа да се све започиње са утицајем *anthroposa* и његовим креативних покушајима да изуми нешто ново, радикалније, боље и лепше. Већ је било речи о феномену предмета,

---

<sup>83</sup> Интернационални часопис у области науке [www.nature.com](http://www.nature.com) приступљено дана 12.03.2019.

<sup>84</sup> Davis, Heather, and Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press, 2015. стр 259

његовој употреби и моћи. Али оно што је интересно за ово поглавље јесте изум пластике. У данашњем времену веома се често заправо сусрећемо са проблемом употребе пластике, пластичних материјала, јер како се чини заузима велики део наше свакодневнице и додира са стварима са којима се сусрећемо. Први синтетички полимер – бакалит је креиран 1907. године, а патентиран је 1909. године од стране Леа Хендриха Бакеланда (Leo Hendrik Baekeland). Бакелит је заправо јефтина и негорива пластика, која се може применити на различите начине. Обзиром да је потражња расла, а материјали попут свиле и слоноваче су постали теже доступни и неисплативи, бакелит је нашао идеалну примену приликом замене и производње разних материјала.<sup>85</sup> Чињеница је да смо окружени пластиком, користимо је док једемо, пијемо, купамо се, упражњавамо секс или бебама дајемо цуцле. Мање више многе ствари у нашем окружењу јесту од пластичних и синтетичких материјала. Телефони, рачунари и сви остали уређаји су ту да задовоље наше потребе и олакшају наше поступке. Хедер Давис (Heather Davis) наводи да пластика представља обећање модерности, нешто што је савршено, глатко и чисто.<sup>86</sup> У том контексту она постаје супстрат напредног капитала и капитализма. Она представља сјајан нови свет, будућност која тежи ка чишћењу света од људи, па тиме и укидање основног циклуса живота и смрта. 1941 године хемичар V.E. Yarsley и истраживач менаџер E.G. Couzens компаније B.X. Plastics Ltd су написали:

„Пластични човек“ ће крочити у свет пун светлих боја и површина (...) Он је са сваке стране окружен овим чистим, сигурним и чврстим материјалом, који је људска мисао креирала (...) Видеће одрастање новог, светлијег, чистијег и лепшег света (...) Доба пластике“<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Ибид стр 347-348

<sup>86</sup> Ибид стр 349

<sup>87</sup> Victor Emmanuel Yarsley and Edward Gordon Couzens, *Plastics* (Harmondsworth Middelsex: Penguin, 1941), 149–52. у Davis, Heather, and Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press, 2015. стр 350

Судећу по горе наведеном, а свакако томе и сведочимо, пластика преживљава боље од људи. Њен квалитет је у томе што тело пластике не може да се зарази, повреди или угрози. Она има способност да се сачува од распада, и једино преточи у нови облик. Због тога вероватно и верујемо објектима од пластике, они нас маме, они су сјајни и фантастични. А сама материјалност пластике се поставља негде између живота и смрти. Пластика нема коначност, она је чак и представља. Она носи са собом немогућност разградње, она се слива из једног облика у други и наставља са својом применом. Управо форма коначности је на неки начин веома интимно повезана са појмовима егзистенције, те је врло лако примењива у дискурсима антропоцене.

Појам антропоцене подразумева нове слике света, света које управо тело креира. То тело јесте човек, чија је рука и мисао креирала многа друга тела и облике. Осим што то и јесте нова слика света, такође је и трансформација света кроз слике. Креирањем слика потврђује се искуство, али на исти начин и одбијање. Чињенице и искуства претварамо у слике, које се потом трансформишу у облике, ствари, које на крају преузимају форме знакова или симбола. Уметност има важну улогу у историји где препознајемо феномен антропоцене. Једна од области препознаје овај феномен као средство и бави се круцијалним питањима у овој данас веома популаризованој области јесте БиоАрт. У једном од предходних поглавља објашњено је шта овај оквир у уметности подразумева и које су његове карактеристике. Трансгенетска уметност, биоинжењеринг, уметност са нагласком на микроорганизме, инжењеринг ткива, биороботика, генетска уметност (Едуардо Кац, Марта Де Менезес, Ана Димитру, Critical Art Ensemble, Стеларк) су само неке које је значајно поменутих у контекстима феномена антропоцене. Оно што недостаје према речима Јана (Jan Jagodzinski) у области БиоАрта јесте коришћење људских ембриона, који су по њему ван граница за уметнике које се пре свега баве генетским инжењерином.<sup>88</sup> Да ли би то значило да уметност у сарадњи са науком у потпуности може да преузме контролу над свим телима? Или једноставно постоји страх од даљих истраживања у области еугенике. Разна питања се провлаче кроз

---

<sup>88</sup> Jagodzinski, Jan. "Life in Art." *Art in Life: Bioart ethics in the Anthropocene. Synnyt/Origins: Finnish Studies in Art Education* 3 (2015): 13-25.

читаво истраживање у области антропоцене. А БиоАрт се чини као једна од области у уметности, која не даје решења већ поставља нова чак и драстичнија питања. Наравно са БиоАрт-ом увек иду и питања о биоетици и моралу. Да ли је уметници имају права да се играју „Бога“? Да ли живот треба бити заштићен и стављен под стаклено звоно?



Слика бр. 9

Како се уметност инкорпорира или увлачи у сфере екологије, телесности показује нам безброј примера. Кацова Едунија *Natural History of the Enigma* (2003-2008) (слика бр.9) је врло пластичан пример како се друго тело хуманизује, односно дају му се одлике *anthroposa*. Кац на молекуларном нивоу хуманизује биљку, што дословно означава антропоморфизацију живота, у овом случају биљке. Ген који је селектован је заслужан за идентификацију страних тела. „Ново“ тело које је добијено је плод уметника и биљке Петуније. Разлика између нормалне и модификоване биљке је видљива у црвенакастим



венама на латицама цвета. Према Кацовим рецима, то је рефлексива додира живота између две различите врсте.<sup>89</sup> Посредством апроприације Дион у раду *Neukom Vivarium* (2006) креира „ново“ тело (semi-living entity) које се дословно понаша као нови ентитет. Ова комплексна инсталација која се састоји од срушеног стабла дрвета, које је потом пренето у други простор, у коме почиње свој нови животни циклус. Иако је рад и апсолутна слика мemento мори, такође говори и о могућностима технологије и одрживости у модерном времену. Управо о свим аспектима који се тичу уједно и комплексности екосистема и њихове одрживости. Уметник у интервјуу за *Art21* наводи да природа овог рада и није толико срећна, јер стабло које се користи је труло и мртво, за њега се гради огроман сандук, те оно прелази у стање „успаване лепотице“. Напори који се улажу да се ово стабло одржи у животу (сложен систем ваздуха, влаге, земље) су веома компликовани и скупи, што говори управо о технолошким могућностима данашњице. Дакле уништавањем једном система, тешко се одржава следећи и како Дион каже практично градимо неуспех.<sup>90</sup>

Како и Латоур наводи (Bruno Latour) термин антропоцен је у суштини свог концепта применљив на све, подједнако на природне и друштвене науке, па тако и на уметност у хуманистичким наукама. Према њему и оваквој прерасподели ствари, појам „хуманог“ односно *anthroposa* би се морао поново осмислити. А потом, оно што проистиче из овога јесте појам хуманистичких наука и шта би он требао да означава у овом времену.<sup>91</sup> Да ли је људима с временом постало тешко да заволе тело земље и њен ентитет, или су једноставно заборавили како се то ради, пита се Латоур. Чињеница јесте да смо везани за земљу на којој одрастамо, и куда год да се крећемо од те земље не можемо побећи. Али људскост која је остала или је пак за нама, донела је нове погледе на модерност и промовисање те исте земље. Људи теже ка бољој земљи, бољој технологији, промовишу нове технологије, креирају нове објекте, протезе, манипулишу људским ткивима. Постављају се у улогу антропоценског субјекта који више није на сигурном

---

<sup>89</sup> <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html> приступљено дана 19.03.2019

<sup>90</sup> <https://art21.org/read/mark-dion-neukom-vivarium/> приступљено дана 19.03.2019

<sup>91</sup> Латоур, Бруно. „Мисли на изложби“, Мултимедијални институт, Загреб, 2017. стр. 207

месту. Научени смо да је место где одрастамо сигурно, али да ли је икада било, пише Латоур?<sup>92</sup> Да ли то значи да смо постављени смо у улогу доносиоца одлика, свесних креатора будућих живота или можда чудовишта?

---

<sup>92</sup> Ибид стр.209-215

## 7. Свет у кутији – Кабинети чудеса

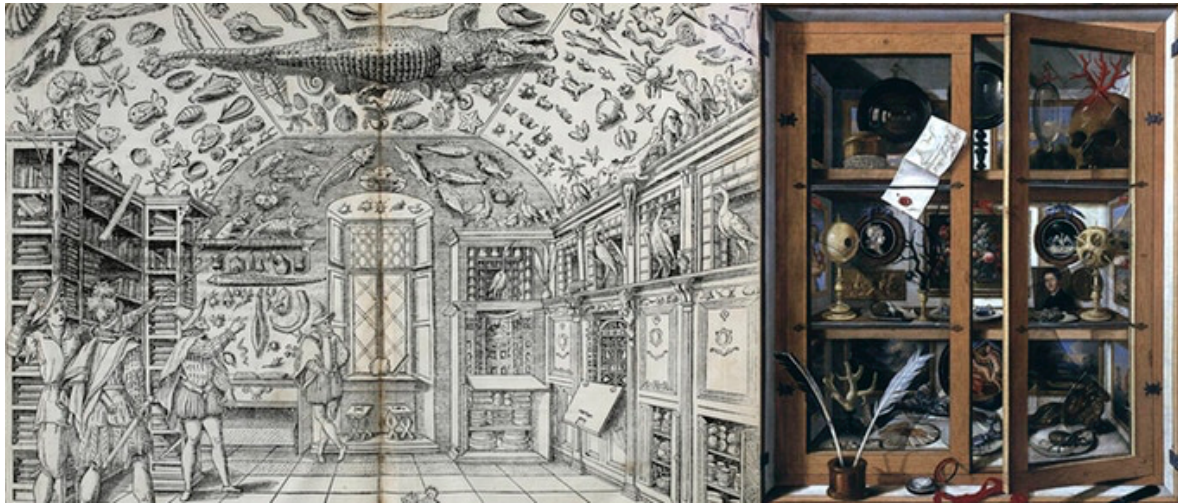
Надовезујући се на предходне феномене Био-Арт-а и актуелних проблема који се тичу антропоцене, у једном моменту израде рада *Блискост* они се сусрећу у тој мери да се могу заједно сместити у једно поље истраживања. У тим оквирима се отварају али и затварају нове кутије. Па уколико се надовежем на то, у наставку следе логична питања, а тичу се личних колекција, малих кабинета чудеса које свесно или несвесно свакодневно креирамо. Сваки предмет који креирамо, модификујемо има своје посебно место у нашим животима, просторијама, кутијама. Чува успомене, креира визуелне и опипљиве меморије. Управо од тих малих кутија, фиока, витрина, настали су читави организми који се данас називају музеј.

Историја кабинета чудеса датира још из 16. века иако су још и раније постојале приватне збирке, док термини *Wunderkammer* или *Kunstkabinett*, *Kunstkammer* потичу из немачког језика. Међутим постоје и друга имена којима се ословљавао овај феномен, те тако имамо „*Wonders or miracles of the world*“, „*Vernunfft-kammer*“ или „*Room of reason*.“<sup>93</sup> Сви термини су се мањој или већој мери односили на исто, а идеја је била ка формирањеу колекције које представљају у што бољем смислу оно што нам је природа подарила, или може се рећи то су биле собе пуне савршенства реткости. Те енциклопедијске збирке предмета су биле оформљене према одређеним категоријама. Па тако имамо кабинете у којима су се налазили предмети природне историје, геологије, етнографије, верске предмете, историјске реликвије, уметничке предмете итд. Аристократе, научници, уметници, богати трговци, сви су они својим делањем, креирали свет у малом или у минијатури. Па тако у разним кабинетима имамо на хиљаде природних предмета *naturalita* и људских *artificialia*. За многе од њих се сматрало да чине разноликост и јединство света. Идеја ових кабинета или кутија у кутији, фиока у фиокима јесте да сваки микроскосмос

---

<sup>93</sup>[https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky\\_Institute/courses/archaeologicaltheory/5146.html](https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/archaeologicaltheory/5146.html) приступљено дана 21.02.2019

води до оног идејног творца, односно Бога. За разне предмете сматрало се да представљају разноликост али и јединство света. Те према тој идеји човечанство постаје креатор – микроскомос, макрокосмоса кога преставља Бог.<sup>94</sup>



Слика бр.10

Ови кабинети куриозитета су третирани као микрокосмос позориште света, или театар сећања. Кабинети реткости су предствљали привате просторе за разлику од данашњих музеја. Углавном су и креирани за своје творце, а неки од њих су имали и могућност посете али искључиво од стручних лица, консултаната, уметника. Заправо, када је кабинет реткости постојао, реч музеј се још увек веома ретко користила. Та реч се више односила на неку врсту читаонице, или простора у коме би се могле проучавати одређене збирке.<sup>95</sup> Ови кабинети су се у многоне разликовали међу собом. Па тако рецимо имамо италијанску форму кабинета који се назива *Studiolo*. Један од познатијих примера јесте кабинет Франческа I Медичија (Francesco I de' Medici). Овај пример је доста херметичан и поприлично затворен простор, а идеја је на слављењу сродности између природе и

---

<sup>94</sup>Марстин, Џенет, *Нова музејска теорија и пракса*, Клио, Београд (2013) стр 42-44.

<sup>95</sup> Ибид

човека.<sup>96</sup> Други, доста отворенији пример кабинета куриозитета јесте *Kunstkammer* Алберта V Баварског (Albert V Duke of Bavaria). Овај пример кабинета је развио стил који није толико стриктан, по конструкцији је отворенији, и елементи унутар збирке су насумичније распоређени.<sup>97</sup> Осим тога овај кабинет је значајан јер је Алберт ангажовао консултанта који је помогао да се кабинет формира. (Samuel Quiccheberg) и његов текст „*Inscriptiones*“ о томе како формирати кабинет куриозитета који датира из 1565 године, по први пут је примењен на овом Минхеншком кабинету. Текст је једна врста правилника чија је идеја да се створи „идеалан“ кабинет чудеса. Према Quiccheberg комплетна збирка би требала да се састоји историјских предмета, природних (*naturalia*), техничких (*scientifica*), слике, цртежи, гравуре и сакрални објекти (*artificialia*), етнографских (*exotica*), чудних објеката (*mirabilia*). Најзад он наглашава да кабинет треба да се понаша попут библиотеке, радионице, апотеке.<sup>98</sup> Прикупљање се сматрало корисним у више смерница, а поред тога карактеристична је идеја о креирању новог „знања“ које потиче из хаоса у коме се налазимо. Данас велики музеји чувају импозантне колекције великих владара и оних који су тада били у могућности да сачувају нешто што другима није било на дохват руке. Дела Мишела Фукоа у основи могу да послуже за проучавање музеја. Јер управо из његових теорија о дисциплиновању које потичу из анализа затвора, болница и осталих институција за надзирање, он издваја три епистеме које ће бити значајне за даље креирање система знања. Па тако према њему имамо ренесансну, класичну и модерну епистему које су битне првенствено за креирање институције. Џенет Марстин наводи Фукоове изводе, а то је да ренесансну епистему карактерише хуманистичка жеља за разумевањем света кроз трагање ка универзалним знањем. Кроз метафору дисциплине изражена је модерна епистема. Управо надзирањем у оквирима јавних просторија,

---

<sup>96</sup>[http://museiciviciflorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo\\_francesco\\_i.htm](http://museiciviciflorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm) приступљено дана 18.02.2019

<sup>97</sup> Bowry, Stephanie Jane. *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. Diss. School of Museum Studies, 2015. стр 77 - 79

спроведено је контролисање становништва, а у прилог речи од музеју или великом кабинету настаје модерни „дисциплиновани“ музеј.<sup>99</sup>

Дакле, кабинети су представљали моћ онога ко га креира, али исто тако и моћ над светом кроз његове унутрашње микроскопске репродукције. Простори формиран као коморе, били су испуњени различитим предметима, али су били усмерени и на контемплацију и указивали су на идентитете и моћ власника, која је такође укључивала и политичке и економске прилике. Кључне речи за ове скупове су биле, чуда, хаос, и склоност универзалном знању.<sup>100</sup> Међутим током осамнаестог века кабинети као да одлазе у заборав и замењују их лабораторе за научне експерименте, природњачки музеји. Одсуство таквих врста колекција дешава се из чињенице да „театар“ нема дом<sup>101</sup>. Под театром се заправо и заснива читава теорија кабинета чудеса, да се позориште дешава управо пред нашим очима. Али тај перформативни момент који се одвија, а није видљив у колекцији јесте кључан јер га управо он чини театром, а завршава се управо у некој од колекција. Свакако се може рећи да је претеча савременог музеја, кабинет реткости, док се поменути феномен увећало враћа и у приватне домове свакога од нас. Али како то да је тај „чудесан свет“ напустио уметност након осамнаестог века? Можда једно од објашњења долази из презасићења и потребе за нечим другачијим. Другачијим спектаклом, другачијом политиком. Ове кабинете замењује музеј, у којима се данас дешава репетиција ових феномена. Уметник постаје колекционар, који кабинете првенствено ствара у домовима, а потом истраживање или представљање повлачи у музеј.

Марк Дион (Mark Dion) је један од уметника који у свом ради посредством апропријације истражује поменути феномен кабинета куриозитета. Према многим

---

<sup>98</sup> <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/11/quiccheberg.html> приступљено дана 21.02.2019.

<sup>99</sup> Марстин, Џенет, *Нова музејска теорија и пракса*, Клио, Београд (2013) стр 42-45

<sup>100</sup> Milena Jokanović, Memory on the Cabinets of Wonders in Modern and Contemporary Art, in Dominique Poulot and Isidora Stanković (Eds.), *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, Choice of Articles from the Summer School of Museology Proceedings, Paris, Website of HiCSA, online October 2017, p. 194-210.

<sup>101</sup> MACINTOSH, FIONA. "Museums, archives and collecting." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge (2013): 284-323



интервјуима али првенствено из онога што можемо видети у његовом раду, може се рећи да је Марк опседнут музејима. У својим радовима он даје потпуно нову контекстуализацију феномена кабинета и музеја. Шта се дешава са предметима из свакодневног живота који у једном моменту пређу у одређену колекцију, а потом у изложбени простор или музеј? Како уметник наводи он жели да прикаже процесе раде, и да потпуно транспарентно представи све путање које се дешавају на путу од производње до уласка у неку кутију или фиоку. Његов циљ је да отвори лабораторије и депое и да тиме прикаже веома динамичне процесе који се дешавају у уметности, продукцији и науци.



Слика бр.11

„У случају природњачког музеја, оно што се може видети је само један проценат од десет, односно од читаве колекције...али тамо постоји веома велики број запослених

људи који вредно ради на анализама узорака и артефактима, али су потпуно скривени од јавности“<sup>102</sup>



Слика бр. 12.

Он је мишљења да музеј треба да се преокрене у супротном смеру, позадинске собе у којима се одвијају сви ови процеси треба да се изложе, а експонати требају ићи у депо. Занимљив пројекат који је изведен унутар музеја јесте "The Great Munich Bug Hunt" (1993) (слика бр.11, 12). Марк је у сарадњи са еколозима испитивао природу дрвета које је било уклоњено из шуме а потом пренето у галеријски простор. Осим што се у свом раду користи методологијом архивирања, презервирања и колекцијом, он такође за своје радове користи и богату страну екосистема. Еколози су, конкретом радећи на овом пројекту, прикупљали податке у виду узорака, који су потом складиштени и сасвим правилно изложени у малом кабинету који подсећа управо на један од оних кабинета чудеса из шеснаестог или седамнаестог века. Поред Марка, уметници који су такође

---

<sup>102</sup> Dion, Mark, interview by Miwon Kwon; text by John Berger, Norman Bryson, Lisa Graziose Corrin, London, Phaidon Press, 8-35, 1997



испитивали ове односе и реферисали на постојеће феномене су Питер Блејк (Peter Blake), Росамонд Персел (Rosamond Purcell), Јан Шванкмајер (Jan Švankmajer), Дамиен Хирст (Damien Hirst), Џенет Лоренс (Janet Laurence), Фиона Хал (Fiona Hall) и други. Такође коришћење овог формата у савременим праксама доноси и нова питања, уметници реферишу на основу историјског знања и модела, а опет пропитује се и сама идеја о колекцији, идеалном, перформансу скупљања итд. Али управо тај тренутак „куриозитета“ односно момента када се интересујемо за нешто или се нечему дивимо, чудимо, јесте био подједнако битан и у креирању овог вишемедијског пројекта.

Како се овај феномен рефлектује у пројекту „Блискост“? Основна идеја кабинета чудеса јесте да представи управо оне раритете било да су у питању предмети или објекти природног порекла. Предмети који су на овој поставци представљени никако се не могу подвести под појам ретких јер управо долазе са полица великих супермаркета. Али уколико се ови објекти посматрају као колекција односно архива, о чему ће такође касније бити речи, они се могу сматрати једном врстом „чудних“ објеката. Они више не стоје на рафовима у супермаркетима, они су коришћени од стране људског тела. На њима се налази сав сурплус тела које га више не жели. На њима се настањују други организми. Управо ти организми који су у свакодневном контакту са телом, пренешени су на „пластичан“ објекат и тиме су креирали једну нову врсту реткости. Та претпоставка можда јесте у опречности, обзиром да смо окружени микротелима, али постављајући објекте у „кутије“ они преузимају контекст колекције.

У већини случајева када се говори о предметима из кабинета чудеса они су физички одвојени од посетиоца из више разлога. Неки од њих су постављени тако јер је на тај начин лакше надzirати објекат, и посетиоцу отежати приступ ка ступању у лични контакт са њим. Други разлог је да се тако многи од њих лакше и ефикасније чувају од спољних утицаја.

У раду *Блискост*, посетилац је одвојен од предмета стаклом из два разлога. Први је јер је „природа“ предмета у овом случају „надограђена“, односно садржај је учињен видљивим, те у том случају споре које се шире приликом размножавања микроорганизама се могу лако проширити и на друге предмете чак и путем ваздуха. Обзиром да је у питању објекат који је обложен „живим“ материјалом који може довести

у опасност друга бића, директан контакт са објектом је морао бити искључен. Овим путем посетилац је у потпуности безбедан, иако не постоји превелика опасност која може бити изазвана, али ипак у одређеној мери је присутна. Други разлог је да је овим поступком, самом предмету дата важност. Објекти се налазе у витринама, у простору, и у потпуности су у првом плану када се посматра читава изложба. Музејски принцип истицања важности јесте управо постављање скулптуре или било каквог објекта на неку врсту постамента, или унутар нек витрине. Тиме објекат постаје и уметнику и колекцији и посетиоцу важнији. Рецимо стаклено звоно је интересантан објекат. Његова употреба наравно може бити чисто естетска али исто тако и представља тежњу ка очувању неке идеје, важности, на крају крајева, живота. Уколико се обичан кубус четвртастог или правоугаоног облика разуме као стаклено звоно, он добија исту функцију. Осим тога стакло је често синоним за нешто крхко, па није и чудо што се управо ове ствари у природи уметности стално мешају и допуњују на симболичком нивоу.

Уметница Џенет Лоренсе (Janet Laurence), у свом раду такође истражује феномен *Wunderkammer*. Њене инсталације које су представљене широм света су визуелно врло транспаренте, при чему се ствара осећај као да учествујете у неком од радова. Она углавном користи стакло, које обликује у витрине различитих димензија, које су потом испуњене природним објектима, фотографијама, видео исечцима и осталим интервенцијама. Свака од тих малих стаклених витрина испуњена је одређеним предметом у зависности од контекста који се истражује. Њени радови су поред истраживања форме кабинета повезани и са науком и биологијом, па одређеним путем испитују губитке, жалост и сећање посебно у раду „Deep Breathing – Resuscitation for the Reef“ (2015–2016).<sup>103</sup> Још један кабинет реткости *Memory of Nature* (2011) био је представљен у оквиру Краљевске Ботаничке баште у Сиднеју. Смештен унутар музеја, рад је попримио нову логику, изгледао је као биљна болница или простор за реанимацију. Сам пројекат визуелно је имао доста сличности са стаклеником који је био у поменутој башти. Посетиоци су имали прилике да се на тај начин посматрају две различите

---

<sup>103</sup> Janet Laurence, *After Nature*, Rachel Kent (editor), Museum of Contemporary Art Australia, Sydney 2018. <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/829-janet-laurence/> приступљено дана 22.02.2019.

колекције, и да се упознају да природом различитих пракси деловања. Приликом оваквих сусрета, културне и научне методе се сусрећу и на један нови начин омогућују посматрање експеримената, а понекад и исхода у колаборацијама. Чини ми се да је данас међу уметницима, све више оних који креирају мале или велике колекције. Наравно одређене остају приватно власништво уметника, док постоје и оне које иду у музеје и галерије, на светске сајмове.



Слика бр. 13

Дамиен Хист (Damien Hirst) је још један од уметника познат по својим *Wunderkammer* пројектима. Како уметник наводи, он обожава колекције, чиме се занима још од малих ногу. Он сматра да су колекције једна врста мапе личног живота. Сви ти објекти који нас окружују обитавају између нас и реалности која нам се дешава. А то су митови, наука, уверења. Такође је мишљена да колекционар треба бити одговоран према својој колекцији, а не да дозволи да објекти чаме у мраку.<sup>104</sup> Његов пројекат *Wunderkammer* (2015) је оригинално приказан у Лондону у оквиру изложбе „*Magnificent*

---

<sup>104</sup> <http://www.damienhirst.com/texts/2015/wunderkammer> приступљено дана 22.02.2019

*Obsessions: The Artist as Collector*<sup>105</sup> Његови кабинети одишу сведеном естетиком, готово стерилитетом. Шкољке којима је испуњен један од кабинета, постављене су у веома правилан и скоро неприродан низ. Све у намери да се покажа лепота и доживи дивљење према презентованом објекту. Са друге стране чини се као да уметник жели да прикаже апсолутну апсурдност представљања одређених објеката, па тако имамо безброј његових кабинета који су испуњени разним медикаментима, који нису поређани онако како их затичемо у апотекама, креирајући притом једну веома естетизовану нама блиску слику, односно објекат. Реч је о утопиској слици, која је ту да вас излечи, или можда је бољ поставити питање, да ли уметност може имати исту моћ као и медицина? Ова утопијка представа идеалног живота и идеалног друштва, се управо рефлектује кроз изабране предмете, а не конкретно кроз формат кабинета. Према Хирсту, кабинет је ту да представи тело, а садржај је на неки начин наш покушај да тело одржимо и сачувамо од неизбежне смрти.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Изложба „Magnificent Obsessions: The Artist as Collector“ која је представљена у Лондону 2015 године у галерији Barbican, представила је уметнике и кроз њихов рад поставила питања о позицији уметника као колекционара, и уопштено о феномену колекције и кабинета куриозитета. Ово је била једна од већих изложби која је окупила после ратне и савремене уметнике и њихове личне колекције.

На изложби су представљени следећи аутори: Arman, Peter Blake, Hanne Darboven, Edmund de Waal, Damien Hirst, Howard Hodgkin, Dr Lakra, Sol LeWitt, Martin Parr, Jim Shaw, Hiroshi Sugimoto, Andy Warhol, Paе White, Martin Wong / Danh Vo.

<sup>106</sup>Danto, Arthur, ‘Damien Hirst’s Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs’, 2010 <http://www.damienhirst.com/texts/2010/jan--arthur-c-dan> приступљено дана 25.02.2019



Слика бр.14

Говорећи о предмету, о коме је већ било речи у поглављу *О објекту*, овде бих навела још пар речи а оне се тичу предмета унутар кабинета чудеса, и предмета који путем апропријације постају уметнички објекти. Објекти који се налазе унутар кабинета су попут наратора који причају причу у оквирима временског периода који представљају. Они трансформишу свет преко наративних сензација које се остварују посредством прикупљања. Објекат може бити нађен, купљен, позајмљен или украден. У сваком смислу он представља визуелну рефлексију која реферише одређеним временским, географским и социјалним контекстом. На основу тога заправо и настаје кабинет или колекција. У предходно наведеним примерима, који се ослањају на методе апропријације и прикупљања, извесно је запазити да услед вишеслојности радова, постоји ослобађање од правила која су владала у шеснаестом и седамнаестом веку. Објекат и даље остаје документ времена, али уметник као креатор успоставља своја правила, чиме радове позиционира услед широког дискурса. Рецимо методом апропријације о којој говори и Дејан Сретеновић у књизи *Уметност присвајања*, сам објекат постаје предмет истраживања у више праваца.<sup>107</sup> Предмет се позајмљује и тиме се на неки начин интерпретира његова прошлост, односно временски оквир који предмет одражава.

---

<sup>107</sup> Сретеновић, Дејан. *Уметност присвајања*. Орион Арт, 2013. стр. 49-74

Према до сада наведеним односима предмета и човека, примећује се присуство ка сталном иновативношћу али и очувању успомена. То су наравно и природни процеси који настају у току човеког живота. Жеља за креирањем, постизањем бољег и квалитетнијег живота па и онога што нас окружује. Предмети или објекти осликавају време и историјске тренутке, а потом описују човека, јер је он тај који суделује у историји. Предмет остаје на неки начин и мистерија и јасноћа за уметника. Гледајући назад према историјским подацима, када се могло без ко зна чега, и када су необичне ствари заиста биле „необичне“, данас као да се тај моменат губи услед огромне производње непрегледног броја производа. Они деле живот са нама, а ми са њима правимо личне мистериозне кабинете. На крају крајева, ми смо ти који смо део већег система, и који заједно са свим нашим кутијама живимо у једној великој кутији.

## **8. О архивама**

Избором елемената (текст, музика, фотодокументи, широк спектар објеката) из прошлости, контролише се и прошлост али уједно и будућност. Изгледа да је у природи човека да се интересује за прошлост и из ње проналази нешто ново, понекад апсолутно неочекивано. Идеја да се сачува сећање, меморија на одређени догађај, и успостави неки нови ток ствари, с временом је постала више него уобичајна. У уметничким праксама посебно у годинама након почетка двадесетог века, ова врста методологије постаје све заступљенија. Фотодокументи постају нека врста „квази“ доказа, или пак уметничког исказа који обједињују многе наративе у области уметничко-архивског истраживања. Методом апропријације, односно избором фотографије или одређеног објекта/предмета, присвајају се лични или историјски тренуци који постају средиште уметничког испитивања. Визија архива би била представљена бескрајним низом полица испуњених прашњавим кутијама пуних књига, текстова, списа, које се протежу дугачким ходницима. У неку руку то може представљати огледало разних система, од библиотеке, преко система здравствених катрона до полицијских доказа.

Само пореко речи архив је од грчке речи *archē*<sup>108</sup> што означава почетак, порекло, управљање, али значење је и шире, па имамо *arkheion* што означава дом, пребивалиштво *Archona*, дом оних који су на високим позицијама, места где су се чували важни државни документи. Латинска реч је *archivum*, а француска *archives*. Евидентно је дакле да се још од античке грчке управо поменути архиви контролишу, односно односима моћи одређено је шта се може сачувати за будућност и презентовати у будућности. Према томе може се рећи да је пракса архивирања дубоко у служби политике и власти. Мишел Фуко у књизи *Археологија знања* уводи термин „архив“. Према Фукоу архиви никако нису пасивна, већ веома активна места. Осим тога он их не види као нужно материјално место, полице препуне кутија, наслагане једна на другу препуне списа и идеологија неког времена. Фуко наводи исказе који подразумевају уставе, законе, списе, који обједињени представљају знање које се једном речју означава архивом.<sup>109</sup>

„Предлажем да се сви ти системи исказа (делом догађаји, а делом ствари) назову *архивом*. Под тим изразом не подразумевам суму свих текстова које нека култура чува као документа своје властите прошлости, или као сведочанства свог одржаног идентитета. (...) Очигледно је да се архив једног друштва, културе, цивилизације или пак епохе не може исцрпно описати. С друге стране, не можемо описати ни наш сопствени архив, пошто говоримо, унутар његових правила, и пошто оно што можемо рећи – и он сам као предмет нашег дискурса – од њега добија своје начине појављивања, своје облике егзистенције и коегзистенције, свој систем гомилања историчности и нестајања.“<sup>110</sup>

Према Фукову *архив* је закон онога што може бити речено, односно систем који уређује појаву исказа.<sup>111</sup> Мишко Шуваковић је у свом *Појмовнику сувремене уметности* термин архив дефинисао позивајући се на мишљење Фукова, а поред тога поставља га

---

<sup>108</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/arche> приступљено 17.03.2019

<sup>109</sup> Мишел, Фуко. "Археологија знања." Плато, Београд, 1998

<sup>110</sup> Ибид 140-141

<sup>111</sup> Ибид 140

заједно са термином *библиотека* и *музеј*. Према њему уметност, култура и цивилизација се тумаче као бесконачан лавиринт књига, списка, слика, предмета, бескрајних сећања на нечију историју.<sup>112</sup> Архивски импулс који се јавља међу уметницима, посебно у послератним годинама објашњава и Хал Фостер (Hal Foster) у истоименом делу. Наиме Хал методу архивирања у уметничким праксама види у испољавању одређених опозиционих парова, те према њему архиви настају у опречним ситуацијама: нађено - конструисано, чињенично - фиктивно, јавно - приватно.<sup>113</sup> Он је мишљења да се уметници заправо користе квази – архивском логиком, односно квази – архивском архитектуром приликом конструисања уметничког пројекта који подразумева у најмању руку коришћење текста, фотографије и објеката. Самим тим уметник јесте у врло активnoj позицији, где ће се сложити и са мишљењем Фукоа.<sup>114</sup> Према томе сама идеја приступања пракси архивирања је много отворенија и пружа услове за различита читања. Феномен архивирања или припитомљавања свакакве људске и природне „заоставштине“ остаје отворен и подложен за разраду не само међу теоретичарима већ и свим осталим мишљеницима из културних области, уметницима, кустосима итд.

Када се уметник постави у улогу архиватора односно квази – архиватора он истог момента постаје и колекционар и кустос сопствене колекције, унутар које сасвим самостално дефинише категорије. Од тог момента те колекције се поистовећују са музејима и њиховим областима и категоријама. Иако је архивирање увек повезано са влашћу као што је већ напоменуто, исто тако је и врло залудно и у неку руку као лажно обећање. Уметници обично архиве третирају као пројекте који немају крај, али немају ни почетак. То су пројекти „у току“ (on going projects) који обично ни немају идеју о завршетку. Ти микро-утопијски пројекти не би били успешни да нису управо такви. Историја архива се исписује свакодневно, а будућност се обележава нашим избором. Питање које се успут намеће јесте где рад почиње а где се завршава, а у контексту архивских трагова, може се дефинисати једино у односу на питања која се намећу

---

<sup>112</sup> Шуваковић, Мишко. *Појмовник савремене уметности*. Хоретзку, 2005. стр 112.

<sup>113</sup> Foster, Hal, „An Archival Impulse“, *October*, 110, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, 3–22.

<sup>114</sup> Ибид



приликом испитивања проблема у којима је архив главни метод рада. Уметник у том случају постаје „детектив“ који тежи ка прикупљању што релевантнијих елемената и „доказа“.<sup>115</sup> Записи уметника на тај начин приказују оне невидљиве односе или елементе из уметничког живота или његовог личног окружења. Посебно унутар визуелног домена, ови записи доносе још један елемент, а то је однос према личним предметима о њиховој постојаности па тако и нестајању. Односно о присуству и одсуству.

Пропитујући архивску грозницу<sup>116</sup> Гиоргио Агамбен (Giorgio Agamben) наводи да је архив позициониран управо између језика (langue) односно система конструкције могућих реченица или могућности говора и корпуса који обједињује управо све наведено. Тачније све што је речено и/ или писмено забележено.<sup>117</sup> Према томе, а сложиће се и са Фуковом још једном, архив је увек у активној позицији, без обзира на услове и историју. Он се са историјом мења, или боље речено архивска теорија се мења у складу са временом, на чији утицај има теорија, технолошки напредак, научне парадигме. Архиви би били скуп докумената или информација, или свеобухватно речено означавају колективну меморију. Та меморија чини комплексан садржај историје коју сви заједно везујемо са институцијом у коју се складиште сви наведени искази. Тада архив постаје резултат институцијале активности, скуп чињеница које су скупљане од стране архиватора. На самом крају архивског процеса, институција или особа која се представља „институцијом“ има за циљ очување одређене историје.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> ARTISTS' RECORDS in the ARCHIVES: Symposium Proceedings <https://www.nycarchivists.org/Publications> приступљено 17.03.2019

<sup>116</sup> Derrida, Jacques. *Archive fever: A Freudian impression*. University of Chicago Press, 1996.

<sup>117</sup> Agamben, Giorgio *The Archive and Testimony*, 1989 у Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006. стр.38

<sup>118</sup> Ricoeur Paul *Archives, Documents, Traces*, 1978 у Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006. стр. 66.

## 8.1 Архив у уметности

Архивска грађа у материјалном смислу обично представља папирне документе, који могу бити различитог садржаја. Наравно то не мора нужно да се одражава на овај материјал, јер у различитим уметничким пројектима уметници користе различите елементе које имплементирају у своје пројекте. Архивска грађа у разним случајевима може бити нађена, где се уметници баве прикупљањем објеката унутар одређеног идеолошког и проблематског оквира. Као што је већ напоменуто, испитивање историје нуди документе као архиве, док савремено доба пружа информације или пак како се и тај термин данас распространио – дата подаци, али то се може узети пре свега за један информатичко савремени приступ у архивској методологији. Према томе, могло би се рећи да савремена архивска парадигма носи са собом преформулацију старог система.

Уметнички пројекат Атлас (1962–2013) Герхарда Рихтера (Gerhard Richter) један је од примера на који начин се архивска уметност инкорпорира у свет уметничке продукције. У контексту архива термин атлас је заправо више заступљен у немачком него у енглеском говорном подручју. Термин је дефинисан крајем шеснаестог века и означава формат књиге који је састављен од географских и астрономских знања. Постоји мишљење да је термин атлас настао још када је Gerardus Mercator представио по први пут колекцију мапа, а на насловници је била илустрација Атласа дива из грчке митологије, који на својим леђима носи универзум.<sup>119</sup> Сам наслов рада говори о једној широкој представи онога што архив може бити, а књига, или у овом случају формат фотодокументације свакако јасно комуницира и изражава уметникову тежњу.

Рихтер каже :“ У почетку сам покушавао да сместим све што је било негде између уметности и смећа, и то ми се некако чинило важним и осетио сам жалост уколико га одбацам.”<sup>120</sup> У питању је колекција фотографија, новинских исечака и разних скица које је уметник прикупљао још од шездесетих година прошлог века. Пар година касније

---

<sup>119</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/atlas#note-1> приступљено 18.03.2019.

<sup>120</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas> приступљено дана 18.03.2019. Слободан превод

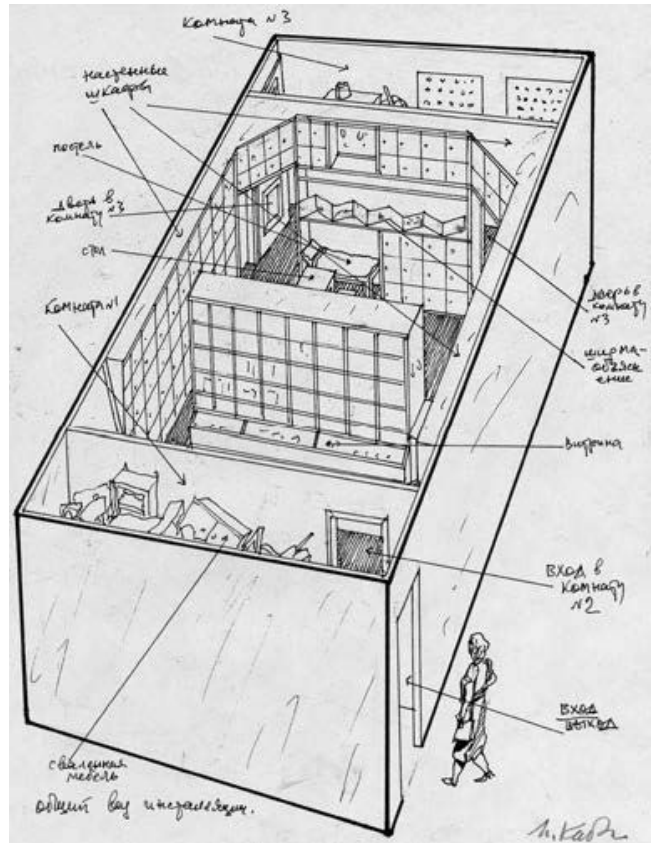
Рихтер је кренуо да ову богату колекцију групише у блокове, па *Атлас* тренутно броји 802 блока. Преко овог пројекта може се пратити Рихтерова уметничка пракса, обзиром да је велики број ових фотографија, и исечака из новина касније уметнику послужио као основни извор за рад. Атлас је веома специфично сложен, где се може видети и велики број фотографија које је уметник лично направио, велики број портрета, предела из окружења. Овом архивом осим што се може пратити једна уметничка продукција и њено развијање, прати се и уметникова особна страна живота. На неки начин читава колекција је представљена врло транспарентно, па чак и они моменти који су били приватни постају јавни и припадају свима. Овај чини се утопијски пројекат, преко којег нам уметник приказује различите праксе, идеологије и системске доминације, може се окарактерисати и као колективно расуло, амнезија и друштвена репресија. Насупрот пројекту *Атлас*, Илија Кабаков (Илија Кабаков) нам приказује један такође утопијски али доста интимнији уметнички рад. *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)* (1988) је инсталација која укључује собу која је јако уска, више налик на кратке ходнике. Цела соба је слична музеју, у коме се налази велики број артефаката. Унутар колекције налази се безброј „смећа“, комадићи папира, празне кутије, крпе и разни други предмети унутар веома прецизно распоређених категорија.<sup>121</sup> Иако се чини да је појединачно сваки папирчић безначајан, сваки од њих је нумерисан и категоризован са одређеном налепницом. У оквиру саме поставке постоји кратак опис о становнику који ту обитава и који је мастер у прикупљању смећа. Сви ови елементи груписани заједно чине један историјски запис, у овом случају говори се конкретно о једној особи и његовој рутини, интими и жељама.

---

<sup>121</sup><https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/> приступљено дана 18.03.2019.



Слика бр.15



Слика бр.16

„Они вапе за прошлим животом, они га одржавају...А тај осећај јединства свог тог прошлог живота, а уједно и осећај одвојености од свих његових компоненти рађа слику.. Тешко је рећи каква је то слика...можда нека врста логора у коме је све осуђено на пропаст, али и даље покушава да опстане: можда је то слика цивилизације која полако пропада под утицајем непознате катаклизме, али у којој се ипак дешавају одређене врсте догађаја.“<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Kabakov, Ilya The Man Who Never Threw Anything Away, 1977, у Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006. стр. 35.

Аутор с једне стране скреће пажњу на бесмисао живљења унутар одређеног система, али исто тако и на бесмисленост било какве врсте колекција. Посматрач је тај који очекује од уметника да буде импресиониран и да се пред њега постави најчуднија и најинтересантнија колекција. Али уметник ни у једном случају није дужан да испуњава жеље публике, јер сви колективно живимо у заједничкој утопији, коју потом раздвајамо на личне. Уметник овде покушава да представи и трагове који остају за нама, и непрегледност смећа којим смо окружени и које нам се свакодневно сервира.

У оквиру домаће уметничке сцене наилазим на пример уметника Владимира Перића Талента и Милице у Стојановић у оквиру пројекта *Музеј детињства*. У њиховом раду присутна је како то Хал Фостер назива „квази“ архивска логика – коришћење старих, обично породичних фотографија, колажирање, интервенисање са пронађеним материјалом. *Музеј детињства* је вишегодишњи пројекат који у склопу своје архиве садржи веома комплексан наратив, који се креће од фотографија, играчака, књига и броји преко више стотина хиљада експоната. Како и сам уметник наводи сам процес дефинисања пројекта је ишао сасвим спонтано, и временом је сазревао, да би се 2006. године и оформио као самостални и будући пројекат.<sup>123</sup> У оквиру пројекта оформљена је и засебна фото архива Музеја детињства, која је званично представљена у оквиру изложбе *Преузете успомене* у Музеју града Новог Сада 2014. године.<sup>124</sup> Иако је у току изложбе представљен један део архиве, она свакако говори о богатој и веома систематичној историји најпре детињства а потом и свакодневнице одређеног временског периода. Фотографије уједно чине подстицај на размишљање о сопственом идентитету, личној и колективној историји, сећањима, на који начин их очувати и шта она значе у данашњем контексту.

---

<sup>123</sup> <http://www.seecult.org/vest/vodenje-muzej-detinjstva> приступљено дана 18.03.2019.

<sup>124</sup> <http://www.seecult.org/vest/preuzete-uspomene-0> приступљено дана 18.03.2019.



Слика бр. 17

Уколико узмемо у обзир различите теоријске и методолошке праксе, у уметничким радовима, може се приметити да осим испитивања било личне или колективне историје, уметници тим испитивањима подлежу веома аналитично и доследно. Они повезује различите артефакте у једну смислену и систематизовану целину, која говори о различитим контекстима. Осим фотографије и списка, као што је већ било напоменуто, ови различити „докази“ историје могу бити различитог материјалог облика. То се лепо може приметити у комплексном пројекту Музеја детињства. Свака од ових архива појачава један већ познати историјски ток, па тиме га уједно и учвршћује, поставља нове контексте и модернизује саму методологију. Власник или Archon у овом случају поставља сопствена правила своје колекције, али уједно бива у некаквој улози бирократе који самом себи поставља задатке који се из дана у дан понављају. У контексту архивске информације или дата података није на одмет поменути пројекат *Print Wikipedia: from Aachen to Zylinderdruckpresse* (2015) аутора Михаела Мандиберга (Michael Mandiberg) који у овом раду покреће питање свеукупног људског знања (постигнутог до одређеног тренутка) које се наравно из дана у дан обогаћује и допуњује, као и основних принципа визуализације истог. Инсталација рада представљена је по први пут 2015 године у Denny Gallery у Њујорку, а изложба се састојала од једне врсте перформанса,

односно upload-а 3406 томова књига који чине немачку верзију штампане Википедије, која се може штампати на захтев.<sup>125</sup> Уметник је за потребе овог рада направио софтвер помоћу којег је успео да анализира целокупну базу Википедије, чиме је програмски успео да садржај распореди и уреди према формату књиге са насловицама. Оног момента када је пројекат завршен односно пуштен у штампу, сви подаци бивају застарели, посматрајући брзину података која се свакодневно обогаћује и смењује. Овиме се свакако упућује на апсурдност али и на временску разлику између живих и дигиталних верзија архивских тела.

---

<sup>125</sup> <http://printwikipedia.com/> приступљено дана 18.03.2019

## ***9. Фотокњига / Фотоалбум / Уметничка књига***

Како је колекција фотографија временом расла и сазрела, тако је и формат чувања фотографија с временом добио своје место у албумима. Сви се сећамо различитих формата фотоалбума, који су временом еволуирали, па данас, чини се, веома ретко се сусрећемо са њима. Како је дигитална фотографија надмашила улогу аналогне, тако се и број фоторафисања временом повећао, па се чување истих ретко где данас чува у материјалном облику. Хард дискови су постали места где се складиште информације (дата подаци), те се гомиле кутије у којима би се чувале фотографске информације, замењују овим једноставним и практичним уређајима. Ту опет долазимо и до питања аура и оригинала о чему први говори Валтер Бењамин (Walter Benjamin) у свом есеју Уметничко дело у доба механичке репродукције. Фотографија је увек аутомаски показатељ прошлих времена, и уколико говоримо о оригиналу, према Бењамину то би значило да наш поглед кроз окулар чини ауру тог момента, јер оног момента када дело крене путем репродукције, у овом случају извођења фотографије, оно остаје без оног овде и сада.<sup>126</sup> Како Бењамин итиче чак и код најсјајнијег примера репродукције, отпада временска и просторна кординара уметничког дела, а потом наставља да оно што гради то овде и сада јесте аутентичност;

„Аутентичност неке ствари јесте укупност свега што се у њој од самог почетка може пренети традицијом, од њеног материјалног трајања до историјског сведочења.“<sup>127</sup>

Уколико узмемо у обзир методологију породичног албума, у савременој уметничкој пракси можемо је повезати са феноменом фото књиге, или уметничке књиге која може бити самостални ентитет, или пак може пратити одређени пројекат. У оба случаја она остварује одређени наратив, посебно уколико је фото књига праћена и некаквим текстом. Фотографија у овом случају представља документ дате ситуације, забележен руком

---

<sup>126</sup> Бењамин, Валтер. "Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у: Есеји." Београд: Полит 1974.

<sup>127</sup> Ибид.



аутора, или то може бити нађена или пак украдена фотографија. Фотодокументација не представља нужно само фото извештај, али је евидентно да је у последњим годинама присутна у уметничком стваралаштву, те заслужује подобнију анализу. Оно што се дешава јесте преусмеравање уметничког дела ка уметничкој документацији. Из ког разлога се ово дешава? Велики број уметничких акција, перформанса па и разних био-експеримента бива оквирен једним временских периодом. Перформанс који се догађа у јавном простору или уметнички експеримент који се дешава у лабораторији, подложен је временском трајању. Да би се након тога представио широј публици, или како би се од постојећег материјала креирао нови рад, уметници теже ка бележењу ових акција путем видео и фото документације.

Према Борису Гројсу (Boris Groys) уметничка документација по дефиницији није уметност, чиме се показује да уметност није присутна, већ да она има одређено трајање, није видљива, већ је одсутна.<sup>128</sup> Међутим уметнички поступак коришћења фотодокументације уметнику омогућава да делује овде и сада, у новом простору и времену. Што говори да користећи један историјски моменат овде и сада постаје нови догађај самим тиме и нови уметнички чин. Оно што се још истиче јесте разлика између живог и вештачког тела. Тела овде подразумевају све облике и објекте који у једном моменту активно учествују и бивају актери настале документације. Конкретно у формату фотокњиге, испитују се наративи које бележе лично искуство, историју и догађаје. Тај формат се може приписати и фотодокументацији, уколико аутор налази разлога за то, а опет фотодокументација, може проистећи и из самог наратива, односно фотокњиге. У том случају имамо копију копије, јер *оригинал* или ситуација која предходи, је одавно прошла и остаје нам само сећање. Према томе како и Борис Гројс истиче, Бењамин отвара нова врата копији да она постане нови оригинал и да створу нову ауру, јер она из прошлости одавно не постоји, њен нестанак појављује се управо са новим естетским укусом посматрача, који од тог момента више воли копију него оригинал.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Гроус, Борис. *Учинити ствари видљивима: стратегије сувремене умјетности*. прев. и ур. Нада Берош, Загреб: Музеј сувремене умјетности (2006). стр. 8

<sup>129</sup> Ибид стр. 24

## ***10. О настанку пројекта и предходним уметничким радовима.***

Уметнички пројекат *Блискост* произилази али се и надовезује на предходне уметничке радове који су настали за време студирања као и времена након. У следећим одељцима биће нешто више речи о предходим радовима, који су итекако утицали и некако спонтано креирали и довели овај пројекат до фазе у којој је представљен.

### **10.1 Тренутно стање/ Уметникова колекција**

Пројекат је започет 2014. године, и његова реализација и даље траје јер је замишљен као *on going* пројекат или пројекат у току. Наиме, у питању је архива свих објеката у поседу уметнице, који су методом фотографисања забележени у моменту непосредно пред реализацију изложбе. Сам наслов пројекта говори о тренутном стању, односно стању са којим се уметница суочава у датом тренутку. Тај тренутак се односи на лични однос мене и предмета који ме окружују, предмете које сам до тог момента прикупљала и складиштила по кутијама, чошковима, и свим оним местима са којима се свакодневно суочавам.



Слика бр.18

Тренутно стање је оно стање које се затичем у одређеном моменту у историји, те према томе сви „објекти“ који су фотографисани говоре о неком историјском тренутку. Тренутно стање је такође стање ствари којих нас окружују, биле оне живе, мртве, вештачке, личне или туђе. Тренутно стање је и политичко стање, унутар система у којем живимо, као и система производе, приликом чега се сви ови објекти формирају у одређене облике данашњице. Тренутно стање је везано само за овај тренутак, који већ сутра може бити другачији. Идеја је да се сва ова питања или можда идеје и недоумице, о нашој улози и вези унутар комплексног система предметности, поставе и предоче публици кроз уметнички рад. Овај пројекат представља и експеримент који никада није имао за идеју да постане успешан. Објекти који су приказани су они који су у непосредном контакту са уметницом, и они који су пре свега њени, односно лични. Сви ти објекти преточени у фотографске снимке, касније бивају складиштени у картонске кутије, приликом чега се формирају категорије унутар широког система различитих „објеката“.



Слика бр.19

Рад је на самом почетку садржао 32 категорије (биљке, гардероба, обућа, алат, буђ, чарапе, доњи веш, фотоапарати, гардероба, гипсани одливци зуба, играчке, капе, каталози

– разгледнице - портфолио, књиге, кости, кухињски премети, лабораторијски премети, мртве животиње, обућа, остало, постелјина, предмети за улепшавање, уметнички радови, рукавице, шалови, сликарски предмети, свеће, тканине, торбе, украсни предмети, употребни предмети, оружала ткива) које су осмишљене сасвим спонтано, без икаквог правилног и начелног архивског приступа. Свака кутија садржи налепницу на којој је руком исписана категорија, након чега је кутија напуњена фотодокументима. Свака фотографија израђена је у величини 7x10 цм која је уметнута на папир на коме се налазио број тог артефакта под знаком „Објекат бр. \_“. Овај поступак изведен је уз помоћу печата, а број је писан оловком. Свака кутија – категорија, има и списак свих предмета који се налазе у њој, уз кратак опис о објекту, па се посматрање артефатака може пратити и на овај начин. Сви предмети су фотографисани на светлој подлози, без назнаке да заправо неке припадају. Оног момента када су предмети – објекти фотографисани и представљени јавности, изгубили су лични однос са аутором, јер су овим третирањем, категоризовањем и нумерисањем сведени на чист артикал масовне производње. Публика се од тог момента поистовећује и проналази себе унутар ове колекције, јер многи предмети јесу нешто што сви заједно конзумирамо у нашој свакодневници.

Моја лична улога овде је постављена у улогу архиватора, записничара, па чак и обичаног радника који ради управо за самога себе. Обавља један мање више идентичан посао, док се процес не обави. Тај залудан процес исписивања бројева, ударања печата, фотографисања предмета, говори такође и о свакодневној рутини политичког система бивствовања у којем сви заједно учествујемо. Овим бирократским поступком сам се дистанцирала од свих објеката, чиме се елиминисао емотиван однос не само према уметничком делу, већ у овом случају елементима из уметничког рада. Тиме се пружа прилика да се посматрач на неки свој начин повеже и упише у садржај, тиме што ће се препознати, или пак пожелети да има неки предмет из фотоколекције. Ова колекција након фотографисања осим што губи своју повезаност са особом која ју је креира, такође губи и фетишистичу ауру, коју аутор остварује са сваким предметом понаособ. Фотографски снимци сада служе свима осталима да изграде свој однос и доделе им нову ауру оригинала. Осим тога на овај начин пружа се и прилика сагледавања ових

фотографија кроз један потрошачки каталог са којим се суређемо на сваком кораку у било којој продајној јединици.

Приликом даљег истраживања и рада на овом пројекту, ја као свој лични бирократа, временотичем увид шта се дешава са мојом „имовином“. Наиме испред сваке предстојеће изложбе, читава колекција се поново прегледа, и уколико је неки предмет нестао, или је бачен, или је било каквим путем ван власништва аутора и његове колекције, фотографија се печатира новим печатом са ознаком „X“, а у попису – листи објеката, се наглашава шта се десило са предметом у међувремену ( уколико се у том има увид). Уједно се фотографишу нови објекти и додају се у архиву.

Згодно је поменути пример „уметничке имовине“ у локалном контексту који се може уочити на изложби *Дрангуларијум* одржаној 1971 године у Студентском културном центру у Београду.<sup>130</sup> Уметници који су представили своје радове, су били позвани да изложе неки од својих личних предмета, који су директно или индиректно повезани са њиховим радом, излагајући их овим путем као редимејд објекте. Изложба је настала као једна врста експеримента у уметничкој пракси која се дешава у тим годинама.

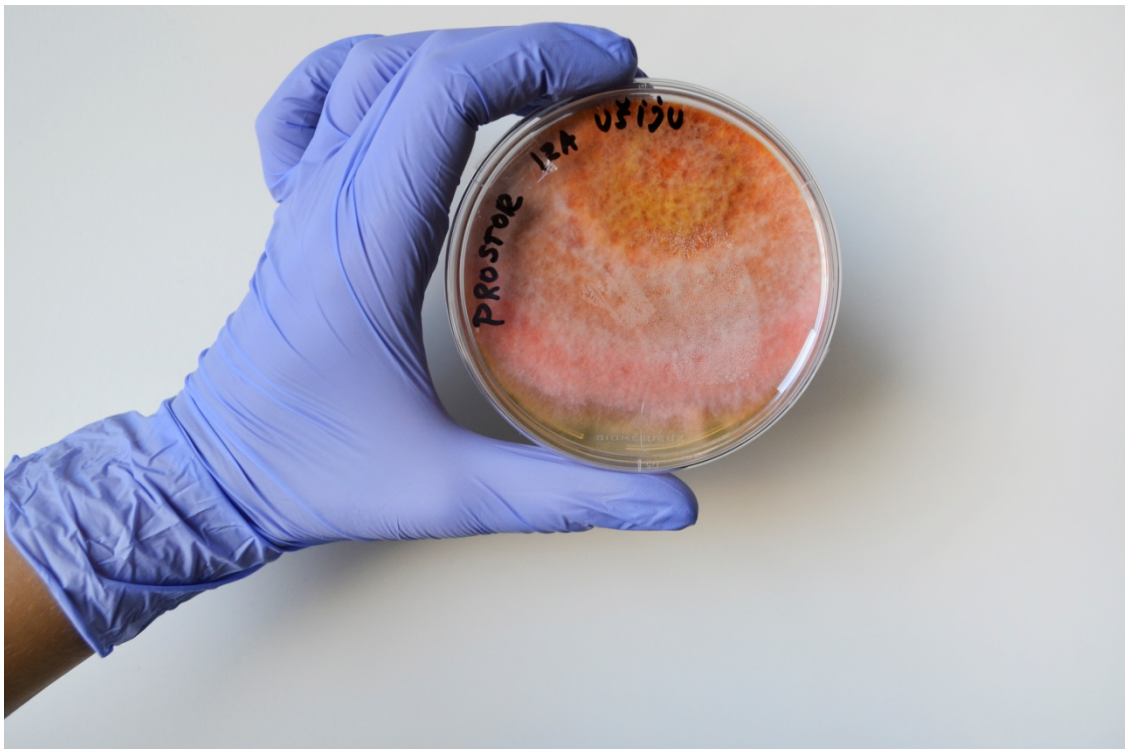
## 10.2 Портрет уметника

Посматрајући из тренутне перспективе рад „Портрет уметника“ (2014) који је настао још за време студија на Факултету ликовних уметности, може се уочити да је показивао одређене тенденције ка једној дози експеримента, посебно јер се користи елементима из микробиологије. Ово је заправо био први експеримент на том пољу, где се може и приметити мањак искуства у овој области. Ипак након дужег временског периода видљиво је како је овај рад имао утицаја на будуће радове и конкретно на пројекат *Блискост*. Портрет уметника је рад где сам после после дужег истраживања појма телесности, значења тог феномена, одлучила да идем корак даље, да испитам оне

---

<sup>130</sup> Сенка Латиновић помиње пример ове изложбе у каталогу за изложбу „Тренутно стање“ која је одржана у Културном Центру ГРАД у Београду 2016 године. Видети више на <https://cargocollective.com/tijanaradenkovic/Current-state-Artist-s-collection>

сићушне микро честице, микро тела која нас граде и чине оним што јесмо у било ком моменту. Рад чине брисеви преузети са мог тела, који су потом пренети у окружење погодно за раст и развој микроорганизама. У раду су коришћене две врсте хранљивих подлога, при чему се води рачуна која врста брисева се размазује на које подлоге. Хранљиве подлоге (Агар) се налазе у петри шољама, а брисеви који се користе су потпуно стерилни и наменски направљени за ову врсту употребе. Оног момента када је брис преузет са тела уметнице, одмах се размазује у петри шоље. Овај поступак представља апсолутно исту ситуацију као када одлазимо у лабораторије зарад испитивања неких потенцијално присутних бактерија у организму, односно испитивања бактерија уколико се сумња да постоји повећан број истих, обзиром да у сваком моменту тело са собом носи милионе микроорганизме.



Слика бр. 20.





Слика бр. 21

За овај експеримент користила сам мапу микроорганизама, са значењем где се који налазе на нашем телу.<sup>131</sup> Овим такође архивских поступком осим што се испитује телесност и шта је једно биће, шта га чини и дефинише, испитује се али и веома јасно приказује временски оквир једног „рада“. Под овим термином мисли се на више ствари, прво ово јесте уметнички рад, затим под радом се мисли и нана мој лични учинак, односно акт деловања, који је овде перформативан али изостављен у презентацији. И најзад мисли се на рад самих микроорганизама који након одвајања од једног тела постају ново тело које ради и размножава се самостално у неком новом простору. Метју Барни (Matthew Barney) у серијалу филмова *The Cremaster Cycle*<sup>132</sup> приказује кроз један

---

<sup>131</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Human\\_microbiota](https://en.wikipedia.org/wiki/Human_microbiota) приступљено дана 27.03.2019

<sup>132</sup> *The Cremaster Cycle* је серијал филмова насталих у периоду од 1994 до 2002 који истражују процесе креирања. Циклус филмова се не одвија само филмски већ и кроз фотографије, цртеже, скулптуре и фотографије које су произведене наменски за сваки филм понаособ. Пројекат је преплављен алузијама на на положај репродуктивних органа током сексуалне диференцијације. Циклус се у више наврата враћа на оне моменте раног сексуалног развоја у којима је исход процеса још увек непознат а у Барнијевом метафоричком универзуму, ови моменти представљају стање чисте потенцијалности. Како је пројекат временом еволуирао Барни је посматрао ствари даље од биологије, користећи притом наративне моделе из

комплексан начин управо процес креирања једног рада, где притом за главни мотив узима тело. Полазни мотив је људско тело, које се модификацијом и поетичношћу одстрањује, а притом му се дарују нови елементи кроз перформанс, скулптуре и на крају као главни исход настаје серијал филмова. Уметник осим што се поиграва са телом, он се занима и за ново тело које настаје, и какав однос публика има према њему. Тела нису увек мила и лепа, она у многим случајевима знају да буду оштра и сурова, али и да дају увид у неке нове информације које до тада нисмо примећивали. У случају рада *Портрет уметника* јасно се излаже идеја да наше тело није само наше, већ се поставља у улогу домаћина, који хтео или не пружа пребивалиште многима.

---

других области, као што су биографија, митологија и геологија. Сви елементи представљени у филмовима, цртежи, фотографије, скулптуре, у потпуности могу засебно да функционишу у било ком простору. Истоимена изложба комплетног пројекта приказана је у Гунехајму 2003 године у Њујорку, где је приказано свиј пет филмова као и скулптуре које су наменски рађени за исти пројекат, а у овом контексту приказују фундаменталну везу између скулптурне и покретних слика. Више на <https://www.guggenheim.org/exhibition/matthew-barney-the-cremaster-cycle> <http://www.cremaster.net/>



## 11. Уметнички пројекат *Блискост*

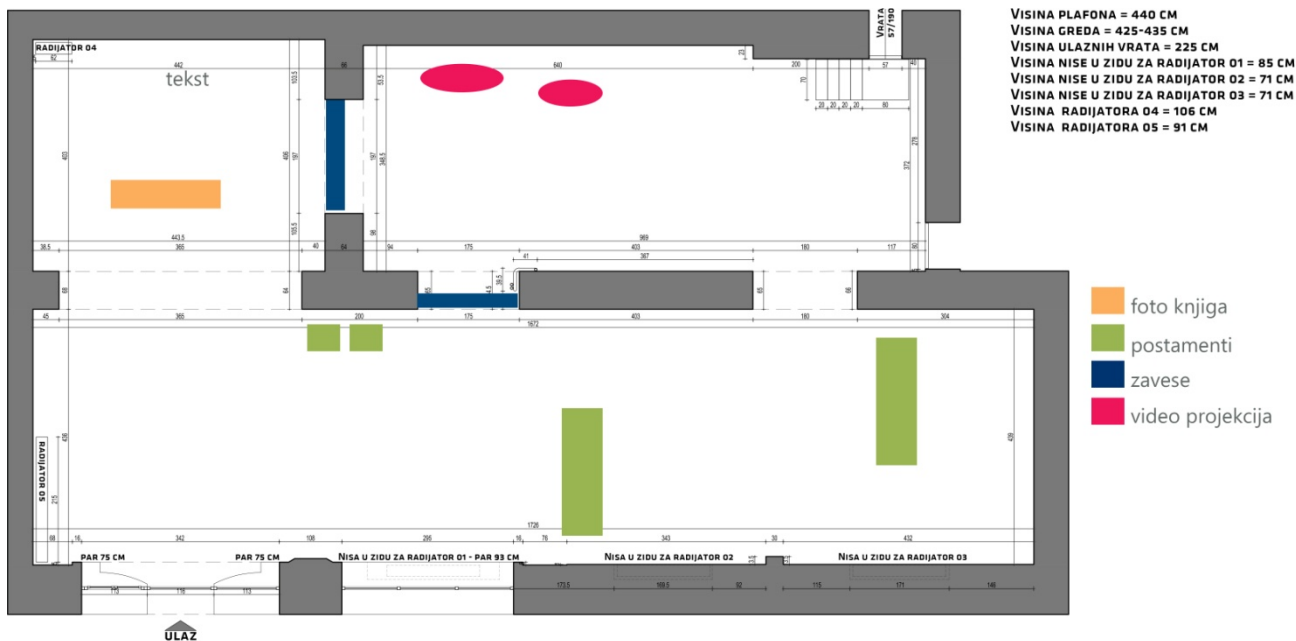
### 11.1 Техничка реализација

Представљање уметничког пројекта *Блискост* реализовано је у Уметничком простору галерије У10 у Београду. Говорећи о техничком делу реализације рада, она се може поделити на три дела. Први део чини инсталација, односно предмети који су представљени у витринама на постаментима у простору галерије. Други део чини видео пројекција, а трећи део чини уметничка књига коју прати текстуални запис на зиду написан од стране кустоса Марка Стаменковића.

1. Постаменти на којима се налазе предмети су представљени у првом простору галерије, а два постамента/кабинета су окачена на зид који се налази на самом уласку у галерију. У питању су сведене форме постамената беле боје, димензија 40x40x40 и два кабинета по три коморе која се налазе у простору на металној конструкцији (ногарима) димензија 120x140x40 цм. Постаменти/коморе су затворени стакленом површином. Унутар кабинета налазе се дизајнирани мали сталци/постаменти на којима се налазе предмети. Они су израђени од плексигласа, као основе, потом металне шине на којој се налази модификована хваталка (хватаљка за бирете)<sup>133</sup> и стакло изрезано у облику круга или елипсе на коме се налази објекат.

---

<sup>133</sup> Хватаљка за бирете (клема) је део основног лабораторијског материјала. Бирета је лабораторисјко стакло које се придржава од стране исте хватаљке у току процеса рада и истраживања у лабораторјама. Малатести, Нела, и Ана Филошевић. "органске кемије." Свеучилиште у Ријеци, Одед за биотехнологију, 2017.



Слика бр. 22.

2. Други део поставке чини двоканалну видео инсталацију на зиду галерије. У питању су две кружне видео пројекције без звука, пречника 150цм, постављене тако да особа која се нађе у самом простору може да учествује у самом видеу. Видео пројекције се емитују са два различита пројектора *Epson* и *Acer full HD*, док је величина фрејма 854 x 480. Дужина једног видеа је 16' 6'', а другог 9' 28''. Оба видеа праве петљу (*loop*) при извођењу.

3. Трећи део поставке је фотокњига димензија 148x210мм односно А5 формат, која садржи укупно 52 странице и тврдог је повеза. На изложби је изложен тираж од 4 комада. Књига се налази на столу испред кога се налази текст који залепљен на зид. У питању је ласерски сечена црна мат фолија. Текст који се налази на зиду је извучен из комплетног

текста који је за посетиоце штампан на папирном флајеру, и представљен је двојезично (српски и енглески).

4. Два пролаза у галеријском простору су затворена црним завесама, како би се решила архитектура изложбе, чиме се омогућило логично кретање кроз поставку.

## **11.2 Анализа рада**

Наводећи два рада која су настала пре овог пројекта, желела сам да укажем на различите праксе које су присутне у мом раду, и на који начин су оне имплементиране у пројекту *Блискост*. Овај вишемедијски пројекат је из више разлога временом постао комплексан, и укључио више медија у оквиру своје презентације. Они представљају објекте, видео, текст и фотокњигу. Иако се наизглед ова подела предствања врло грубо, сваки медиј понаособ садржи комплексне чиниоце и проблематике.

### **11.2.1 Објекат**

Говорећи о првом делу, битно је навести да предмети који га чине су део колекције која је на изванредан начин повезана са предходним радом “Тренутно стање/Уметникова колекција” који је настао 2016 год., али је и даље у процесу. Ова колекција се бави питањем идентитета, масовне производње и конзумеризма, објеката као и фетишизације истих на личном и друштвеном нивоу. У овом раду одлази се корак даље анализирајући везу телесности и објеката, за које се сматра да су мртви и пластични предмети у нашој околини. Рад указује на повезаност и нераскидиву везу поменутих елемената која се одиграва на личном нивоу. Изабрани објекти махом су део личне хигијене и у директном контакту са телом на један веома интиман начин.

Дакле, први део ове вишемедијске инсталације чине предмети који се налазе у витринама. У галеријском простору представљено је укупно осам објеката (сунђер за наношење пудера за лице, четкица за зубе, сунђер за купање, марамича за чишћење лица,

сунђер за наношење пудера на лице 2, мрежица за купање, капица за косу приликом купања и вбријач). Идеја да се употребе управо предмети који се тичу свакодневних ритуала са телом је управо због тога што су сви они креирани да улепшају и на одређени начин дотерају наша тела. То су управо они пластични објекти који маме наше погледе у супермаркетима и обећавају нам идеалну будућност. Они се представљају као мали Богови, нека врста коначности, која ће нам обезбедити лепши изглед и репутацију. Они су креирани да трпе и коригују наше недостатке, и притом скупљају све наше сурплусе које не желимо или нас барем друштво тера да их се отарасимо. Сваки од ових предмета/објеката је извештан период био у употреби, прецизније речено одређени период сам провела користећи ове објекте у својој дневној рутини. Нагласила бих да ово нису сви предмети који су прошли кроз одређену обраду и додир са телом. Одабир предмета који је представљен, изабран је с моје стране сасвим непосредно и спонтано, без икаквог превеликог мишљења о томе да ли је неки мање вредан или не. Након одабира, на предмете је нанета хранљива подлога (агар)<sup>134</sup> и исти су пренети у стерилне услове како би се микроорганизми размножавали. Идеална температура за узгајање микроорганизама јесте телесна односно 35 до 36 степени целзијуса. Предмети су непосредно пре отварања изложбе били подвргнути овом процесу, а даљи развој микроорганизама наставио се у галеријском простору.

Објекти су постављени у витрине/постаменте, на сталке који су специјално дизајнирани за овај пројекат. Елементи за креирање сталка су рађени по узору на лабораторијске елементе како би се читава атмосфера приближила стерилним радним просторијама, научним лабораторијама и центрима. У саме витрине уграђено је и светло розе боје које је додатно омогућало микроорганизмима да се развијају. Обично се ова светла користе у великим стакленицима при великој производњи намирница. Витрине су потом затворене стаклом како би се директан контакт публике са предметом избегао. Ово је било од велике важности, јер су изложени елементи у неку руку опасни, и имају

---

<sup>134</sup> Агар – је хранљива подлога која се користи у лабораторијским процесима приликом испитивања и узгајања (култивисања) микроорганизама. Постоји велики број хранљивих подлога које се користе приликом рада на истоме. Оне представљају изворне материје за њихов раст и размножавање. Постоје природне, вештачке и полусинтетичке подлоге. По конзистентности оне се деле на течне, чврсте и получврсте подлоге.

могућност преноса микроорганизама на друго тело. Споре које се шире ваздухом могу да утичу на човеков организам, па је ова врста предострожности била од велике важности за посетиоце.

### **11.2.2 Микроорганизми**

Говорећи о самим објектима, битно је нагласити њихову нову природу ствари. Заправо она је увек била присутна, само је овога пута представљена тако да је посматрач у прилици да може голим оком да препозна микроорганизме. Наравно, он није у могућности да голим оком посматра и њихово кретање, али некако се налази у ситуацији да постаје свестан да слој лични простор сасвим несвесно дели са пластиком и другим материјалима, и да са њима гради једно ново тело. У току самог процеса и раду на пројекту, имала сам прилике да неке од предмета анализирам лабораторијски, како би се установило који микроорганизми настањују наведене објекте. Истраживање је вршено на Институту за биолошка истраживања Сениша Станковић, а велику помоћ у реализацији је пружила Марија Смиљковић. Неки од микроорганизама који су пронађени, односно они који су били најзаступљенији су *Aspergillus niger*, *Mucor sp.* *Penicillium sp.* Сп означава род коме микроорганизам припада, али не и тачну врсту. Због недовољних средстава за реализацију самог пројекта, а у једно и недовољно средстава на самом институту, сама анализа је дала ову количину информација. Наведени микроорганизми су гљиве које су већином безопасне али у неким случајевима могу да изазову одређена обољења.

### **11.2.3 Видео**

Други део поставке се наставља природно у самом простору. Посетилац се након малих кабинета са експонатима, сусреће са видео инсталацијом. Видео запис који наративно описује један одређени временски опсег у току развоја микроорганизама на предметима. За видео запис се користи микро камера која бележи кадрове веома близу, али опет не пружајући слику која се може видети под микроскопом или пак тренутним гледањем на предмет. На овај начин предмети се посматрају као под лупом, где кадрови

пружају једну мирну, безазлену естетизовану представу која пружа опозитну ситуацију у односу на реалност која са собом носи одређену врсту опасности.

Видео инсталација се састоји од две видео пројекције, које су приказане на зиду галерије. Обе видео пројекције су након снимљеног материјала монтиране у програму *Adobe Premier* при чему је видео пројекција трансформисана у кружни облик. Оба видеа су постављена тако, да посетилац има осећај као да се садржај посматра кроз микроскоп. Идеја да се у току поставке прикаже и видео пројекција, са чиме се уметница по први пут и сусреће, произилази из потребе да се на барем мали начин прикаже природа организама са којима је посетилац окружен. Под изразом природа организама, мисли се превасходно на њихову константну покретљивост, њихово кретање, репродуковање и изумирање. Оно што никоме од нас није видљиво голим оком. Видео је снимљен телефоном на који је додата микро камера, која је омогућила да се елементи из видеа зумирају, тиме креирајућу представу као да се посматрају кроз лупу. Садржај видеа чине управо представљени предмети на изложбеној поставци, који су снимљени веома близу, чиме се изгубила истинита представа о предмету и његовом облику. Снимање је изведено сасвим спонтано, прелазећи камером преко предмета, при чему је удаљеност предмета од камере била минимална.

Идеја је била да се видео материјалом документује и прикаже природа предмета у једном одређеном моменту. Ситуација наизглед постаје и апсурдна, јер се и даље нема увид у то како заиста микроорганизми изгледају и понашају се на самом објекту, што би се могло видети преко микроскопске апаратуре. На овај начин добијена је једна нова дистанца у односу на предмет. Посетилац је у могућности да на самој поставци голим оком посматра објекат, са минималне удаљености, јер је предмет одвојен стаклом. Кроз видео рад, тај исти преглед се гледа са једне друге дистанце. У неку руку он се њему приближава, а у другу, чак се и удаљава. На тај начин сам заправо желела да се поиграм са постојећим садржајем. Даљим и детаљнијим сагледавањем видеа, може се закључити о каквим предметима је реч. Атмосфера која се креирала сасвим непосредно, приликом монтаже видео материјала, довела је до тога да особа дужим посматрањем видеа, може да се осећа сасвим пријатно, или у потпуности нелагодно. Материјал који је представљен у видео раду, добио је нову ноту, а то је да му је потпуно укинута она опасна страна коју оригинални објекат носи са собом. Та опасност од тога да нешто може да науди, озледи

или узнемири наше властито тело, у потпуности је укинута. Чак шта више, на овај начин сва та микро бића и тела, стварају једну префињену, емотивну и безазлену слику.

### 11.2.3 Текст и фотонаратив

Трећи део поставке уједно и завршни, чини фото књига и текст који је писао Марко Стаменковић. Фото књига се састоји од визуелног материјала који је скупљан дужи временски период. У питању је бележење (фотографисање и снимање) тренутака проведених са одређеним објектима. Шта они заиста чине у реалности и која је њихова основна примена у регуларним околностима. Фотографије су документарног карактера, а неке од њих су и раније коришћене. Избор фотографија настао је сасвим спонтано, креирајући прво мини прототип књиге, приликом чега је дошло до категоризовања и елиминације осталог материјала. Ова књига кроз фото наратив обједињује читав пројекат, чинећи и његову завршницу.

Књига обједињује више сегмената кроз 52 странице; први део књиге описује значење речи – објекат; други део визуелно описује значење речи – тело, а завршним делом се обједињују ова два појма, креирајући нова тела, нова острва. Текстуални наративи који се појављују су дефиниције из енглеског речника и цитат Доне Харавеј, из познатог текста *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. На изложби је представљен мали тираж (4 комада) али идеја је да се у будућности уз помоћ других средстава овај тираж прошири. Поред свега напоменутог, ова књига може да стоји као самостални пројекат, који се као такав у будућности може излагати. Идеја овог фото есеја који се по први пут појављује у оквиру неког од пројеката, на којима је уметница радила, јесте да се на одређени начин приближи перформативни формат који је на самој изложби изостављен. Наравно он и даље постоји, јер сви микроорганизми који се налазе на предметима, живе и делују независно од било ког другог тела. Али тај процес није видљив голим оком посматрачу. На овај начин посетилац док листа књигу има прилику да завири мало интимније у процесе који нису сасвим очигледно представљени на самој поставци. У прилици је да испрати и доживи ситуацију која се некако скрива од посетиоца.

Текст<sup>135</sup> који прати рад написан је у форми дијалога чији садржај преиспитује форму рада и доводи га у друштвени и политички контекст. Посматрајући текст као засебну целину, уочава се његова сложеност која по својој прилици може и сасвим независно да функционише. Текст даје информације, које нису директно представљене на самој поставци, а односе се на време пре, односно на скривени перформативни карактер рада. Он је написан у форми дијалога, који у српској везрији текста изгледа као а разговарају две женске особе, док се у енглеском преводу губи ова разлика.



Слика бр. 23.

---

<sup>135</sup> Текст се у целости може прочитати на следећем линку <https://cargocollective.com/tijanaradenkovic/Methods-We-are-not-only-Us>





Слика бр. 24.

## 12. Закључна разматрања

Уметнички рад „Блискост“ у некој мери представља тему која свакако има тенденцију да се настави и која нема свој формални крај. Али говорећи о оваквој вишемедијској поставци као исходу, коју свакако прати детаљна анализа и експеримент, за резултат има промовисање другачијег врста медија са којим се може деловати на пољу уметности. Својим практичним и теорисјким представљањем у овом раду обухваћени су главни мотиви - телесност, перформативност и односи уметности и науке у оном основном размишљању. Карактеристике био арт-а у овом раду су заступљене, али само у оној мери у којој се служим живим организмима при креирању овог дела. Темпоралност која перформативним поступком уобличује читав поступак и процес рада, представљена је непосредно и спонтано. Управо онако како ствари и у свакодневном животу обитавају.

Овај рад представља рефлексију односа између живота две врсте. Али као што и Дона Харавеј (Donna Haraway) истиче, неопходно је имати две врсте како би оне креирале једну.<sup>136</sup> Осим тога овај рад описује веома садржајне односе унутар ових односа. На један суптилан али исто тако и опасан начин показује се безграничност у нашим односима према различитим врстама организама. Питања попут - шта се дешава са телом у уметности; како се оно развија; које су његове карактеристике и потенцијалне опасности; садржана су и у практичном и у писаном делу текста. Одговори на њих се појављују у неким спонтаним корацима, кроз различите примере из уметности, као и искуство бављења уметношћу данас.

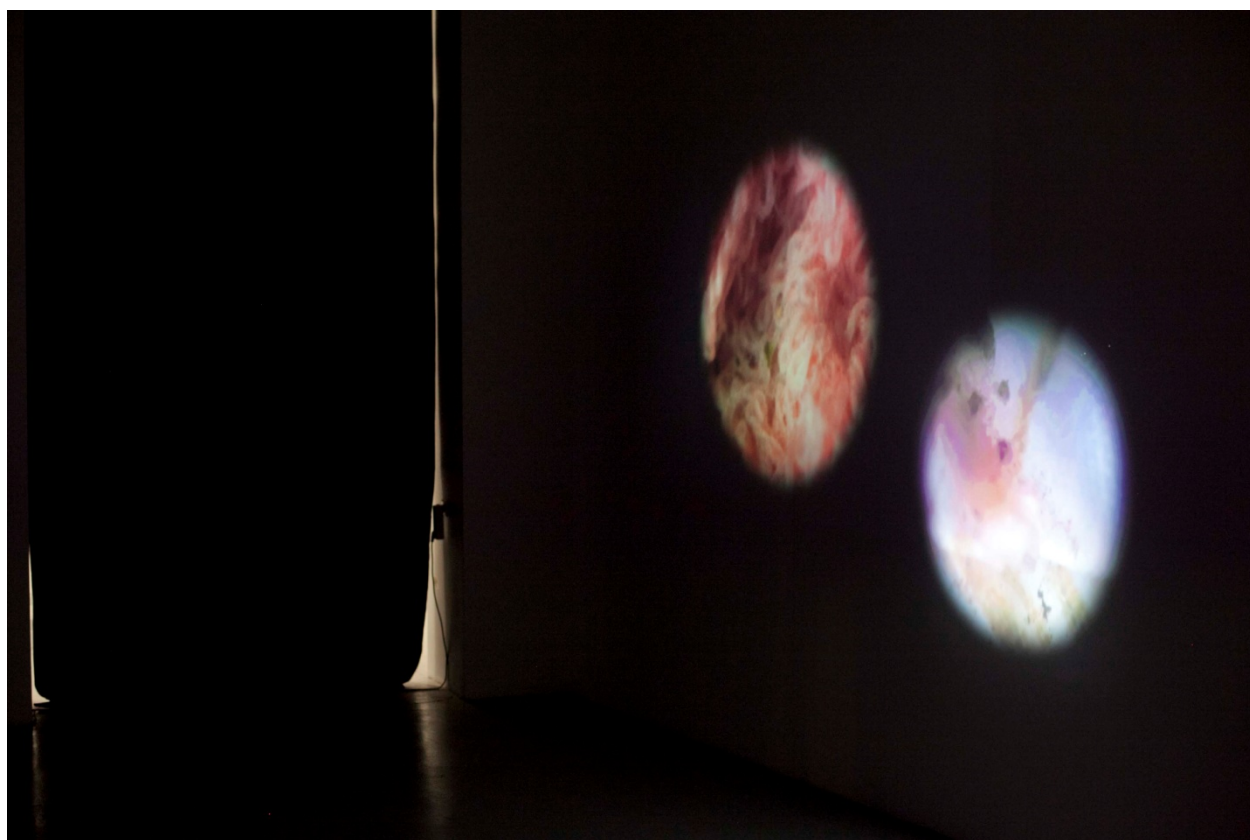
Истраживање односа између објеката/предмета и тела односно телесног, гледано кроз призму темпоралности или периода који је ограничен и уско повезан са личним искуством у овом докторском уметничком пројекту анализира се кроз више медија.

---

<sup>136</sup> Haraway, Donna J, *Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Others*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003, str. 12.

Лично искуство се преводи на туђе, које постаје и универзална тема а тиче се питања живота и његове постојаности у времену. Тренутак спајања науке и уметности, у овом раду доноси једну нову дозу нелагодности и страха од непознатог. У исто време, посматрајући ове две категорије наизглед неспојиве, наилазимо и на случајности и могућности контролисања нечега што називамо живим телом. Моја улога при креирању овог рада није била на истицању позиције уметника као научника, већ на учењу, стварању и служењу са другим медијима и методама у уметничком раду. А искуство које је проистекло из истог је на стварању нових колаборација између овде две праксе, уметничке и научне. Чини ми се да на крају обе воде ка истим циљевима, а они су на безграничним истраживањима и испитивањима проблематика унутар одређених феномена.

Управо у тим ситуацијама настају хибридна тела, која пак у овом случају остају само на површини без могућности даље употребе или коришћења. Телесност која се развија је контролисана до одређене мере до које аутор жели да иде. Уметност се у овом случају приказује као моћан алат за представљање визуелних елемената, док одређене области које се користе из науке помажу да се оне невидљиве ствари експерименталним путем прикажу посматрачу. Идеја овог рада и полазиште јесте како и на који начин одређене односе из реалног живота представити и учинити видљивим. Оне су ту увек са нама али вршећи одређену врсту деконструкције и реконструкције оне бивају видљиве у одређеном времену. Овај рад је једна врста уметничког истраживања на пољу уметности и науке, где се тело поставља као просторна површина на којој се реализују експерименти. Рад је изведен са циљем да се и ја као уметница суочим са овим питањима, која су настала приликом рада на пројектима.



Слика бр. 25.



Слика бр. 26.

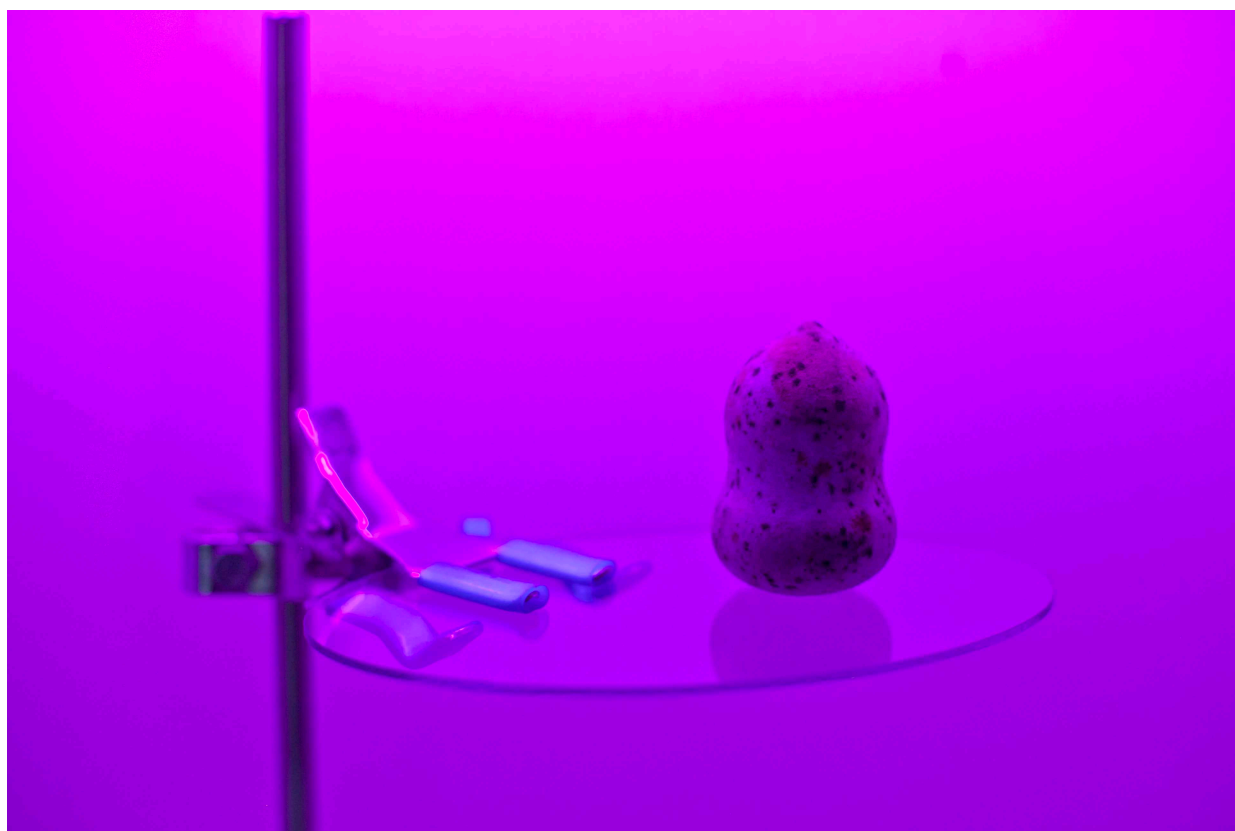


Слика бр. 27.





Слика бр. 28.



Слика бр. 29.



### 13. Индекс слика

Слика бр. 1. Уметница Орлан, Читање након операције, перформанс *Omnipresence-Surgery*, Њујорк, 1993.<sup>137</sup>

Слика бр. 2. Еуриклеја пере Одисејеве ноге, црвена шоља, 440 п.н.е.<sup>138</sup>

Слика бр. 3. Крис Бурден, *Shoot*, 1971 Shoot, F Space, Santa Ana, California (USA) <sup>139</sup>

Слика бр. 4. *The Great Masturbator in a Surrealist Landscape with D.N.A.* Салвадор Дали, 1957. <sup>140</sup>

Слика бр. 5. *Nature*, Марта де Менезес, 1999<sup>141</sup>

Слика бр. 6. Ана Димитру, *Romantic Disease, Pneumothorax Machine*<sup>142</sup>

Слика бр. 7. Стеларк, Ухо на руци, операција <sup>143</sup>

Слика бр. 8. Едуардо Кац, *GFP Bunny*<sup>144</sup>

Слика бр. 9. Едуардо Кац, Едунија <sup>145</sup>

---

<sup>137</sup> <http://www.orlan.eu/works/photo-2/nggallery/page/2> преузето дана 10.02.2019

<sup>138</sup> <https://www.college.columbia.edu/core/content/eurykleia-washing-odysseus-feet-attic-red-figure-cup-side-c-440-bce> преузето дана 10.02.2019

<sup>139</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/shoot/images/2/> преузето дана 13.02.2019

<sup>140</sup> <https://www.scq.ubc.ca/the-art-of-science-the-science-of-art/> преузето дана 14.02.2019

<sup>141</sup> <http://martademenezes.com/portfolio/projects/> преузето дана 14.02.2019

<sup>142</sup> [https://theromanticdisease.tumblr.com/pneumothorax\\_machine](https://theromanticdisease.tumblr.com/pneumothorax_machine) преузето дана 14.02.2019

<sup>143</sup> <https://stelarc.org/?catID=20290> преузето дана 18.03.2019

<sup>144</sup> <http://www.ekac.org/albaseven.html> преузето дана 19.02.2019

Слика бр. 10. Кабинет куриозитета, 1599, 1690<sup>146</sup>

Слика бр. 11. Марк Дион, *The Great Munich Bug Hunt*, 1993<sup>147</sup>

Слика бр. 12. Марк Дион, *The Great Munich Bug Hunt*, 1993<sup>148</sup>

Слика бр. 13. Дамиен Хирст, *Alone Yet Together*, 1993<sup>149</sup>

Слика бр. 14. Џенет Лоренс, *Alchemical Garden of Desire*, 2012<sup>150</sup>

Слика бр. 15. Илија Кабаков, *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)* 1988<sup>151</sup>

Слика бр. 16. . Илија Кабаков, *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)* 1988<sup>152</sup>

Слика бр. 17. Михаел Мандиберг, *Print Wikipedia: from Aachen to Zylinderdruckpress*, 2105<sup>153</sup>

---

<sup>145</sup> [https://www.researchgate.net/figure/Eduardo-Kacs-Edunia-as-presented-in-the-exhibition-Natural-History-of-Enigma-in-2009\\_fig3\\_303800297](https://www.researchgate.net/figure/Eduardo-Kacs-Edunia-as-presented-in-the-exhibition-Natural-History-of-Enigma-in-2009_fig3_303800297) преузето дана 15.02.2019

<sup>146</sup> <https://www.kickstarter.com/projects/1445131985/cabinet-of-curiosities-playing-cards> преузето дана 17.03.2019

<sup>147</sup> <https://art21.org/gallery/mark-dion-artwork-survey-1990s/#4> преузето дана 20.03.2019

<sup>148</sup> Ибид

<sup>149</sup> <http://damienhirst.com/alone-yet-together> преузето дана 21.03.2019

<sup>150</sup> <http://www.janetlaurence.com/alchemical-garden-of-desire/> преузето дана 27.03.2019

<sup>151</sup> <https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/1945/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man> преузето дана 02.04.2019

<sup>152</sup> Ибид

<sup>153</sup> <https://www.mandiberg.com/print-wikipedia-from-aachen-to-zylinderdruckpresse/> преузето дана 12.04.2019

Слика бр. 18. Тренутно стање/Уметникова колекција, презентација рада у оквиру самосталне изложбе *Тренутно стање*, Културни Центар Град, Београд, 2016,

Слика бр. 19. Тренутно стање/Уметникова колекција 2016, детаљ рада, аутор фотографије Бранко Старчевић

Слика бр. 20. Портрет уметника, 2016, детаљ рада, аутор фотографије Тијана Раденковић

Слика бр. 21. Портрет уметника, инсталација рада у оквиру изложбе *X означава место Festival S.U.T.R.A.*, Музеј науке и технике, 2016. аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 22. Простор галерије У10 предвиђене за изложбу *Блискост* и план поставке

Слика бр. 23. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 24. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 25. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 26. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 27. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 28. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

Слика бр. 29. Поставка рада *Блискост* у простору галерије У10 у Београду, 2019, аутор фотографије Борис Бурић

## ***14. Литература***

### **14.1 Библиографија**

Agamben, Giorgio *The Archive and Testimony*, 1989 y Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006.

Arendt, Hannah. *The human condition*. University of Chicago Press, 2013.

Baudrillard, Jean. *The consumer society: Myths and structures*. Sage, 2016.

Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. London: Verso, 2005.

Bial, Henry, ed. *The performance studies reader*. Psychology Press, 2004.

Bowry, Stephanie Jane. *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. Diss. School of Museum Studies, 2015.

Brown, Bill. *Thing Theory Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1–22.

Cashell 2009: 127. Hybrids in Art. Theoretical perspectives on art in the age of genetics :The Transgenic art of Eduardo Kac Vaage, Nora Sørensen (The University of Bergen, 2011-05-15)

Costa, Mariana Fernandes and Soares, Jorge Coelho, *Free as a butterfly: symbology and palliative care*, Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia (2015)

Davis, Heather, and Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.

De Menezes, Marta. "Art: in vivo and in vitro." *KAC (a cura di), Signs of Life* (2009): 215-229.

Deitch, Jeffrey - *Post Human Exhibit Catalog Essay*, 1992-93

Derrida, Jacques. *Archive fever: A Freudian impression*. University of Chicago Press, 1996.

Dion, Mark, interview by Miwon Kwon; text by John Berger, Norman Bryson, Lisa Grazioplene Corrin, London, Phaidon Press, 8-35, 1997

Dixon, Deborah P, *The blade and the claw: science, art and the creation of the lab-borne monster*, Social & Cultural Geography (2008) 9 (6)

Dumitriu, Anna, Art as a meta-discipline: Ethically exploring the frontiers of science and biotechnology, University of Oxford, University of Hertfordshire and Brighton and Sussex Medical School, Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research Volume 14 Numbers 1 & 2 ©Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/tear.14.1-2.105\_1 (2016)

Foster, Hal, „An Archival Impulse“, *October*, 110, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004,

Fromm, Erich, *Анатомија људске деструктивности*, Напред, Загреб, (1980)

Fromm, Erich, *Анатомија људске деструктивности*, Напред, Загреб, 1980

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994

Haraway, Donna J, *Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Others*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

Havsteen-Mikkelsen, Asmund, *Non-Philosophy and Contemporary Art*, A Mock Book, 2015

Jagodzinski, Jan. "Life in Art." *Art in Life: Bioart ethics in the Anthropocene. Synnyt/Origins: Finnish Studies in Art Education* 3 (2015): 13-25.

Kabakov, Ilya *The Man Who Never Threw Anything Away*, 1977, y Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006.

Kac Eduardo, *Transgenic Art*, Leonardo Electronic Almanac / Volume 6, No. 11 / November 1998

Kac Eduardo, *Transgenic Art*, Leonardo Electronic Almanac / Volume 6, No. 11 / November 1998

Klein, Julian. "What is artistic research?." *Research Catalogue* (2010): 1-6.

KUNST, Bojana. Izvođenje drugog tela. V: ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.). *Novi ples / nove teorije*, (TkH, br. 4). Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2002.

MACINTOSH, FIONA. "Museums, archives and collecting." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge* (2013): 284-323

Menezes, de Marta, *Art: in vivo and in vitro*. In "Signs of Life: Bio Art and Beyond", Editor: E. Kac. MIT Press: Cambridge, MA. (2005)

Menezes, de Marta, Biology as a new media for art: An art research, *Endeavour Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* Volume 13 Numbers 1 & 2 ©Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/tear.13.1-2.115\_1 (2015)

Menezes, Marta de. "Biology as a new media for art: An art research endeavour." *Technoetic Arts* 13.1-2 (2015).

Milena Jokanović, Memory on the Cabinets of Wonders in Modern and Contemporary Art, in Dominique Poulot and Isidora Stanković (Eds.), *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, Choice of Articles from the Summer School of Museology Proceedings, Paris, Website of HiCSA, online October 2017

Ricoeur Paul Archives, Documents, Traces, 1978 y Merewether, Charles, ed. *The archive*. London: Whitechapel, 2006.

Shilling, Chris. *The body and social theory*. Sage, 2003

Sulloway, Frank J. *Freud, biologist of the mind: Beyond the psychoanalytic legend*. Harvard University Press, 1992.

Terranova, Charissa N. *BioArt and Bacteria* by Anna Dumitriu, Museum of the History of Science, University of Oxford, 28 September, 2017 – 18 March, 2018, November 2017

Turner, Bryan S. *The body and society: Explorations in social theory*. Sage, 2008

Turner, Bryan S. *The body and society: Explorations in social theory*. Sage, 2008

Victor Emmanuel Yarsley and Edward Gordon Couzens, *Plastics* (Harmondsworth Middelsex: Penguin, 1941), 149–52. у Davis, Heather, and Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.

Virilio, Paul (with Sylvere Lotringer). *Crepuscular Dawn* (New York: Semiotext(e), 2002)

Zurr, Ionat and Catts, Oron, The Ethical Claims of Bioart: Killing the Other or Self-Cannibalism, *Australian and New Zealand Journal of Art: Art & Ethics* Vol 4, Number 2, 2003, and Vol. 5, Number 1 (2004)

Zurr, Ionat and Catts, Oron, *The Ethical Claims of Bioart: Killing the Other or Self-Cannibalism*, *Australian and New Zealand Journal of Art: Art & Ethics* Vol 4, Number 2, 2003, and Vol. 5, Number 1, 2004.

Батлер, Џудит, *Дискурзивна ограничења пола*, Са енглеског превела Славица Милетић, Часопис за књижевност и културу, и друштвена питања.

Бењамин, Валтер. "Умјетничко дело у веку своје техничке репродукције, у: Есеји." Београд: Нолит 1974.

Брукс, Питер, „Тело и приповедање“, Часопис за књижевност и културу и друштвена питања; са енглеског превела Брана Миладинов. *Реч* 57.3 (2000): 247-267.

Гроус, Борис. *Учинити ствари видљивима: стратегије сувремене умјетности*. прев. и ур. Нада Бeroш, Загреб: Музеј сувремене умјетности (2006).

Јовићевић, Александра, Ана Вујановић. *Увод у студије перформанса*. Фабрика књига, 2006.

Кривак, Маријан, *Биополитика, Нова политичка филозофија, Антибарбарус*, Загреб, 2008

Латоур, Бруно. „Мисли на изложби“, Мултимедијални институт, Загреб, 2017.

Лошонц, Алпар, *Биополитика и /или биомоћ*, Оригинални научни рад, Филозофија и друштво, 1/2008

Марстин, Џенет, *Нова музејска теорија и пракса*, Клио, Београд (2013)

Марстин, Џенет, *Нова музејска теорија и пракса*, Клио, Београд (2013)

Мишел, Фуко. "Археологија знања." Плато, Београд, 1998

Сретенковић, Дејан. *Уметност присвајања*. Орион Арт, 2013.

Ћосић, Павле и сарадници, *Речник синонима*, Београд, Корнет, 2008

Фројд, Сигмунд, *Его и Ид*, (1923)

Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1997, са француског превела Ана Јовановић

Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." *Зборник радова Академије уметности 2* (2014): 9-19.

Шуваковић, Мишко. *Појмовник сувремене уметности*. Хоретзку, 2005.

## 14.2 Вебографија

<http://cogprints.org/6116/3/erice-poster.pdf>

<http://lab.anhb.uwa.edu.au/tca/>

<http://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/11/quiccheberg.html>

[http://museiciviciorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo\\_francesco\\_i.htm](http://museiciviciorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm)

[http://museiciviciorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo\\_francesco\\_i.htm](http://museiciviciorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm)

<http://printwikipedia.com/>



<http://trustmeimanartist.eu/>

<http://unnecessaryresearch.tumblr.com/>

<http://www.damienhirst.com/texts/2010/jan--arthur-c-dan-ii>

<http://www.damienhirst.com/texts/2015/wunderkammer>

[http://www.ekac.org/bunnybook.2000\\_2004.html](http://www.ekac.org/bunnybook.2000_2004.html)

<http://www.popmatters.com/feature/life-into-art-strange-culture-and-the-measure-of-documentary-film/>

<http://www.seecult.org/vest/preuzete-uspomene-0>

<http://www.seecult.org/vest/vodenje-muzej-detinjstva>

<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>

<https://ars.electronica.art/center/en/>

<https://art21.org/read/mark-dion-neukom-vivarium/>

<https://deste.gr/exhibition/post-human/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Green\\_fluorescent\\_protein](https://en.wikipedia.org/wiki/Green_fluorescent_protein)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Human\\_microbiota](https://en.wikipedia.org/wiki/Human_microbiota)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Odyssey> приступљено дана 10.02.2019.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Organism> приступљено дана 03.02.2019

<https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/>

[https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky\\_Institute/courses/archaeologicaltheory/5146.html](https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/archaeologicaltheory/5146.html)

<https://www.dropbox.com/s/dqt4tlg53mn7s8f/Anna%20Dumitriu%E2%80%99s%20BioArt%20and%20Bacteria%20Philadelphia%20Review%7C%2034th%20Street%20Magazine.pdf?dl=0>

<https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

<https://www.guggenheim.org/exhibition/matthew-barney-the-cremaster-cycle>

<http://www.cremaster.net/>

<https://www.leonardo.info/review/2017/11/review-of-bioart-and-bacteria>

<https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/829-janet-laurence/> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/arche>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/atlas#note-1>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/body#other-words>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/object>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/organism>

<https://www.nycarchivists.org/Publications>

<https://www.scientificamerican.com/article/strange-but-true-humans-carry-more-bacterial-cells-than-human-ones/>

[www.nature.com](http://www.nature.com)

<https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>

## **Биографија**

Тијана Раденковић рођена 1991 у Краљеву (Србија). Основе студије Факултета ликовних уметности завршила у класи проф. др Чедомира Васића, мастер студије Факултета ликовних уметности у Београду завршила 2014.год. у класи проф. др Милете Продановића. Као студент Докторанд била је на Ерасмус размени на Факултету за Уметност и Дизајн, одсек Интермедија, Братислава, Словачка 2017/2018. год. код проф. Илоне Немет. Тренутно је на завршној години докторских студија на Факултету ликовних уметности у Београду.

### **САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ**

2019.

*Блискост*, Уметнички простор У10, Београд, Србија.

2017.

*Методe/Ми нисмо само ми*, Дом омладине Београд, Београд, Србија.

2016.

*Тренутно стање*, Културни центар ГРАД, Београд, Србија.

2015.

*One night show*, Галерија ФЛУ, Београд, Србија.

*Недоступни са Мирзом Дедаћ и Ваштаг Венделом*, Ремонт галерија, Београд, Србија.

*Perfect*, Звоно Галерија, Београд, Србија.

2014.

*Самостална изложба студената генерације*, Галерија ФЛУ, Београд, Србија.

2013.

*Body/Parts*, Културни центар Рибница, Краљево, Србија.

### **ОДАБРАНЕ ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ**

2019

*Женске приче*, Салон музеја Савремене Уметности у Београду, Србија

2018

*Off the road*, Галерија Перјанички дом, Центар за савремену Уметност Црне Горе, Подгорица, Црна Гора

*Уметност и стварност / XXIII Пролећно Анале*, Културни Центар Чачак, Србија  
2017.

*... de la porosité IV*, cole des Beaux-Arts – МоСо, Монпелје, Француска.

*Frontiers in Retreat: „Edge Effects Serbia*, Културни центар Град, Београд, Србија.

*Off the road*, Прозор галерија, Београд, Србија.

*Народни Музеј Савремене Уметности*, Оставинска Галерија, Београд, Србија.

*Изложба Краљевачких уметника*, ММЦ Галерија, Нови Пазар, Србија.

*iScream*, У10 Арт Спаце, Београд, Србија.

2016.

*Новембарски салон визуелних уметности*, Народни музеј Краљево, Краљево, Србија.

*Transformation of image*, Музеј савремене уметности Загреб, Загреб, Хрватска..

*Х означава место/Фестивал С.У.Т.Р.А.*, Музеј науке и технике, Београд, Србија.

*37. сусрет Акварелиста*, Савремена галерија Зрењанин, Зрењанин, Србија.

*Младост / Изложба младих 2016*, Ниш Арт Фондација, Кућа легата, Београд, Србија.

*Крени стазом које нема*, Бански двори, Бања Лука, Босна и Херцеговина

2015.

*Mediterranea 17, No Food's Land Young Artists Biennale*, Милано, Италија.

*ИРЛ*, Галерија У10, Београд, Србија.

*БУГ 4/2, Г12 Хуб*, Београд, Србија.

*ПЕРСПЕКТИВЕ 13*, Музеј Срема, Сремска Митровица, Србија.

2012.

*FID - Foire Internationale du Dessin, Cite internationale des arts*, Париз , Француска.

Радови у колекцији: Народни Музеј Краљево, Сурдулички културни центар, Савремена галерија Зрењанин, Имаго Мунди Луциано Бенетон Колекција.

## Изјава о ауторству

Потписани-а                      Тијана Раденковић  
број индекса                      4604/14

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

”Блискост – Вишемедијска просторна инсталација”

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, јануар 2020.

Тијана Раденковић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора            Тијана Раденковић  
Број индекса                        4604/14  
Докторски студијски програм    Универзитет уметности у Београду  
                                                 Факултет ликовних уметности  
                                                 Докторске уметничке студије  
                                                 Студијска група - сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

”Блискост – Вишемедијска просторна инсталација”

Ментор: др Зоран Тодоровић, ванр. проф.

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) Тијана Раденковић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, јануар, 2020.

Тијана Раденковић

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

”Блискост – Вишемедијска просторна инсталација”

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, јануар 2020.

Потпис докторанда

Тјана Раденковић