

**Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског уметничког  
пројекта**

**Ментор:**

др ум. **Светлана Волиц**, ванредни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

**Чланови комисије:**

1. др ум. **Зоран Тодоровић**, редовни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

2. др **Александра Кучековић**, редовни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др ум. **Александра Јованић**, доцент,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. др **Мариела Цветић**, редовни професор,

Архитектонски факултет, Универзитет у Београду

Датум одбране:

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности

Сликашки одсек

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**Робот, отирач, Црнкиња и две слике са грбовима у  
дискурсу политичког субјекта (Сликаштво и  
перформанс)**

кандидаткиња:

Кристина Јањић

Менторка:

др ум. Светлана Волиц, ванредни професор

Београд, јун 2023. године

## Садржај

Списак репродукција .....	4
Резиме.....	6
Abstract .....	8
<b>УВОД</b> .....	9
Карактеристике моје уметничке праксе .....	11
О вишестраности разумевања уметности као алата за друштвену промену .....	17
<b>О ПРАКТИЧНОМ ДЕЛУ ПРОЈЕКТА</b> .....	33
Основна полазишта.....	33
Уметнички пројекат „Ода радости” .....	36
Мултимедијална инсталација „Безгрешно зачеће” .....	40
Слика „Птица тркачица“ .....	45
Крштење робота, о пројекту .....	50
<b>ЗАКЉУЧАК</b> .....	61
Библиографија.....	66
Биографија .....	72
Изјава о ауторству.....	73
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта .....	74
Изјава о коришћењу.....	75

## Списак репродукција

Слика 1. Кристина Јањић: Отирач испред Европског суда за људска права у Стразбуру, фотографија, 2021. ....	38
Слика 2. Кристина Јањић: амбијентална инсталација Ода радости, фотографија са изложбе, 2022. ....	39
Слика 3. Кристина Јањић: амбијентална инсталација Ода радости, фотографија са изложбе, 2022. ....	39
Слика 4. Кристина Јањић: Скулптура Девике Марије из Стразбуршке катедрале (лево) ..	40
Слика 5. Кристина Јањић: Слика Безгрешно зачеће испред улаза у катедралу Notre Damme de Strasbourg (десно) ..	40
Слика 6. Кристина Јањић: Слика Безгрешно зачеће, уље на платну, 2021. ....	41
Слика 7. Кристина Јањић: Фотографија са изложбе, мултимедијална инсталација Безгрешно зачеће, Галерија ФЛУ, 2022. ....	42
Слика 8. Кристина Јањић: Фотографија са изложбе, мултимедијална инсталација Безгрешно зачеће, галерија ФЛУ, 2022. ....	43
Слика 9. Кристина Јањић: Слика Птица тркачица, акрил на платну, 2019. ....	47
Слика 10. Кристина Јањић: Слика Му Country is Beyond Trust, уље на платну, 2022. ....	48
Слика 11. Кристина Јањић: фотографија са докторске изложбе, слика десно, Галерија ФЛУ, 2022. ....	48
Слика 12. Ronnie Cutrone: "Duck Star," digital image, Lorenzelli Arte, 2005, accessed 04.04.2023. <a href="https://lorenzelliarte.com/en//artists/43-ronnie-cutrone/works">https://lorenzelliarte.com/en//artists/43-ronnie-cutrone/works</a> . ....	49
Слика 13. Мића Стајчић: "Over the Rainbow," digital image, Мића Стајчић, 2010, accessed 04.04.2023. <a href="https://stajcic.com/artwork/over-the-rainbow/">https://stajcic.com/artwork/over-the-rainbow/</a> ..	49
Слика 14. Кристина Јањић: Минијатурни компјутер Raspberry PI3 и сензор повезани са звучником.....	50
Слика 15. Кристина Јањић: Лутка са уређајем Raspberry PI3.....	51
Слика 16. Аноним, „Нам Цун Пајк, Робот К-456” <a href="https://prejrac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n009_robot-k-456">https://prejrac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n009_robot-k-456</a> , приступљено: 10. мај 2023.....	52
Слика 17. Аноним, „Ецуко Ичихара, Дигитални шаман,” <a href="https://etsuko-ichihara.com/works/digital_shaman_project/">https://etsuko-ichihara.com/works/digital_shaman_project/</a> , приступљено: 10. мај 2023.....	53
Слика 18. Аноним, „Маурицио Кателан, Чарли”, <a href="https://www.phillips.com/detail/maurizio-cattelan/NY010710/6">https://www.phillips.com/detail/maurizio-cattelan/NY010710/6</a> , приступљено: 10. мај 2023. ....	54

Слика 19. Аноним, „Handwriting”, <http://stelarc.org/media/lightbox/data/images/9.jpg>,  
приступљено: 10. мај 2023.....54

## Резиме

Докторски уметнички пројекат „Робот, отирач, Црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта“ састоји се од практичног уметничког рада и текста писаног рада. Практични део пројекта подразумева изложбу на којој су били изложени видео рад, две инсталације, од којих је прва интерактивна а друга амбијентална и две слике у техникама акрил и уље на платну. Писани текст овог пројекта јесте уметничко-критички и теоријски осврт на целокупан процес реализације овог пројекта и потпомаже његово разумевање.

Циљ практичног дела пројекта јесте да, поред перцептивног, пружи посматрачу и критичко искуство, у смислу преиспитивања постојећих друштвених норми. Тематске тачке у оквиру којих се ово уметничко истраживање креће тичу се односа између уметности и друштва, проблематизовања појма субјект уметности, као и критичког испитивања традиционалног приступа уметности и њене улоге у друштву.

Писани текст, у ком сам покушала да избегнем сврставање радова у постојеће теоријске оквири, представља још један од покушаја да се знање о сложенем односу између уметности и друштва прошири, систематизује и подстакне будуће расправе на ову тему. Подељен је у неколико целина од којих прва испитује феномен политички ангажованих уметничких пракси у партиципаторним уметничким праксама. Друга целина фокусира се на практичне радове, ликовно-теоријске проблеме у смислу медија, концептуално-тематски аспект и на који начин се они могу или не могу имплементирати у савремени теоријски дискурс.

Поред наведеног, писани део овог пројекта представља и покушај сагледавања рада из савременог културног, политичког и друштвеног контекста. Да би то било могуће, позивала сам се на одабране ауторе чији су текстови из области савремене хуманистике допринели вербалној артикулацији мојих замисли и тиме омогућили боље разумевање и комуницирање мисаоних садржаја, доживљаја и искустава и то су Жак Дерида (Jacques Derrida), Жак Рансијер (Jacques Ranciere), Борис Гројс (Boris Groys), Валтер Бењамин (Walter Benjamin), Миодраг Шуваковић и Артур Данто (Arthur Danto) итд.

**Кључне речи:** *уметност, политика, постљудско, нељудско, роботика, раса, другост, Други, дискриминација, националност, људска права, хуманизам, перформанс, сликарство*

## Abstract

The doctoral art project “A Robot, a Doormat, a Blackwoman and Two Paintings showing Coats of Arms in the Discourse of a Political Subject“ consists of a practical-artistic and a theoretical part. The practical part of the project includes an exhibition where video work was exhibited, two installations, the first of which is interactive and the second ambient, and two paintings in acrylic and oil on canvas techniques. The written text of this project is an artistic-critical and theoretical review of the entire process of realization of this project and supports its understanding.

The aim of the practical aspect of this project is, to allow the observer undergo a critical experience, in addition to the perceptual, in terms of reviewing existing social norms. Thematic points within which this artistic research moves concern the relationship between art and society, the problematization of the concept of the subject of art, as well as a critical examination of the traditional approach to art and its role in society. The written text, in which I tried to avoid classifying the artworks into the existing theoretical frameworks, presents another attempt to expand and systematize the knowledge about the complex relationship between art and society and encourage future debates on this topic. The text is divided into several sections, the first of which examines the phenomenon of politically engaged artistic practices in participatory artistic practices. The latter focuses on practical artworks, theoretical problems in terms of media, conceptual-thematic aspect and how they may or may not be implemented in contemporary theoretical discourse.

In addition to the above, the written part of this project is an attempt to take a look at the project from the perspective of contemporary cultural, political and social context. To make this possible, I referred to selected authors whose texts in the field of contemporary humanities contributed to the verbal articulation of my ideas and thus enabled a better understanding and communication of my thoughts and experiences (Jacques Derrida, Jacques Ranciere, Yulia Kristeva, Boris Groys, Walter Benjamin, Miodrag Suvakovic и Arthur Danto etc.).

**Keywords:** *art, politics, posthuman, inhuman, robotics, race, otherness, Other, discrimination, nationality, human rights, humanism, performance, painting*



## УВОД

Неке од упечатљивих карактеристика савремене уметности подразумевају репозиционирање класичне улоге уметника као субјекта у класичном смислу, и са тим у вези, губитак бењаминовске ауре аутентичности, затим експериментисање са различитим медијима и преиспитивање традиционалних приступа. Изазов за уметнике не представља само императив за иновативношћу и критичности према друштву, већ и према институцијама уметности. Савремени уметници су у делезовском смислу, ментални номади, који се крећу у оквирима различитих вишедисциплинарних и вишемедијских поља, настојећи да буду критични према савремености. Према томе, овај текст представља покушај сагледавања специфичне уметничке позиције, која се у некој мери уклапа у неке од заступљених токова савремене уметности, а нека од својстава те позиције, поред наведеног, укључују настојање да се мисли ван категорија прошлог века, медијска хибридноста као и промишљање и критика традиционалне позиције уметника као субјекта уметности у контексту уметничких пракси које се баве проблемом односа између уметности и друштва.

Кључна питања од којих се у раду полази тичу се проблематизовања и деконструисања појма субјект уметности и она гласе: Ко делује са позиције политичког субјекта, уметник/ уметница, институција или публика? Да ли и уметничко субверзивно деловање имплицира културни империјализам субверзивне идеологије у смислу позиције уметника да уметничким делом политички еманципује публику? Да ли се може говорити о превазилажењу концепта субјект уметности у контексту партиципаторно-интерактивних уметничких пракси?

Неке од потешкоћа са којима сам се сусрела у току истраживања укључују чињеницу да овај уметнички приступ спада у млађе уметничке дисциплине, и самим тим је тренутно недовољно заступљен у литератури. Још један изазов био је реализовати практичан уметнички пројекат који није демонстрирање извесног теоријског обрасца. Недостаци писаног дела рада су ослањање на застарелу уметничку терминологију, којом се не могу у потпуности описивати и именовати нове праксе и то што овај пројекат није понуда неког новог теоријског обрасца.

Методе коришћене у теоријском делу докторско-уметничког пројекта су генерализација, аналогија, упоредна анализа и индукција. Што се тиче метода практичног дела овог пројекта, примењује се трансдисциплинарни приступ. У оквиру реализације пројекта, не прави се јединство од двеју дисциплина, нити се рад бави различитим дисциплинама понаособ, већ се истраживање креће између различитих дисциплинарних података из две или више области. До резултата истраживања, дошло се синтезом различитих дисциплинарних информација које се добијају емпиријским истраживањем, будући да партиципаторне уметничке праксе јако често, па и у овом случају, имплицирају и социјални експеримент.

Демонстрираћу неколико теоријских образаца, и то је позиција Бориса Гројса (Boris Groys), која гласи да уметничко дело не може служити као инструмент политичког протеста, при чему он (Гројс) указује на ефекте спектакла, затим, Клер Бишоп (Claire Bishop) сматра да су „[...] партиципаторне уметничке праксе често снажније као идеали него као актуализоване стварности”<sup>1</sup>. Поред Гројса и Бишоп, у тексту ће се водити дијалог са неким од гледишта Алена Бадјуа (Alain Badiou) и Жака Рансијера (Jacques Ranciere). Бадју (Alain Badiou) у уметности види једну од генеричких процедура истине и простор за политичку еманципацију, док Жак Рансијер (Jacques Ranciere) проблематизује да ли је могуће изградити прогресивну теорију уметности. Дискусију још више усложњава разматрање удела који у сложеној конфигурацији уметничког система заузима тржиште уметности. Са тим у складу, у предстојећем делу, дат је сажет преглед на нека од запажања у склопу актуелног функционисања света уметности а за саговорнике су изабрани Лоренс Аловеј (Lawrence Alloway) и Памела М. Ли (Pamela M. Lee). Иако не експлицитно у вези са потпором или оповргавањем наратива о уметности као друштвено ангажованој пракси, или негирања таквог дуалног система, у раду ће се пажња усмерити и на теоријске позиције Доне Харавеј (Donna Haraway) и Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard). Харавеј и Лиотар, заједно са неколико релевантних примера из савремене, кинетичке, уметности у којој се машина поставља као предмет дискусије и постљудске уметности, изабрани су из разлога што се један од радова са докторске изложбе, о ком ће бити речи у даљем тексту, бави односом

---

<sup>1</sup> Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2.

технологије и друштва, са циљем указивања на то да се у уметности претпоставља потенцијал за мишљење ван категорија.

Споменута теоријска становишта презентована су са циљем да се демонстрира како су партиципаторне, субверзивне уметничке праксе један од уметничких приступа који нуди потенцијал за промишљање уметности ван традиционалних категорија. Један од циљева докторско-уметничког пројекта је преиспитати традиционални субјект уметности, уметничким праксама које укључују провокацију, субверзију и хибридноћ, јер су оне нарочито погодан медиј због могућности да посматрачу поред чулног стимулуса, понуде и спонтану критичку позицију у односу на одређену друштвену ситуацију.

Писани текст овог докторско-уметничког пројекта представља колаж теоријских образаца у сагласју са експликацијом неколико радова, чији је циљ усмерен ка обезличавању уметности коју традиционално производе уметници. Овај текст подељен је у четири целине од којих се прва фокусира на карактеристике моје уметничке праксе. Други део бави се постојећом терминологијом из области ликовних уметности, коју сам искористила да бих пружила потпору тези рада. У оквиру истог поглавља износи се неколико теоријских позиција које су ме подстакле на размишљање и које се тичу потенцијала уметности да утиче на друштво и поглед на актуелно функционисање света уметности. Трећа целина описује радове су били изложени на докторској изложби у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду. Четврти део је закључак у коме су изнесена завршна разматрања. Први део завршних разматрања пружа кратак увид у методу уметничке формулације коју називам игра контекстима, а у другом делу износи се неколико начела којих сам се свесно и несвесно придржавала у току реализације докторско-уметничког пројекта.

## **Карактеристике моје уметничке праксе**

Ово истраживање почела сам на мастер студијама сликарства на Факултету ликовних уметности у Београду, на предмету Трансмедијска истраживања када сам се заинтересовала за новомедијске и постмедијске праксе у уметности, где је један од круцијалних аспеката **провоцирање и критичко промишљање императива**

**естетског дојма уметничког дела** и традиционалних приступа уметности. Проблемска тежишта овог истраживања тичу се релације између уметности и друштва и за њега је својствен **експериментални приступ**. За разлику од авангардних покрета из прошлог века, утопијски карактер се у овом истраживачком приступу не јавља као једно од дистинктивних обележја. Акцент је на име, на **лудистичком карактеру** уметничког дела, у оквиру чега се уметнички рад испитује као **нережирани догађај**, чији је почетак познат, а исход неизвестан. Нагласак, дакле, није на испитивању технолошких капацитета традиционалних уметничких медија, већ на начину деловања уметничког рада. **Битна одредница** ове уметничке праксе јесте **медијски номадизам** и са тим у вези **трансдисциплинарни и интердисциплинарни приступ**. Трансдисциплинарно деловање огледа се у синергији двеју дисциплина, као што су нпр. уметност и технологија, што значи да се од њих не прави јединство, нити се оне истражују понаособ, већ се уметничка продукција изводи на пресеку две или више дисциплинарних информација, које су у медијско-номадском споју, усмерене на друштво. Интердисциплинарно деловање односи се на спој два или више уметничка медија, као што су сликарство и перформанс, односно комбиновање слике као традиционалног уметничког медија са **партиципаторним перформативним уметничким праксама**.

Још један од важних аспеката моје уметничке праксе јесте уметничка **провокација** грађанских друштвених конвенција и норми и **друштвени експеримент**, односно иницирање друштвене ситуације у којој уметник и уметница постају пасивни посматрачи последица провокације, док аудиторијум, са друге стране, својим реакцијама заузима позицију саизвођача или учесника. Провокације је била један од важнијих аспеката уметничког израза од модернизма, преко авангарди и постмодернизма па све до савремене уметности. Миодраг Шуваковић, естетичар, теоретичар уметности и медија и уметник, истиче да: „Уметнички рад и понашање уметника може изазвати провокацију без намере уметника да буде провокативан. С друге стране, провокација може бити свесни уметнички чин ако је аспект поетике уметника.“<sup>2</sup> Уметничка провокација може бити у већој или мањој мери толерисана од стране аудиторијума и у неким случајевима цензурисана, а реакције

---

<sup>2</sup> Миодраг Шуваковић, *Појмовник савремене уметности* (Загреб: Horetzky, 2005), 521.

аудиторијума, често бурне и афективне, у вези су са вредностима које испровоцирана публика заступа. Уметничке провокације различито су третиране у западноевропској уметности и на истоку за време реал-социјализма. Према наводу Шуваковића, на западу су последице уметничких провокација углавном биле економске а ређе политичке природе, док су на истоку у реал-социјалистичким друштвима увек „интерпретиране као политички ексцес, с политичким последицама (забрана уметничког дела, рада, хапшење и искључење из јавног друштвеног живота)“<sup>3</sup>.

Уметничко дело код ког је један од круцијалних аспеката провокација, подразумева репозиционирање улоге уметника који постаје посматрач последица провокације. Уметница и уметник притом не износе став и суд о некој друштвеној актуелности нити нуде решење друштвеног проблема. Мења се, наиме, и традиционална позиција публике инклузијом у рад, при чему уметник постаје иницијатор ситуација, а реципијенти својим, некад насилним реакцијама на провокацију, постају саизвођачи и учесници. Традиционални модел подразумева да значење преноси критичар који је у метапозицији у односу на дело и интерпретира га, док аудиторијум чине пасивни реципијенти. Могућа су три начина позиционирања публике од којих је први тај да је публика реципијент интерпретације критичара, затим публика као произвођач значења и публика као саизвођач у раду уметника при чему последњи може укључити и производњу значења. Британски концептуални уметник и писац Виктор Бургин (Victor Burgin) наводи да:

Ако размислимо о улози „критичара“, може се увидети да је његова или њена улога ставити тачку на сумњу у вези са значењем рада, а самим тим и вредност рада – понудити умирујућу сигурност објашњења и оцене: укратко, вратити читаоца из непријатног и несигурног положаја произвођача значења до лагоднијег положаја потрошача<sup>4</sup>.

Још једно од обележја овог приступа јесте да се он ограђује се од дидактичких и утилитаристичких функција уметности и заговара ослобађање од окова аксиологије. Аксиологија је једна од дисциплина филозофије која истражује

---

<sup>3</sup> Шуваковић, *Појмовник савремене уметности*, 521.

<sup>4</sup> Victor Burgin, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity* (Basingstoke and London: Macmillan, 1986), 33.

феномен вредности и вредносних система. Овај термин се у почетку употребљавао у пољу етике и моралних вредности међутим касније се проширио и на естетику. У контексту уметности аксиолошки приступ примењивао је чешко-аустријски историчар уметности Макс Дворак (Max Dvořák) како би указао на то да се вредносни системи уметности мењају кроз историју, док Мишел Фуко (Foucault) сматра да су вредности друштвено конструисане. Прво одређење појма аксиологија у контексту уметности би било говорити о естетици као о аксиологији, што подразумева суд о делу као лепом, ружном, шунд уметности, кичу итд. Друго одређење било би на семантичком нивоу неког дела, односно постављање вредносних система у оквиру којих се, у етичком погледу формира бинарна структура добро/лоше. Као што је напоменуто у претходном поглављу, уметница/уметник нпр. тежи да задовољи критеријум друштвене корисности на нивоу етике, односно, да чини добро у складу са сопственим вредносним судом или вредносним судом институције, коју у одређеном контексту заступа. Начин посматрања одређене појаве у уметности може се мењати у складу са актуелно успостављеном вредносном конструкцијом, чиме се разобличава аксиолошки систем.

**Реконтекстуализација** је још један поступак примењиван у оквиру овог докторско-уметничког пројекта који се испољава у употреби мотива традиционалног западноевропског сликарства у измењеном контексту као део уметничке поетике.

### **Пар реченица о тексту**

Циљ текста докторско-уметничког пројекта је, дакле, подстаћи будуће расправе на тему којом се бави и потпомоћи разумевање радова са изложбе. Писану експликацију овог рада сматрам неодвојивом од практичног дела уметничког пројекта, насупрот не тако ретко заступљеним промишљањима која се крећу у смеру бинарних подела уметничких пројеката на материјални део који чини уметнички експонат и теоријског дела, из разлога што бинарно промишљање није могуће у потпуности променити на ове радове. Текст нема статус уметничког манифеста као што је то нпр. био случај са правцима у модернизму и постмодернизму, нити статус теорије уметника, при чему мислим на текстове који,

како тврди Шуваковић не „говоре о себи као теорији уметности“<sup>5</sup>, какви су на пример аутопоетички и рефлексивни осврти на сопствени рад и описивање стваралачког процеса. Шуваковић наводи да: „Да би се неки текст могао сматрати теоријским, мора бити конципиран као теоријски дискурс и говорити о себи као о теоријском дискурсу“<sup>6</sup>, тако да писани део овог докторског пројекта представља покушај текста да о себи говори као о теоријском дискурсу, али да упоредо да осврт на субјективна промишљања. За овај текст карактеристичан је не само очекивано научни функционални стил, већ он садржи и фрагменте субјективног и експресивног писања управо из разлога што се експресивност и недостатак објективности толеришу уметницима али не и теоретичарима, тако да се за писану експликацију може рећи да је хибридна према врсти функционалних стилова које укључује.

### **Дискурзивни оквир**

Оквир дискурзивног поља на нивоу семантичких садржаја радова који чине овај докторски уметнички пројекат тиче се питања другости, идентитета, субјекта, глобализације, уметничког тржишта, техноскептицизма и капитализма.

Са друге стране, да бих рефлектовала дискурзивни оквир који се тиче теорије уметности, потребно је лоцирати тачке оријентације у односу на постојеће теоријске структуре. Упоредо са развојем уметности у двадесетом веку, развијале су се и поетике, теорије и расправе које су све чешће биле усмераване ка описивању уметности као друштвено ангажованој пракси, на које треба дати осврт зарад позиционирања уметничког израза који је карактеристичан за овај пројекат.

Иако је позамашна литература посвећена овој проблематици почевши од футуризма, надреализма, дадаизма, преко Ситуационистичке интернационале, стваралаштва уметничког колектива GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), партиципаторних уметничких пракси, различитих уметничких колектива који су деловали у прошлом и овом веку и многих других, рад се бави описивањем специфичног приступа који је у актуелном тренутку недовољно истражен. Упркос

---

<sup>5</sup> Шуваковић, *Појмовник савремене уметности*, 618.

<sup>6</sup> Исто.

томе што овај приступ уметности нема дидактичку функцију и идеолошку позадину, односно није у служби естетизације или политизације о чему ће бити речи у следећем одељку, он такође не проблематизује аутономију уметничког дела. Будући да је савремене уметничке праксе тешко описивати терминологијом прошлог века, у даљем тексту даје се осврт на неколико битних термина сличних уметничких праваца, како би се стекао увид у то по чему је сличан и по чему се овај приступ разликује од претходних.

Крећем од појма **ексцес** који се јавља са појавом авангарди и који такође, може окарактерисати моје уметничко деловање. Шуваковић истиче да: „Ексцесни су они умјетнички радови чија појавност, изглед, смисао и значења провоцирају и шокирају грађанско друштво”.<sup>7</sup> Шуваковић разликује три врсте уметничког ексцеса и то су естетски, морални и политички. Ексцесни карактер овог пројекта огледа се у провоцирању грађанског морала и традиционалне уметности као мануелне занатске делатности и за њега су карактеристична сва три типа ексцеса.

Термин **политичка уметност** означава уметничку делатност која се на практичном или теоријском нивоу позива на неки политички дискурс. У ширем смислу, овај термин односи се на уметност од осамнаестог века до савремене уметности. С друге стране, термин **ангажована уметност** користи се за означавање уметничких пракси које се супростављају модерничком дискурсу о аутореференцијалности и аутономији уметничког дела. Још један од термина у односу на који треба заузети позицију, како би опсег мог уметничког деловања био ближе оријентисан, јесте **партиципаторна уметност**. Британска историчарка и критичарка уметности Клер Бишоп (Claire Bishop) види „историјске авангарде као претече партиципаторне уметности“<sup>8</sup>. За партиципаторну уметност карактеристична је инклузија публике и како наводи Бишоп: „[...] данашња партиципаторна уметност мучи се да истакне процес у односу на коначну слику, концепт или предмет. Она тежи да цени оно што је невидљиво: динамику групе, друштвену ситуацију, промену енергије, подигнуту свест“.<sup>9</sup> За разлику од ангажоване уметности, партиципаторна уметност не

---

<sup>7</sup> Исто, 89.

<sup>8</sup> Bishop Claire, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and New York: Verso, 2012), 41.

<sup>9</sup> Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 6.



проблематизује естетске изазове, техничке проблеме и фигуративно изражавање као нпр. социјалистички реализам и тенденције у уметности које су се враћале предмодерним приступима и почецима модернизма као реакција на авангарду. Бишоп тврди да: „[...] партиципаторна уметност данас није у релацији са постојећим политичким пројектом (само са лабаво дефинисаним антикапитализмом) и представља се као опозиција визуелној уметности покушавајући да заобиђе питање визуелности“.<sup>10</sup>

### **О вишестраности разумевања уметности као алата за друштвену промену**

У предстојећем тексту ћу настојати да, кроз дијалог са неколико филозофа и теоретичара уметности, укажем на то како је принцип разумевања уметности као инструмента политичке борбе вишестран и усмерим дискусију у правцу илустровања друштвено конструисане поставке о привилегованој позицији субјекта уметности.

**Дискурзивна детерминисаност уметничког рада**, илити, чињенице да произилази из структура афирмисаних приступа уметности (иако се у односу на њих некада поставља као антитеза) онемогућава апсолутно интегрисање уметности у живот. Сходно томе, уметност губи потенцијал политичности и остаје на нивоу утопије.

Потенцијал уметности да прави конкретне друштвене промене може се критиковати и од стране политичких активиста и са уметничке стране и постоји неколико аргумената који се преклапају са перспективе обеју позиција.

Као неки од круцијалних термина наводе се проблем естетизације и политизације, односно бинарни пар термина ‘политизација уметности’ и ‘естетизација политике’. Истакнути немачки филозоф и критичар културе јеврејског порекла, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) у закључку свог есеја *Уметничко дело у доба техничке*

---

<sup>10</sup> Исто, 284.

*репродукције* (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) наводи: „Тако стоји са естетизацијом политике коју спроводи фашизам. Комунизам му одговара политизацијом уметности”.<sup>11</sup> Према наводу Шуваковића, Бењамин наглашава: „да су и естетизација и уметност употребљене и манипулисане од „политике“, тј. да су изведене политичким намерама које су ефекат партијски постављене друштвене моћи.”<sup>12</sup> Друштвена моћ произилази и из левих и десних идеолошких опредељења. Неки од примера су правци ангажоване уметности који су били у служби јачања комунистичког друштва, као што су конструктивизам и социјалистички реализам. Шуваковић такође, примећује да:

се указало да ‘политизација уметности’ и ‘естетизација политике’ не морају бити покренуте из језгра политичке моћи (вође, партије, државе, бирократских институција, политички оријентисаних кретања маса), већ из платформи које припадају еманципаторским, идентификационим, ослободилачким или образовним алтернативама.<sup>13</sup>

Борис Гројс (Boris Groys), критичар уметности и теоретичар медија се осврће на констатације Валтера Бењамина и Ги Дебора (Guy Debord) према којима „се уметност не може користити као медиј истинског политичког протеста - јер употреба уметности за политичку акцију нужно естетизира ову акцију, претвара је у спектакл и на тај начин неутралише практични ефекат те акције“.<sup>14</sup>

Друго, **уметничко дело је лакше конформирати дискурсима идеологија** у односу на истраживања формалних наука. То што уметност као дисциплина нема предмет спознаје као егзактне науке, приликом чега не треба заборавити да је, „не тако ретко, научно истраживање, упоредо, и став о актуелној позицији моћи исте те студије“<sup>15</sup>, како је то објаснила француска филозофкиња Катрин Малабу

---

<sup>11</sup> Валтер Бењамин, „Уметничко дело у доба техничке репродукције”, у *Есеји*, ур. Милош Стамболић. (Београд: Нолит, 1974), 149.

<sup>12</sup> Миодраг Шуваковић, *Уметност и политика: савремена естетика, филозофија, теорија уметности у времену глобалне транзиције*, (Београд: Службени гласник, 2006) 282-283.

<sup>13</sup> Шуваковић, *Уметност и политика: савремена естетика, филозофија, теорија уметности у времену глобалне транзиције*, 282–283.

<sup>14</sup> Boris Groys, „On Art Activism,” *E-flux Journal* 56 (June 2014), accessed October, 31 2022, <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> .

<sup>15</sup> Катрин Малабу, *Шта да радимо са нашим мозгом*, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 2017. стр. 61.

(Catherine Malabou), чини да, уметнички рад има већу тенденцију прилагодљивости идеологији у односу на егзактне науке, иако често говори против идеологије.

У свом контроверзном есеју под називом О уметничком активизму (On Art Activism) Борис Гројс истиче да:

Уметнички активисти не желе само да критикују уметнички систем или опште политичке и друштвене услове под којима овај систем функционише. Уместо тога, они желе да промене ове услове помоћу уметности — не толико унутар уметничког система, колико изван њега, у самој стварности.<sup>16</sup>

Гројс такође истиче да се „покушаји уметничких активиста да синтетизују уметност и друштвене покрете налазе на мети критике традиционално активистичких и традиционално уметничких позиција“.<sup>17</sup> Он (Boris Groys) објашњава да је традиционално уметничку критичку позицију која се базира на уметничком квалитету, који као такав сузбија прагматични учинак неке друштвене акције, лако одбацити јер: „све критеријуме квалитета и укуса укинуле су различите уметничке авангарде — тако да данас нема смисла поново их призивати“<sup>18</sup>. Гројс са друге стране, уочава да традиционално активистичка критичка позиција на оперативном нивоу функционише по принципима „естетизације и спектакуларности“<sup>19</sup> позивајући се на списе Валтера Бењамина и Ги Дебора. Ова интелектуална традиција, објашњава Гројс, становишта је да се: „уметност не може користити као медиј истинског политичког протеста — јер употреба уметности за политичко деловање нужно естетизује ову акцију, претвара ову акцију у спектакл и, на тај начин, неутралише практични ефекат те акције“<sup>20</sup>.

Немачки социолог и историчар уметности, Џенс Кастнер (Jens Kastner) наводи два типа приступа овој проблематици. Први тип говори у прилог расцепу између политичког и уметничког активизма: „Полазна тачка овде је претпоставка да ови домени функционишу по различитим принципима: различити критеријуми

---

<sup>16</sup> Groys, „On Art Activism,”.

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> Исто.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Groys, „On Art Activism,”.

одређују успех неуспеха, да ли се праксе појављују као легитимне или неприкладне, а постоје и други облици, нормe и динамика”.<sup>21</sup> Други тип приступа заснива се на теоријским изазовима њиховог преклапања, за шта Кастнер види неке од разлога у томе да је: „изгледа ризично изражавати се ‘политички’ док се ‘уметнички’ то још увек чини у реду”<sup>22</sup>, као и у томе да: „снажни друштвени покрети чији садржаји или мотиви постају привлачне референтне тачке за уметнике”<sup>23</sup>.

Поред тога, како је пракса често показала, уметничко друштвено деловање реализује се на нивоу микрополитике, па према томе не даје конкретне резултате друштвених промена већ остаје на нивоу утопија. Клер Бишоп је такође указивала на то да су „[...] партиципаторне уметничке праксе често **снажније као идеали него као актуализоване стварности**, али све имају за циљ да изврше притисак на конвенционалне начине уметничке производње и потрошње у доба капитализма“.<sup>24</sup>

Познати француски филозоф, Алан Бадју (Alain Badiou) заступа тезу да су за западну естетику карактеристична три диспозитива уметности. Први је дидактички, и према њему уметност није способна за производњу истине<sup>25</sup>. У сржи Платонове полемике о мимезису уметност се не означава више као имитација ствари, већ као имитација ефекта истине<sup>26</sup>. Бадју објашњава да Платон страхује да би привид истине посредоване уметношћу могао одвратити и осујетити „снагу дијалектичког рада”<sup>27</sup>. Дидактичкој шеми кореспондира марксизам. Други диспозитив је романтички и овде је реч о тези према којој уметност јесте способна за производњу истине у смислу да „уметност остварује оно на шта философија може само да укаже”<sup>28</sup>. Према романтичком диспозитиву, потенцијал едукативног

---

<sup>21</sup> Jens Kastner, “Art and Activism (Against Groys),” *eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies)* (December 2014), accessed March, 28, 2022, [https://eipcp.net/policies/kastner/en.html#\\_ftn15](https://eipcp.net/policies/kastner/en.html#_ftn15).

<sup>22</sup> Kastner, “Art and Activism (Against Groys),”.

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2.

<sup>25</sup> Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, (Stanford: Stanford University Press, 2005) 2.

<sup>26</sup> Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, 2.

<sup>27</sup> Исто, 2.

<sup>28</sup> Исто, 3.

претпоставља се у домену уметности а кореспондира му херменеутика. Трећи диспозитив је класични и представља простор за релативни мир између филозофије и уметности и дехистеризацију уметности како тврди Бадју. Класични диспозитив подудара се са аристотелијанском тезом према којој уметност није способна за истину, што није њена сврха. Њена норма радије се огледа у њеној корисности као третмана афеката душе<sup>29</sup>. По мишљењу Бадјуа век који се ближи крају карактерише чињеница да није уведена никаква нова шема у масовним размерама<sup>30</sup>. Савремену глобалну ситуацију у основи обележавају два развоја: с једне стране, засићење три наслеђене шеме, с друге стране, затварање сваког ефекта који је произвела једина шема коју је век применио, а која је у ствари била синтетичка шема односно дидактичко-романтички диспозитив.<sup>31</sup>

Оно што је заједничко свим наведеним диспозитивима јесте релација између истине и уметности. Бадју у уметности види простор за политичку еманципацију. За Бадјуа масивне тенденције прошлог века су марксизам, психоанализа и херменеутика. Марксизам је дидактичан, психоанализа класична а херменеутика романтична.<sup>32</sup>

Научница и професорка др Бојана Матејић илустровала је као одговор на Бадјуово питање да ли уметношћу посредована истина припада само регистру уметности или може учествовати и у другим регистрима производње истине, једну од Бадјуових теза за разумевање уметности као еманципацијског политичког простора и она гласи: „Уметничке истине припадају само уметности као једној од генеричких процедура истине и не могу се подвести под друге процедуре истине и обрнуто“<sup>33</sup>.

Још један чувен француски филозоф Жак Рансијер (Jacques Ranciere), с друге стране, проблематизује да ли је могућа изградња прогресивне теорије уметности и да ли је естетски режим ослобођен рецидива прошлости. Према мишљењу Стивена Коркорана (Steven Corcoran), писца и преводиоца Рансијерових и Бадјуових дела,

---

<sup>29</sup> Исто, 4.

<sup>30</sup> Исто, 5.

<sup>31</sup> Исто, 8.

<sup>32</sup> Исто, 8.

<sup>33</sup> Бојана Матејић, „Еманципацијске праксе у савременој уметности,“ PhD diss., (Универзитет уметности у Београду, 2015), 127.

кључно за разумевање Рансијеровог (Ranciere) концепта политике естетике јесте то што „Рансијер заправо показује да се слобода естетског - као засебна сфера искуства или појавности – заснива на истом принципу једнакости који се спроводи у политичким демонстрацијама“<sup>34</sup>. Естетски режим уметности донекле је био предодређен да тежи егалитаризму као еквиваленту превазилажења друштвених и политичких хијерархија. Коркоран тврди да: „се може видети како Рансијерова концептуализација уметности и политике као активности дисензуса има за циљ да обухвати природу њиховог иновативног потенцијала не би ли пореметила облике доминације“<sup>35</sup>. Рансијер разликује три велика режима идентификације уметности у западној традицији. Први је етички и овде је реч о томе да се дозна о чему се начин бивања слике тиче *ethosa*, начина бивања појединаца и колективитета.<sup>36</sup> Уметност је дакле, подређена циљу да еманципује грађане и позиционира их у заједници. У етичком режиму уметности заступљена је дихотомија између оних који имају удела у јавном простору и оних који су из њега измештени поделом рада. Рансијер у даљем тексту наводи да би према Платону проблем било то што глумац „конституише сцену заједничког“<sup>37</sup> у шеми према којој „свако треба да свако ради ону ствар којој га је природа наменила“<sup>38</sup>. Рансијер објашњава да се онда догађа прерасподела, односно перцептивни модели се дислоцирају. Други режим је репрезентативни, који уметност идентификује у пару *poiesis/ mimesis*<sup>39</sup>. Репрезентативна уметност је ослобођена ограничења етичке прагматике и као таква, има аутономну функцију у одређивању принципа и критеријума својих вредносних система. Говори се дакле, о приступу према ком се уметност идентификује према начину на кој настаје. Проблем је репрезентативног режима уметности у томе што он следи хијерархијску логику која се заснива на виђењу уређења заједнице. Према Рансијеру, етичком и репрезентативном режиму

---

<sup>34</sup> Jacques Ranciere, foreword to *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, edited by Steven Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), xv.

<sup>35</sup> Ranciere, foreword to *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, xv.

<sup>36</sup> Жак Рансијер, *Судбина слика, Подела чулног, Естетика и политика* (Београд: Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, 2013), 147.

<sup>37</sup> Рансијер, *Судбина слика, Подела чулног, Естетика и политика*, 168.

<sup>38</sup> Исто, 167.

<sup>39</sup> Исто, 167.

супроставља се естетски режим. Потребно је напоменути да Рансијер придев естетски не користи у смислу Бењаминове естетизације политике коју је Гројс окарактерисао као дизајн, односно естетизацију неког предмета како би се кориснику чинио привлачнијим. Други тип естетизације према Гројсу је уметничка естетизација, на коју се Рансијерово естетско такође не односи, и која, насупрот дизајну, тежи да ослободи уметност утилитарности и стега прагматике, односно да је дефункционализује<sup>40</sup>. Рансијеров естетски режим односи се првенствено на начин бивања уметности, односно на ономе што је чини видљивом: „Идентификација уметности у њему више се не изводи посредством разлучивања у окриљу начина рада, већ посредством разлучивања начина бивања чулним који је својствен уметничким производима“.<sup>41</sup> Рансијер указује на то да у естетском режиму, уметност чини видљивом њена идентификација са не-уметношћу.

У својој књизи *Метаполитика* (Metapolitics), Бадју наводи да Рансијерова политичка размишљања карактерише јединствена неспремност да се изводе закључци о било којој специфичној политичкој ситуацији: „[...] Рансијер нас не води ни до чега у поредак реалне политике који би могао да послужи као замена”<sup>42</sup>. За Рансијера, слаба је корист од појма модернизам<sup>43</sup> и његова критика модернизма заснива се на томе да треба одбацити идеју да је политично у уметности начин на који уметници приказују политичко-друштвене проблеме.

Како су модалитети модерности преобликовали начин на који се уметност реферише у односу на свакодневицу, они су исто тако оснажили апарат интелектуалног елитизма. Често се партиципаторној уметности приговара да због места излагања као што су галерије и музеји, друштвено-ангажоване претензије оваквих радова бивају нарушене и то не само зато што традиционална места конзумирања уметности не нуде простор за конкретне мере политичко-друштвене промене, већ и због тога што уметнички пројекти улазе у купопродајне односе, колико год дилери уметничких дела прикривали економске аспирације уметничких тржишта. Холандски социолог уметности Олав Велтуис (Olav Velthuis) примећује

---

<sup>40</sup> Groys, „On Art Activism,”.

<sup>41</sup> Рансијер, *Судбина слика, Подела чулног, Естетика и политика*, 148.

<sup>42</sup> Badiou, *Metapolitics* (London and New York: Verso, 2005), 110.

<sup>43</sup> Рансијер, *Судбина слика, Подела чулног, Естетика и политика*, 146.

да „[...] трговци уметничким делима се баве наизглед ирационалним обликом трговине, који одбацује директну капиталистичку логику, али који, уместо тога, подржава дубље циљеве естетског и уметничког<sup>44</sup>”. Визуелна уметност остаје снажно поље класификације друштвеног положаја.<sup>45</sup> Истраживање културних аспеката класе, које је обухватило и визуелне уметности, спроведено у Великој Британији испитало је колико је концепт културног капитала, који је увео француски социолог Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) применљив на националном узорку испитаника. Његова (Бурдијеова) класификација је проистекла је из истраживања које је обухватило музеје, уметничке галерије и њихове посетиоце, где постоје докази о повезаности друштвених класа, нивоа образовања, друштвеног порекла и индивидуалног доживљаја културе визуелних уметности.<sup>46</sup> Бишоп наводи да:

[...] се висока култура у галеријама производи за и од стране владајуће класе, за разлику од чега се маргинализоване групе могу еманциповати директном инклузијом у производњу дела. Овај аргумент такође подразумева да се партиципација од стране економски угрожених и маргинализованих група догађа у смислу физичког учешћа, док средња класа има привилегију да критички промишља.<sup>47</sup>

На основу истраживања у Британији, евидентно је такође, да ће високообразована средња класа, а нарочито елита, радије показивати склоност ка посећивању уметничких галерија и имати ставове о квалитету уметности.<sup>48</sup> Партиципација у извођењу и конзумирању уметничког рада разликује се код маргинализованих група и група које поседују културни капитал.

---

<sup>44</sup> Olav Velthuis, *Talking Prices, Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (Princeton and Woodstock: Princeton University Press, 2005), 17.

<sup>45</sup> Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal and David Wright, ed., *A sociological canvas of visual art in Culture, Class, Distinction* (London and New York: Routledge), 131.

<sup>46</sup> Tony Bennett et al., ed., *Culture, Class, Distinction*, 130.

<sup>47</sup> Bishop Claire, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and New York: Verso, 2012), 38.

<sup>48</sup> Bennett, et al. *A sociological canvas of visual art*, 131.



## Естетизација капитала

Сагледавање потенцијала уметности као друштвено ангазоване праксе још више се усложњава ако се у обзир узме и уметничко тржиште. Уметност, наине постаје један од инструмената у све више глобализованом свету са корпоративним уређењем. Под таквим условима, уметност је само једна од многих креативних индустрија и вид забаве.

Дишановски (Marcel Duchamp) принцип заснива се на томе да је уметничко дело оно што уметник назове уметничким делом. Амерички филозоф Џорџ Дики (George Dickie) и Артур Данто (Arthur C. Danto), амерички критичар уметности и филозоф, употпунили су Дишанову дефиницију уметничког дела, те за њих уметничко дело је оно што уметник и институције уметности назову уметничким делом. У својој књизи *Уметност и естетика: Институционална анализа*<sup>49</sup>, „интепретивну“ теорију уметности, каква је постала позната, филозоф Џорџ Дики ће касније третирати као „институционалну“ теорију уметности. Према институционалној теорији, институције уметности имају компетенције да одлучују о томе шта јесте уметност. Артур Данто је у свом тексту *The Philosophical Disenfranchisement of Art*<sup>50</sup> заступао је тезу да је конститутивни део сваке уметности њена интерпретација. За Дантоа није постојала дуална подела у смислу да је уметничко дело један ентитет а тумачење дела други.<sup>51</sup> Према наводу Саше Радојчића, српског песника и филозофа: „Данто је у могућности да понуди универзалну теорију уметности тиме што заступа ублажену варијанту теорије репрезентације; уметничко дело је увек „о нечему“, и то важи за сву уметност у свим епохама, и нипошто није ограничено само на уметност нашег доба”<sup>52</sup>. Међутим, Данто је уводи појам *свет уметности* чиме лимитира универзалност ове теорије. Дакле, да би се интерпретирало неко уметничко дело неопходно је сагледати га у контексту са ширим системом,

---

<sup>49</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

<sup>50</sup> Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

<sup>51</sup> Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 23.

<sup>52</sup> Саша Радојчић, *Увод у филозофију уметности* (Београд: Агора, 2014), 111.

односно светом уметности. Институција, наиме, уметници или уметнику додељује институционалну моћ да одлучује о томе шта јесте а шта није уметничко дело.

Теоретичарка и историчарка уметности др Маја Станковић указује на промене које се јављају у двадесетпрвом веку у свим регистрима, па и у уметности и уочава да је: „маргинализација уметности најсимптоматичнија и све евидентнија и да уметност више није у функцији репрезентације моћи — политичке, националне или идеолошке<sup>53</sup>“. Наиме, естетизација политике прераста у **естетизацију капитала**<sup>54</sup>. У садашњем тренутку, моћ не жели да се репрезентује — то припада логици 20. века<sup>55</sup>.

Историчарка уметности Памела Ли (Pamela M. Lee) објаснила је да је након објављивања Дантоовог есеја, **појам свет уметности** генерализован у смислу да оснажује социјално-економску стратификацију и **апарат интелектуалног елитизма**<sup>56</sup>, иако смо на прекретници у еволуцији света уметности, где се чак и критика културног капитала чини ужасно неадекватна да обухвати описане промене<sup>57</sup>.

Памела Ли указује на то да свет уметности проширује своје географски конституисане границе и у процесу проширивања тежи ка превазилажењу евроцентричних дефиниција.<sup>58</sup> Двадесет година касније, појам свет уметности, Лоренс Аловеј (Lawrence Alloway), енглески критичар уметности и кустос, ће покушати да објасни као мрежу а не хијерархијску структуру. За Аловеја свет уметности је ‘преговарачка средина’ уколико се посматра у контексту организације, тако да више није могуће говорити о свету уметности као

---

<sup>53</sup> Маја Станковић, „Заокрет: ново мишљење уметничке сцене,“ ур. Јован Чекић и Мишко Шуваковић у *Нова повезивања, Од сцене до мреже* (Београд: Факултет за медије и комуникације, 2017), 256.

<sup>54</sup> Јован Чекић и Маја Станковић, предговор *Слика / Покрет / Трансформација, Покретне слике у уметности*, ур. Јован Чекић и Маја Станковић (Београд: Факултет за медије и комуникације, 2013), vii.

<sup>55</sup> Станковић, „Заокрет: ново мишљење уметничке сцене,“ 256.

<sup>56</sup> Pamela M. Lee, *Forgetting the Artworld* (Cambridge and London: The MIT Press, 2012), 19.

<sup>57</sup> Исто, 22.

<sup>58</sup> Исто, 5.

хијерархијској структури већ се на њега може гледати као на мрежу. Аловеј се притом, ограђује од лимитирања дефиниције света уметности тиме што га означава појмом 'организација'. Он (Lawrence Alloway) наиме, у свом тексту под називом „Мрежа: Свет уметности описан као систем“ (*Network: The Art World Described as a System*) уочава четири контекста у којима се јавља уметнички рад. Први је у атељеу за ситуационо ограничену групу људи која је са уметницом или уметником повезана не нужно професионално. Други контекст је у галерији или другим традиционалним местима излагања, где рад, поред личних контаката види и стручна публика. Трећи је када дело купује колекционар, затим ако дело представља нека друга галерија или музеј или купује музеј. Свака промена средине ће подстаћи различита очекивања и читања публике која се мења.<sup>59</sup> И коначно, четврти контекст је литераран, и односи се на каталоге, часописе, научне публикације, односно аспект дистрибуције рада у ком уметничко дело више није суштински присутно као објекат, већ је предмет информисања<sup>60</sup>. У даљем тексту Аловеј објашњава да је у процесу дистрибуције уметничког дела, променљива и „аура естетске интерпретације<sup>61</sup>“. Са тим у вези, присутан је и отуђујући фактор (алијенација) који подразумева да „широка дистрибуција рада одваја дело од особе која га је створила док се варијабле читања других људи гомилају и карактеришу објекат<sup>62</sup>“. На тај начин, уметничко дело постаје део 'комуникационе мреже'.

Памела Ли указује на то да би многи у контексту постфордизма тврдили како су појмови економија и култура су неодвојиви и зависни један од другог<sup>63</sup>. Један од њих је социолог и теоретичар културе Стјуарт Хол (Stuart Hall) који заступа мишљење да је „култура престала да буде декоративни додатак *тврдом свету* производње и ствари, шлаг на торти материјалног света<sup>64</sup>“. Према Холу, естетика

---

<sup>59</sup> Lawrence Alloway, *Network: The Art World Described as a System*, Artforum, September 1972, vol.11, No.1.

<sup>60</sup> Lawrence Alloway, *Network: The Art World Described as a System*.

<sup>61</sup> Исто.

<sup>62</sup> Исто.

<sup>63</sup> Pamela M. Lee, *Forgetting the Artworld*, 45.

<sup>64</sup> Pamela M. Lee, *Forgetting the Artworld*, 45.

је већ продрла у свет модерне производње. Хол у свом тексту под називом „Врли нови свет“<sup>65</sup> (Brave New World) уочава да су:

„економија којом доминирају мултинационалне компаније са својом новом међународном поделом рада и њиховом већом аутономијом од контроле националне државе; и глобализација нових финансијских тржишта, повезаних комуникационом револуцијом неке од најистакнутијих карактеристика постфордизма<sup>66</sup>“.

Памела Ли цитира Артура Дантоа: „Свет уметности стоји у односу на стварни свет у нечему попут односа у којем Град Божји стоји према земаљском граду<sup>67</sup>“. Ауторка у даљем тексту указује на дистанцу у односу на свет уметности како га је описао Данто. Уметност, наиме постаје један од инструмената у све више глобализованом свету са корпоративним уређењем. Под таквим условима, уметност је само једна од многих креативних индустрија и вид забаве.

## Алијенација

Институција, наиме, уметници или уметнику додељује институционалну моћ, која их позиционира на место *произвођача семантичких садржаја*. Семантички садржај једног уметничког дела није непроменљив и једно уметничко дело може имати више интерпретација. Лоренс Аловеј је у свом тексту Мрежа: Свет уметности описан као систем (Network: The Art World Described as a System) указао на алијенацију, односно отуђујући фактор између уметника и уметничког рада у процесу његове дистрибуције. Масовна дистрибуција уметничких дела у време када она нису само галеријски експонат који интерпретира кустос, већ и предмет информисања у смислу када се појављују у изложбеним каталозима, научним часописима, универзитетској литератури, дигиталним платформама за културу, које посећује не искључиво стручни аудиторјум, доводи до удаљавања рада од уметнице и уметника и иницијалног семантичког садржаја који је традиционално

---

<sup>65</sup> Stuart Hall, 'Brave New World', *Marxism Today* (Special issue, October 1988), pp. 24–29.

<sup>66</sup> Pamela M. Lee, *Forgetting the Artworld*, 43.

<sup>67</sup> Исто, 18–19.

стајао у стејменту уметника. Значења почиње да производи публика и уписује их у рад.

Немачко-америчка историчарка и филозофкиња, Хана Арент (Hannah Arendt) је у својој књизи *Људско стање*<sup>68</sup> (Conditio Humana) указала на то да се извођачке уметности и политичке праксе подударају по питању видљивости, односно удела у томе што Хана Арент назива *јавно организованим простором*. Свако људско биће сматра се политичким субјектом, који у већој или мањој мери бива видљив у заједници, зависно од тога колико је његова или њена функција у друштву истакнута. Дакле, уметница или уметник су политички субјекти као и сви други, само што у контексту света система мреже уметности, њихова улога је истакнутија тиме што су видљиви у јавном простору. Делује као да је уметник грађанин који у дистрибуцији чулног има иста права као и сви други грађани али позиција уметника га ставља на место произвођача значења у јавној сфери тиме што у јавности добија истакнутију улогу. Међутим, са тенденцијама у теорији за деконструисањем субјекта и довођењем ауторитета аутора у питање, савремени уметник и уметница могу се назвати иницијаторима произвођења значења. Појам субјект конституисан је у просветитељству. Српска књижевна критичарка и песникиња Дубравка Ђурић наводи да је: „субјект изоловани, аутономни појединац (индивидуа) који је у стању да конституише себе у себи и по себи, јер има способност ауторефлексије, што је изражено картезијанским исказом *Мислим дакле постојим (Cogito ergo sum)*<sup>69</sup>”. Традиционално, субјектом уметности сматра се особа која производи уметност. Шуваковић у Појмовнику разликује неколико одређења појма субјект. Терминима *субјект модернизма* или *субјект модерног уметника* означава се уметник који ствара аутономно и аутореференцијално уметничко дело у потрази са прогресивним начином живота. Са тим у вези, развијали су се и иницијално маргинализовани женски идентитети у уметности. Затим, термином *егзистенцијалистички субјект*, односно *егзистенцијалистички субјект лирске апстракције* означавају се уметници који најдубље поноре људских душа, људске nelaгоде и драму изражавају апстракцијом и архетиповима. Потом, термин *јаки субјект високог модернизма* односи се на рад Клемент Гринберга (Clement

---

<sup>68</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1958.

<sup>69</sup> Дубравка Ђурић, *Глобализацијске изведбе, књижевност, медији, театар* (Београд: Орионарт, 2016), 5.

Greenberg). Према Гринбергу, субјект високог модернизма је јак и способан да превазиђе егзистенцијалистичку кризу. *Еманципаторски субјект неодаде, флукуса, хепенинга, новог реализма и уметности после енформела* је уметник који својим радом мења свет и дела из утопијске позиције. С друге стране идеје неоконструктивизма, оп арта, компјутерске уметности и минимализма заснивају се на ставу да „уметничко дело треба бити ослобођено особног, субјективног и мануалног трага уметникове руке и егзистенције<sup>70</sup>”. Шуваковић наводи да се идеја да је сваки субјект објект развила се у словенском реизму, који је развио теорију субјекта уметности као посебан уметнички и естетички проблем<sup>71</sup>. *Оперативни субјект процесуалне уметности, сиромашне уметности, антиформ уметности, ланд арта, боду арта и перформанса* је уметник или уметница који „користи властито тело или сложене егзистенцијалне односе као материјал уметничког деловања<sup>72</sup>”. Термином *метасубјект језика концептуалне уметности и семио уметности* означава се контекстуално дефинисан субјект, односно субјект који се сматра креацијом света уметности. Концепт *плурални субјект постмодерне* заснива се на одбацивању аксиолошких система и ниједно становиште не може се сматрати свеобухватним јер је субјект подложен промени и плуралности. *Меки субјект* јавља се као противтежа јаком субјекту високог модернизма и за њега је карактеристична је критика логоцентричних облика мишљења и одсуство и одбацивање било какве уметничке истине јер је она артифицијелна конфигурација детерминисана културом. Још један од круцијалних термина у вези са идентитетом је *смрт субјекта* који има више интерпретација, међутим, у даљем тексту пажња се конкретно усмерава на бартовску (Roland Barthes) терминологију. Француски филозоф Ролан Барт увео је појам *смрт аутора* како би критиковао традиционалну књижевну критику која дело интерпретира ослањајући се на биографије и намере аутора. Како тврди Барт:

текст је сачињен од многоструких писања, изведен из разних култура, те улази у међусобне односе дијалога, пародије, оспоравања, но постоји једно место где та

---

<sup>70</sup> Шуваковић Миодраг, *Појмовник сувремене уметности*, 596.

<sup>71</sup> Исто.

<sup>72</sup> Исто.

многострукост налази своје жариште, а то место је читатељ, а не као што се досада говорило, аутор.<sup>73</sup>

Субјект је, дакле, мртав не само у бартовском смислу, већ га у савремено доба таквим чини и процес дистрибуције уметничког рада при чему су аутор и дело отуђени, како је то објаснио Аловеј, модифицирањем иницијалног значења у различитим контекстима у којима се дело јавља. Аловеј објашњава да је један од контекста у ком се јавља уметничко дело је литерарни, тј. односи се на дигитална и штампана издања изложбених каталога, научних часописа, универзитетских публикација, часописа за културу, медијима итд. односно на све контексте у којима уметничко дело не постоји фигуративно, већ се текстови о њему јављају као предмет информисања. Иако овај контекст, бар у актуелном тренутку, није искључиво и фундаментално повезан са дигиталним технологијама, дистрибуција уметничких дела путем Интернета је крајем двадесетог и почетком двадесетпрвог века доживела експанзију. Оно што се у дигиталном контексту јавља јесте плуралитет ишчитавања рада и интерпретација ужег и ширег, стручног и нестручног аудиторијума. Непосредни наратив који традиционални субјект уметности понуди када креира дело, не јавља се, притом, као конститутивни елемент интерпретације. За такав систем карактеристична је комуникациона мрежа у којој је значење дела променљиво, или, речено структуралистичком терминологијом, означено (односно уметничко дело) добија више више значења. Интенција субјекта у традиционалном смислу није фундаментална у интерпретацији, па је оно отуђено од аутора, што Аловеј назива алијенацијом. Лица која нису уметници, односно, не искључиво стручни аудиторијуми галерија, музеја и институција уметности, међу којима су, не тако ретко, и медији, нису само субјекти ишчитавања значења, већ и уписивања значења у рад. Импликације појаве Интернета и дигиталних медија многобројне су и разнолике у савременој уметности и јако често се спомиње појам *интерактивност* као један од кључних за разумевање нове публике. Самим тим, одређење појма *субјект уметности* захтева или допуњену или другачију теоријску рефлексију. Развој дигиталних технологија још више усложњава дефинисање појма субјект. Рацки (Rutsky) примећује да све интензивније прихватање појма аутономне технолошке

---

<sup>73</sup> Роланд Барт, „Смрт аутора” у *Савремене књижевне теорије (руски формализам, француска нова критика, постструктуралистичка америчка критика, естетика рецепције, марксистичка критика)* ур. Бекер, М. (Загреб: Либер, 1986), 201.

покретачке снаге неминовно доводи у питање статус модернистичког субјекта<sup>74</sup>. Свако друштво артикулише сопствени субјект а промене у одређивању појма субјект у актуелном тренутку наравно, није довољно објаснити појавом дигиталних технологија. Неки од филозофа објашњавају их односима моћи који прожимају друштвени поредак. Саша Кесић истиче је: „субјект, дакле, инициран као субјект увек кроз ово примарно покоравање моћи, било да настаје интерпелацијом у алтисеровском или дискурзивном продукцијом у фукоовском смислу.<sup>75</sup>” Француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault) је указивао на то да односи моћи прожимају поредак производње истине. За Раунига (Gerald Raunig) интелектуалац више није носилац универзалних вредности. Он наводи да:

Суштински политички проблем за интелектуалца није да критикује идеолошке садржаје који су претпостављено повезани с науком, или да брине о томе да његову научну праксу прати исправна идеологија, већ да сазна да ли је могуће конституисати неку нову политику истине. Проблем није мењати ‘свест’ људи, или оно што људи имају у главама, већ политички, економски и институционални поредак производње истине<sup>76</sup>.

Како уметност више није у функцији репрезентације моћи, питања имплементирања идеолошких садржаја у уметничка дела, потенцијал политичких аспирација уметности, као ни заузимање политичке позиције нису у сржи предмета интересовања за субјекта производње уметности. Теоретичар уметности и филозоф Гералд Рауниг у својој књизи *Уметност и револуција* указује на то да још у двадесетом веку престаје да постоји привилегована позиција интелектуалца који види истину:

Не ради се о томе да се “масама” посредују (исправни) револуционарни садржаји, у томе се Бењамин и Фуко слажу, уопште не постоји нека таква истина која би била привилегија извесне класе. Оно што врло вероватно ипак постоји јесу односи моћи

---

<sup>74</sup> R. L. Rutsky, *High techne: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman* (London: University of Minnesota Press, 1999), 19.

<sup>75</sup> Кесић, Саша, 2020., *Тако се калио квир у савременој источноевропској уметности и култури* (Нови Сад: Mediteran Publishing), 24.

<sup>76</sup> Гералд Рауних, *Револуција и уметност* (Нови Сад: Футура, 2006), 97.



који прожимају “поредак производње истине”, исто као и производне апарате уметности и медија.<sup>77</sup>

## О ПРАКТИЧНОМ ДЕЛУ ПРОЈЕКТА

### Основна полазишта

У току овог истраживања покушала сам да проблематизујем ко делује са позиције политичког субјекта, уметница, институција или публика и да ли и уметничко субверзивно деловање имплицира културни империјализам субверзивне идеологије у смислу позиције уметника да уметничким делом политички еманципује публику. Пројекат провоцира и испитује да ли уметница дела из утопијске позиције *владавине права* и из перспективе самопрокламованог *месије* који има институционалну моћ да масу наводи на критичко мишљење, у контексту у коме су механизми моћи унапред задати у оквиру институције уметности. Поред тога, испитује се да ли субверзивно уметничко деловање у контексту постмодерне и савремене имплицира само глас другог односно маргинализованог и како је овај концепт имплементиран у дискурс савремених ангажованих уметничких партиципаторних пракси.

Одлучила сам се за перформанс јер је он нарочито погодан медиј због могућности да посматрачу поред чулног стимулуса, понуди и спонтану критичку позицију у односу на одређени друштвени феномен. Радови укључују проблем неуметничког предмета, који, у измењеном контексту, постаје медиј друштвено-политичке интервенције у јавном простору, док други имплицирају медијски традиционално изведене радове, који се користе хералдичким и симболима популарне мејнстрим

---

<sup>77</sup> Гералд Рауних, *Револуција и уметност*, 97.

културе и, који, такође, у измењеном контексту, у постпродукцијском наративу, уносе нову поруку и значење.

### **Практични део докторског уметничког пројекта**

Практични део докторског уметничког пројекта, који је био представљен у Галерији ФЛУ у Београду састоји се од 5 пројеката који чине целину:

**1. Мултимедијална инсталација „Ода моје радости”** симулира музејску продавницу сувенира, односно декоративних и потрошних предмета кич културе на којима сам одштампала фотографије амбијенталне инсталације коју сам поставила испред Европског суда за људска права у Стразбуру. Фотографије приказују изложен отирач за брисање ногу на ком је одштампана застава Европске уније. На предметима се такође налазе принтови фотографија слике коју сам насликала као део докторског пројекта и фотографисала испред стразбуршке катедрале. Од ових предмета направљена је продавница поклона по угледу на музејске радње (феномен museum gift shop) у којима се продају предмети из свакодневног живота на којима се штампају дела великих мајстора. Део ове поставке је и отирач за ноге на коме је одштампана застава Европске уније. Рад указује на аспекте комерцијализације тржишта уметности и комодификације уметничког предмета.

**2. Инсталација под називом „Безгрешно зачеће”** која представља реконструкцију догађаја, перформанса који сам реализовала у Стразбуру. Покушала сам да поклоним слику слику „Безгрешно зачеће” Стразбуршкој катедрали (Катедрала наше Госпе од Стразбура), која је одбила да прими поклон. На слици је представљена Девица Марија као жена црне пути, афричког порекла, у техници уље на платну. Представа Девице Марије је изведена у оквиру традиције западноевропских сликарских конвенција (као узор послужила ми је истоимена слика Дијега Веласкеза), са ореолом од дванаест звезда, по узору на ореол скулптуре Девице Марије која се налази у Стразбуршкој катедрали и који је аутору заставе Европске уније послужио као инспирација за дизајнирање заставе.

Опис инсталације: Унутар издвојеног простора била је пројектована на зид фотографија скулптуре Девице Марије која се налази у Стразбуршкој катедрали. Простор је од остатка галерије одвојен вратима на којима је видео-пројекција моје

слике (црне Богородице). На вратима је импровизовано звоно, које када се притисне активира аудио-сигнал преко преко уређаја Raspberry Pi 3. Програм за пуштање звука писан је у програмском језику Python3. На фајлу је снимљен неразумљив и нејасан говор што алудира на мискомуникацију која се десила између особља катедрале и мене и неприхватање поклона.

**3. Слика „Птица тркачица“** рађена је техником акрил на платну. На слици су урађене ликовне интервенције на грбовима чинећи слике, које у измењеној констелацији симбола, комуницирају реконтекстуализованим хералдичким и симболима популарне мејнстрим културе. Акценат је на критичком промишљању концепта о завршеном, аутентичном уметничком делу и провокацији, односно, начину на који уметност делује на окружење.

**4. Слика „My Country is Beyond Trust“** рађена је техником уље на платну и приказује ликовно измењен грб Србије који уместо крста са четири оцила, садржи стари лого америчке компаније Beyond Trust која развија, пласира и подржава производе за привилегован даљински приступ рачунару. Овај рад бави се питањем да ли живимо у доба економске неоконизације у контексту неолибералног капитализма и дигитализације.

**5. Уметнички пројекат „Крштење робота“** поставља питања о односу између технологије и човека и могућности реконфигурације простора за промишљање односа између машине и човека. Перформанс представља дистопијски фиктиван сценарио који говори о интеграцији робота у друштвену реалност путем обреда крштења и у њему учествују свештеник који крсти робота, који преко уређаја Raspberry Pi 3 изводи одређене задатке (плакање, гукање, смех) и ауторка као кума са циљем да, на иронично-метафоричан начин, реферише на кумство као духовно сродство са технологијом. Рад је на изложби био презентован у форми видео записа. Програм за пуштање звука писан је у програмском језику Python3.

## Уметнички пројекат „Ода радости”

Инсталација је уметничка форма у којој две или више комбиноване скулптуре, слике, фотографије, уметничке интервенције, редимејд (readymade), уметнички, мултимедијални и други објекти, у међузависном односу представљају тоталитет са циљем да трансформишу перцепцију публике уносећи нова значења. Клер Бишоп (Claire Bishop) у својој књизи „Уметност инсталације” (Installation Art) приметила је да се често инсистира на дословном присуству посматрача као једној од дистинктивних карактеристика инсталације<sup>78</sup>. Инсталација подразумева перцептивни перформанс управо из разлога што су елементи инсталације распоређени у простору кроз који је често могуће кретање. Термин инсталација ушао је у употребу шездесетих година прошлог века и употребљавао се вишезначно. Међутим, Оно што Бишоп (Bishop) уочава као заједничко овим терминима јесте: „тенденција ка томе да се посматрачу подигне свест о томе како су објекти позиционирани (инсталирани) у простору као и одговор нашег тела на инсталацију”.<sup>79</sup> Временско трајање инсталације ограничено је трајањем изложбе и она може подразумевати и партиципацију посматрача као и интерактивност. Инсталација се разликује од амбијента по томе што се у амбијенталној уметности отворени или затворени простор третира као саставни и један од конститутивних делова рада.

Уметнички пројекат „Ода радости” је инсталација која карикира и симулира музејске продавнице сувенира, декоративних предмета и поклона. Разлози за отварање музејских радњи су разноврсни и тичу се промовисања, репрезентације институција у којима се продају, образовања и представљају значајан извор прихода за музеје. Музејске радње често продају одећу, украсне предмете, предмете за свакодневну употребу, сувенире итд. на којима се налазе мотиви уметничких дела или уметничка дела. Предмети који су искоришћени за поставку ове инсталације пародирају кич конзумерске потрошачке културе. У финалној верзији ове инсталације искоришћене су фотографије амбијенталне инсталације

---

<sup>78</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate Publishing, 2005), 6.

<sup>79</sup> Исто.

коју сам поставила у Стразбуру (Strasbourg, France). Фотографије су потом, штампане на шољама, мајицама и кесама како би указале на аспекте комерцијализације тржишта уметности и комодификације уметничког предмета.

Ова инсталација се може окарактерисати као **хибридна трансмедијска форма** из разлога што је процес њене реализације подразумевао прелазак из једног медија у други, почевши од амбијенталне инсталације, преко фотографије до редимејд (readymade) предмета који у синтези са осталим предметима чини поставку. Перформанс који сам документовала фотографијама у Стразбуру подразумевао је излагање отирача за ноге на коме је одштампана застава Европске уније испред Европског суда за људска права у Стразбуру. Фотографије су, потом, одштампане на мајицама, шољама и кесама од којих је направљена продавница поклона по угледу на музејске радње. Једна од заступљених карактеристика овог рада која се тиче медија јесте пребацивање неуметничких предмета у регистар уметности. Процес присвајања или преузимања готовог неуметничког предмета и његовог увођења у поље уметности почео је са француским уметником Марселом Дишаном (Marcel Duchamp). Дишановски принцип, заснива се на томе да је уметничко дело оно што уметник назове уметничким делом. Међутим, у овом случају не може се говорити искључиво о редмејду (ready-made) из разлога што је процес реализације овог рада подразумевао је следеће кораке: (1) наручила сам отирач за брисање ногу на ком је одштампана застава Европске уније у немачкој фабрици, (2) отирач је постављен испред суда и са њим чини амбијенталну инсталацију, (3) амбијентална инсталација је документована фотографијама, (4) фотографије су одштампане на предметима за свакодневну употребу као сувенири, (5) од сувенира и отирача направљена је инсталација по угледу на музејске радње. До финалне реализације се у овом случају долази поступцима заснованим на трансмедијалности, реконтекстуализацији и апропијацији.



Слика 1. Кристина Јањић: Отирач испред Европског суда за људска права у Стразбуру, фотографија, 2021.

### **Начин презентације рада на изложби**

Рад „Ода моје радости” је у финалној верзији представљен је као амбијентална инсталација и симулира музејску продавницу сувенира. Сувенире чине потрошни и декоративни предмети на којима су одштампане фотографије амбијенталне инсталације коју сам поставила у Стразбуру (Strasbourg, France). Поставка се састоји од стола са стакленим поклопцем унутар ког су шоље и мајице, сталка за одећу на ком су накатене мајице и изложених кеса. У склопу поставке је и отирач за ноге на ком је одштампана застава Европске уније. Предмети који чине поставку распоређени су у простору тако да је кроз импровизовану музејску продавницу могуће кретање и брисање ногу о отирач.



Слика 2. Кристина Јањић: амбијентална инсталација *Ода радости*, фотографија са изложбе, 2022.



Слика 3. Кристина Јањић: амбијентална инсталација *Ода радости*, фотографија са изложбе, 2022.

## Мултимедијална инсталација „Безгрешно зачеће”

Мултимедијална инсталација под називом „Безгрешно зачеће” представља реконструкцију догађаја, односно перформанса који сам реализовала у Стразбуру. Покушала сам да поклоним слику слику „Безгрешно зачеће” Стразбуршкој катедрали (Катедрала наше Госпе од Стразбура), која је одбила да прими поклон. На слици је представљена Девица Марија као жена црне пути, афричког порекла, у техници уље на платну. Представа Девице Марије је изведена у оквиру традиције западноевропских сликарских конвенција (као узор послужила ми је истоимена слика Дијега Веласкеза), са ореолом од дванаест звезда, по узору на ореол скулптуре Девице Марије која се налази у Стразбуршкој катедрали и који је аутору заставе Европске, Арсену Хајцу (Arsène Heitz) уније послужио као инспирација за дизајнирање заставе.



Слика 4. Кристина Јањић: Скулптура Девице Марије из Стразбуршке катедрале (лево)

Слика 5. Кристина Јањић: Слика *Безгрешно зачеће* испред улаза у катедралу Notre Dame de Strasbourg (десно)



## Слика „Безгрешно зачеће”

Слику „Безгрешно зачеће” насликала сам техником уље на платну. На слици је



Слика 6. Кристина Јањић: Слика *Безгрешно зачеће*, уље на платну, 2021.

приказана Девица Марија према конвенцијама мотива Безгрешно зачеће (Immaculate Conception) у западноевропском сликарству. Девица Марија је насликана као девојка тамне пути, афричког порекла на Месецу са ореолом који чини дванаест звезда. О жени која стоји на Месецу са ореолом од дванаест звезда пева се у „Откривењу св. Јована Богослова”, у Новом завету, у дванаестом певању и она се у сликарству често поистовећује са Богородицом:

„1. И знак велики показа се на небу: Жена обучена у сунце, и мјесец под ногама њезиним, и на глави њезиној вијенац од дванаест звијезда<sup>80</sup>.” Области у позадини сугеришу на небеско

пространство. Маријини дланови састављени су испред грудног коша, у положају у ком се моли а глава оборена на десну страну. Спуштен поглед и распуштена коса симболишу девојаштво. Марија је приказана без Исуса Христа. Као претекст за слику искористила сам репродукцију Веласкезове (Diego Velasquez) истоимене слике, с тим што сам у други план додала фигуре анђела који Марији дарују цвеће. У западноевропској сликарској традицији мотив Безгрешно зачеће садржи често и херувиме у позадини и такве су слике Бартоломеа Естебана Муриља (Bartolomé

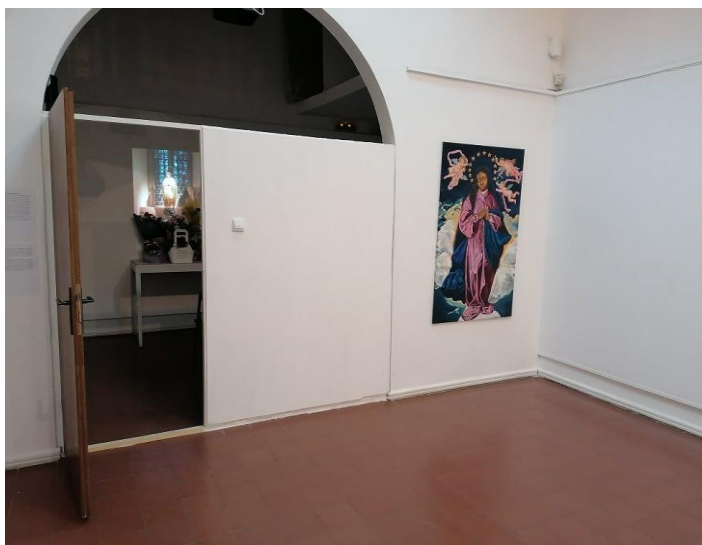
<sup>80</sup> Отк 12, 1.

Esteban Perez Murillo), затим Рубенса (Peter Paul Rubens), Антониса ван Дајка (Anthony van Dyck), Јакоба Јорданса (Jacob Jordaens), Ђовани Батиста Тијеполо (Giovanni Battista Tiepolo) итд.

### **Мултимедијална инсталација „Безгрешно зачеће”**

#### **Начин презентације завршног рада**

**Опис инсталације:** Издвојен простор галерије Факултета ликовних уметности је код лучног улаза ограђен инсталираним вратима и зидом од кнауф плоча које држи дрвена конструкција. Амбијенталу инсталацију чини симулирана катедрала кроз коју је могуће кретање и тоталитет простора пред вратима. На зиду који се налази фронтално од врата пројектована је фотографија оригиналне скулптуре Девине Марије коју сам забележила у Стразбургу приликом моје туристичке посете катедрали августа месеца 2021. године. Унутар импровизоване катедрале се поред пројекције налазе редови столица на којима је публика имала прилику да седи. Поред врата је са спољашње стране инсталирано звоно унутар ког је стављен сензор додира и које притиском активира аудио сигнал помоћу микроконтролера Raspberry PI 3. Програм за пуштање звука писан је у програмском језику Python 3. На фајлу су снимљене реченице на француском језику које сам изговарала у разговору са свештеником који је покушавао да ме отера, што алудира на једносмерну комуникацију која се десила између особља из катедрале и мене. Десно од врата постављена је слика „Безгрешно зачеће”.



Слика 7. Кристина Јањић: Фотографија са изложбе, мултимедијална инсталација *Безгрешно зачеће*, Галерија ФЛУ, 2022.



Слика 8. Кристина Јањић: Фотографија са изложбе, мултимедијална инсталација *Безгрешно зачеће*, галерија ФЛУ, 2022.

Реализација овог рада отпочела је као нережирани догађај, односно перформанс, чији је почетак био познат. У Београду сам са својим адвокатом саставила уговор о поклону и превела га на француски језик са очекивањем да ће слика бити прихваћена. Отишла сам у Стразбур, обишла катедралу и распитивала се код запослених о процедури за донације. Продавац сувенира и обезбеђење упутили су ме на Секретаријат. Свештеник са којим сам разговарала примио ме је у канцеларију и рекао ми да није у позицији да прими поклон, да катедрала нема свог правног заступника, да не постоји пракса поклањања слика катедрали итд. Ситуација је ескалирала када сам му показала уговор о поклону, након чега ме је замолио да одем. Након тога покушала сам да слику унесем у катедралу међутим обезбеђењу је било речено да ме не пуштају унутра са сликом. Звала сам Секретаријат још два пута, јавио се исти свештеник и залупио ми слушалицу. Решила сам да поново одем у Секретаријат, звонила на вратима и свештеник је залупио врата уз: „*Ça suffit!*”<sup>81</sup>

Овај рад спада у хибридне мултимедијалне уметничке праксе јер се у њему комбинују традиционални уметнички медиј, односно слика са перформативним

---

<sup>81</sup> „*Ça suffit!*” на француском значи „Сад је доста!”.

субверзивним уметничким праксама и дигиталним технологијама. По начину презентације, овај рад спада у интерактивну **амбијенталну инсталацију** јер његова финална презентација подразумева улазак и кретање публике кроз простор импровизоване катедрале. **Интерактивност** ове инсталације огледа се у активној улози посетилаца изложбе, који, да би чули звук на аудио запису, треба да притисну звоно које је инсталирано поред врата. Унутар звона постављен је сензор додира који је повезан са звучником и преко ког се активира звук помоћу уређаја Raspberry Pi3. **Ексцесно трансгресивно деловање** одражава се у провоцирању норми на естетском нивоу, односно на основу онога што слика приказује и особа које су испровоциране перформансом. У финалној презентацији, амбијентална инсталација „Безгрешно зачеће” представља спој традиционалног уметничког медија, тј. слике, нових медија (фотографија скулптуре Богородице пројектована на зид) и дигиталних технологија остварујући синтезу у којој су обједињене просторне и временске уметности.

## Слика „Птица тркачица“

Серију слика са грбовима почела сам на првој години докторских студија школске 2018/2019 године када сам се заинтересовала сам се за амблеме и грбове као ликовне чињенице и у таквом начину сликања и цртања учила потенцијал за критичко промишљање традиционалног занатског мануелног сликарског изражавања. Овај приступ јавља се као противтежа модернистичким дискурсима који су се заснивали на аутореференцијелности уметничког дела и стварању аутентичног, непоновљивог завршеног уметничког предмета. На сликама су урађене ликовне интервенције на грбовима чинећи слике, које у измењеној констелацији симбола, комуницирају реконтекстуализованим хералдичким и симболима популарне мејнстрим културе, при чему се не ради о сликарству као визуелној презентацији појавног света или митолошке сцене, односно фигуралном приказивању сцене на дводимензионалној површини, већ о сликама које карактерише редукована естетика, сведена палета и кршење естетских конвенција традиционалног сликарског изражавања. Хералдички ликовни израз као такав не подразумева стварање илузије тродимензионалног простора перспективом или тачком недогледа. Радови се ослањају на авангардне уметничке покрете и усмерени су на начин деловања уметности на окружење. Тежиште није на стварању завршеног уметничког предмета и бењаминовској (Walter Benjamin) линији устројавања уметничке стварности појмом ауре уметничког дела већ на шокирању друштва неартикулисаним потезом. Међутим, поред естетског естетског деловања, значајан аспект овог рада је испитивање утицаја уметничке провокације на друштво. Акцент је наиме, на иницирању одређене друштвене ситуације апсурдном, бесмисленом визуелном презентацијом која делује провокативно на окружење.

Слика „Птица тркачица“ први пут је била изложене на годишњој студентској изложби школске 2019. године на Факултету ликовних уметности у Београду и након тога на мојој самосталној изложби у Салону 77, у Галерији савремене уметности у Нишу. У оба случаја није било реакција од стране публике. Међутим, када је постављена докторска изложба у галерији Факултета ликовних уметности у Београду 2022. године, део аудиторијума осетио позваном на одреагује и показује

своје незадовољство на друштвеним мрежама, уписујући у рад сопствене интерпретације.

На слици Птица тркачица насликан је ликовно модификован српски грб, који уместо двоглавог орла приказује Птицу тркачицу. Анимирани филм *Пера којот генијалац и Птица тркачица* појавио се под продукцијом Ворнер брос пикчерс (Warner Bros. Pictures) средином прошлог века а карактере је анимирао Чак Џоунс (Chuck Jones). У свим епизодама овог анимираног филма, Пера Којот генијалац покушава да на апсурдно комплексне и промишљене начине, који доводе до последица које су фаталне по њега, дође до плена, који му непрестано измиче. Којот се узалуд враћа каталогу производа корпорације Акме (Acme Corporation), иако је константно изневерен исходом до кога долази након што их користи у својим пројектима. Као гледаоци, ми не задиремо претерано у психолошки профил Птице тркачице као што је то могуће код којота. Пера Којот генијалац представља логоцентрично мишљење<sup>82</sup> док је Птица тркачица плен који бежи од предатора, задиркује га и надмудрује својом интелигенцијом. У надмудривању се испољава игра преживљавања, у којој ни којотова генијалност ни познавање физике нису дорасли ритмичности, разиграности и сензуалности противника.

Овај рад сатирично се ослања на референце из авангардних покрета као што су енглески вортицизам, италијански футуризам и поетика српског песника Љубомира Мицића у којима, поред тежње да створе универзалну космополитску уметност, аутори указују на изузетност сопствене нације. Ђурић је истакла да Пол Пепис (Paul Peppis) у својој књизи „Књижевност, политика и Енглеска авангарда - Нација и царство<sup>83</sup>“ објашњава како: „Упркос тежњи да трансформишу

---

<sup>82</sup> Логоцентризам је појам који је увео француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida). Дерида (Derrida) је сматрао идентификовање метафизике присуства неопходним и критиковао филозофске поставке (од антике до модернизма) које се заснивају на томе да је логос, односно говор апсолутни критеријум представљања објективне истине. Дерида (Derrida) је такође, указивао на то да је западноевропско мишљење уређено према принципу подређености и надређености једног елемента у односу на други (језик/писмо, мушкарац/жена, окцидентализам/оријентализам). Ову референцу сам довела у везу са радом на начин да Птица тркачица надмудрује Којота генијалца као западни логоцентрични и тотализујући извор знања.

<sup>83</sup> Paul Peppis, *Literature, Politics, and English Avant-Garde – Nation and Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

установљену уметност и политичке институције, упркос космополитском интересу да учествују у интернационалном напору естетске и друштвене револуције, европске авангардне уметничке групе су посебно биле мотивисане да уздигну престиж сопствене нације<sup>84</sup>.



Слика 9. Кристина Јањић: Слика *Птица тркачица*, акрил на платну, 2019.

### Слика „My Country is Beyond Trust“

Слика „My Country is Beyond Trust“, рађена техником уље на платну, такође приказује грб Србије, али уместо крста са четири оцила, на грбу је насликан лого америчке компаније Beyond Trust која развија, пласира и подржава производе за привилегован даљински приступ рачунару. Овај рад реферише на глобалне моделе аутсорсинг (outsourcing) начина пословања и поставља питање да ли је у измештању делова споредних делатности компанија могуће ишчитавање неоколонијалистичких дискурса. Аутсорсинг (outsourcing) означава инкорпорирање екстерних тимова који обављају специфичне, често споредне делове пословања ван матичне корпорације, у чију се делатност, потом

---

<sup>84</sup> Дубравка Ђурић, *Глобализацијске изведбе, књижевност, медији, театар*, 66.

имплементирају. Иако су запажени добици и предности овог модела, постоје и негативне импликације као што су запошљавање јефтине радне снаге на мање развијеним територијама јер, очигледно, доминантан аспект у капитализму није ширење образовања, интелектуални и духовни развој запослених и подстицање креативности и учења него стицање профита уштеда!



Слика 10. Кристина Јањић: Слика *My Country is Beyond Trust*, уље на платну, 2022.

Слика 11. Кристина Јањић: фотографија са докторске изложбе, слика десно, Галерија ФЛУ, 2022.

### Ликовне референце

Реконтекстуализација као уметнички истраживачки поступак, има дугачку историју међутим, усмерићу пажњу у даљем тексту на примере из историје уметности који су најприближнији овом раду. Познати амерички трансавангардни поп уметник Рони Кутрон (Ronnie Cutrone) препознатљив је по серији радова који укључују насликане ликовне из цртаних филмова као што су Мачак Феликс (Felix the Cat), Пера детлић (Woody Woodpecker), Паја Патак (Donald Duck) и други на америчким заставама. Кутрон истиче да је одувек тежио томе да створи ликовни језик који ће бити разумљив свима: „Откако сам 1982. године почео озбиљно да сликам ликовне из цртаних филмова у свој рад, увек сам тежио да створим универзални језик. Визуелни језик помоћу којег сви који га виде могу одмах разумети његово значење.<sup>85</sup>“ Овај уметник користи у свом раду америчке заставе

<sup>85</sup> Ronnie Cutrone, "Ronnie Cutrone Flags and Quilts", *Lorenzelli Arte*, <https://lorenzelliarte.com/en/exhibitions/88-ronnie-cutrone-flags-and-quilts/overview/>, приступљено 4. март 2023.



од различитих материјала и аналогно авангардним приступима који стреме ка томе да створе универзалну уметност и фиктивне јунаке из цртаних филмова реконтекстуализује у реалном свету:

Заставе су биле идеално решење за проблем избора света у коме ће ликови егзистирати. Некако сам желео да их уведем у наш свет „стварни свет“, да их поставим на сцену под светлошћу оштре симболике и националних граница, а затим их ослободим.<sup>86</sup>

У Кутроновом случају може се говорити о фузији естетског и моралног ексцеса, међутим у сржи његове серије радова са ликовима из цртаних филмова није свесно изазивање провокације друштва нити апсурд, иако истиче да је временом био почео прихватати контроверзе као део свог рада.



Слика 12. Ronnie Cutrone: "Duck Star," digital image, Lorenzelli Arte, 2005, accessed 04.04.2023. <https://lorenzelliarte.com/en/artists/43-ronnie-cutrone/works>.



Слика 13. Мића Стајчућ: "Over the Rainbow," digital image, Мића Стајчућ, 2010, accessed 04.04.2023. <https://stajcic.com/artwork/over-the-rainbow/>

---

<sup>86</sup> Ronnie Cutrone, "Ronnie Cutrone Flags and Quilts", Lorenzelli Arte, <https://lorenzelliarte.com/en/exhibitions/88-ronnie-cutrone-flags-and-quilts/overview/>, приступљено 4. март 2023.

У свом раду под називом *Over the Rainbow*, српски уметник Мића Стајчић испитује друштвене феномене и табуе својом провокативном скулптуром која приказује Микија (Mickey Mouse) и Пају (Donald Duck). Код Стајчића су провокација и ексцес неки од есенцијалних елемената јер је он уметник који се бави испитивањем тога како уметност утиче на друштво, односно друштвеним експериментом. Хумором и провокацијом, он задире у сферу субверзије и ангажованих уметничких пракси.

### Крштење робота, о пројекту

Уметнички рад „Крштење робота“ поставља питања о односу између технологије и човека и могућности реконфигурације простора за померање линија разграничења између хуманоидног и електронског. Овај петнаестоминутни перформанс представља дистопијски фиктиван сценарио који говори о интеграцији робота у друштвену реалност путем обреда крштења и у њему учествују свештеник који, уз измењен текст молитве, крсти антропоида и ауторка као кума са циљем да,



Слика 14. Кристина Јањић:  
Минијатурни компјутер Raspberry  
PI3 и сензор повезани са звучником

на иронично-метафоричан начин, реферише на кумство као духовно сродство са технологијом. У лутку је постављен је сензор додира, повезан са минијатурним звучником који омогућава активирање звука помоћу уређаја Raspberry PI3 (слика лево) и преко ког лутка изводи одређене задатке (плакање, гукање, смех). Програм за

пуштање звука писан је у програмском језику Python 3. Робот се иницијацијом означава као члан заједнице, што јача осећај припадности и

идентификације са непосредним окружењем, религијском групом и широм заједницом. У финалној верзији перформанс је представљен у форми видео рада.



Слика 15. Кристина Јањић: Лутка са уређајем Raspberry PI3

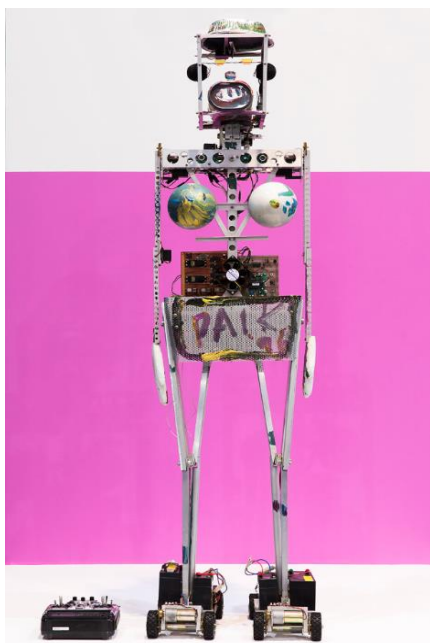
## Примери из историје уметности

### Уметничке референце

Увођење технологије у друштвену реалност подстицало је многа истраживања и уметничка дела на тему превазилажења граница између хуманоидног и електронског и мењало начин поимања те исте реалности. Приступу проблему са киборгом у уметности могу бити разноврсни: једна група аутора одређује се за приступе у којима машина у споју са људским бићем изводи уметничку продукцију, друга за приступе у којима машина спроводећи интенцију људског бића, изводи сама уметничку продукцију, трећа група бави се партиципаторним уметничким праксама користећи машину у сврху истраживања односа између технологије и људског бића, четврта у технологији види могућност за превазилажење статичности уметничког предмета, затим, уметници своје поетике заснивају на концепту несавршености људског тела, које би се потенцијално могло унапредити технологијом итд.

Машина као предмет уметничке дискусије јавља се у кинетичкој уметности. Рад мађарско-француског уметника Николаса Шефера (Nicolas Schöffer), под називом Кибернетичка просторнодинамичка скулптура (Cybernetic Spatiodynamic Sculpture), један је од примера скулптуре коју карактерише аутономија покрета. Едуардо Кац (Eduardo Kac), бразилско-амерички мултимедијални уметник и

професор на Школи Уметничког института у Чикагу (The School of the Art Institute of Chicago) наводи да: „Како је прешао из електромеханичког домена у електронско подручје, Шеферов рад обезбедио је мост између кинетике и роботике<sup>87</sup>”. Кац наводи три пројекта која су обележила почетак развоја роботике у уметности. То су „Робот К-456” (Robot K-456), пројекат корејског уметника Нам Џун Пајка (Nam June Paik) и јапанског научника Шуја Абе (Shuya Abe), затим пројекат „Сквот” (Squat), пример кинетичке интерактивне уметности, америчког уметника Тома Шенона (Tom Shannon) и пројекат „Сенстер” (The Senster) пољског уметника Едварда Ихнатовича (Edward Ihnatowicz).



Слика 16. Аноним, „Нам Џун Пајк, Робот К-456” [https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n009\\_robot-k-456](https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n009_robot-k-456), приступљено: 10. мај 2023.

Аустралијски уметник Стеларк (Stelarc) познат је по свом концепту проширења капацитета људског тела, које као такво није у стању да достигне перформансе које би могло уједињено са машином. У серији перформанса овај уметник користи трећу роботску руку (Third Hand) уз помоћ сигнала који производе контракције стомачних и ножних мишића. Роботска (трећа) рука у кооперацији са човеком постаје медиј за интеракцију стварајући протетски спој биолошког и електронског.

---

<sup>87</sup> Eduardo Kac, „Origin and Development of Robotic Art,” *Art Journal* (Autumn, 1997), accessed October, 31 2022, <https://ekac.org/roboticart.html> .

Уметник Драган Илић један је од пионира роботичке уметности и његови радови представљају пример постљудске уметности, односно уметности у којој уметници изводе продукцију заједно са високом технологијом. Драгановим телом манипулише робот тако што изводи ротације преко платна или папира на ком уметник црта својим специјалним направама за цртање. Илић се на фестивалу Арс електроника (Ars Electronica) у Линцу 2016. године представио са десетоминутним перформансом Робоакција (Roboaction) А1 К1 и ДИ 2К4 у коме је његово тело било захваћено роботом КУКА при чему је робот користио Драганово тело као инструмент за цртање. Овај рад покреће питање о томе ко је уметник а шта протетска екстензија, дакле да ли је уметник инструмент за цртање или робот.

Јапанска уметница Ецуко Ичихара (Etsuko Ichihara) истиче у свом стејтменту да: „у религији и технологији види компатибилна поља и у својим радовима покушава да споји јапанска народна веровања, религије са технологијом<sup>88</sup>“. Њен уметнички пројекат под називом Дигитални шаман (Digital Shaman) осмишљен је са циљем да осавремени јапанске традиционалне обреде у доба високе технологије. Маске које ова уметница ставља на роботе, раде се у 3Д штампи по моделу упокојене особе и уз помоћ специјално дизајнираног програма за визуелне ефекте, робот је у могућности да симулира њихове покрете, гестикулацију и мимику. Период функционисања овог софтвера траје 49 дана, односно, колико и период жалости у Јапану.



Слика 17. Аноним, „Ецуко Ичихара, Дигитални шаман,“ [https://etsuko-ichihara.com/works/digital\\_shaman\\_project/](https://etsuko-ichihara.com/works/digital_shaman_project/), приступљено: 10. мај 2023.

---

<sup>88</sup> Ichihara Etsuko. “Statement,” Etsuko Ichihara. November 30, 2022. <https://etsuko-ichihara.com/statement/>

Насупрот приступима који се заснивају на интеракцији између машине и људског бића или проблематизовању односа између друштва и технологије, италијански уметник Маурицио Кателан (Maurizio Cattelan) направио је 2003. године „Чарлија” (Charlie), кинетичку скулптуру на даљинско управљање за педесето Венецијанско бијенале. У овом случају ради се о ауторефлексивној скулптури при чему уметник користи антропоморфну лутку-робота, односно сопствени портрет за описивање прикривених страхова и траума.



Слика 18. Аноним, „Маурицио Кателан, Чарли”, <https://www.phillips.com/detail/maurizio-cattelan/NY010710/6>, приступљено: 10. мај 2023.



Слика 19. Аноним, „Handwriting”, <http://stelarc.org/media/lightbox/data/images/9.jpg>, приступљено: 10. мај 2023.

## Теоријске референце

У складу са технолошким променама у свим аспектима свакодневног живота, у уметности и теорији јављале су се и позиције техноскептика и технопоборника. Инспиративна поља за анализу нашла сам у текстовима истакнуте америчко-ирске научнице Доне Харавеј (Donna Haraway) и француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard). Док се Жан Франсоа Лиотар пита да ли је могуће мишљење ван тела и страхује од развоја технологије у доба капитализма, Дона Харавеј у киборгу виде потенцијал политичке борбе за једнакост. Дона Харавеј написала је контроверзан есеј *Манифест киборга* (Cyborg manifesto), у ком проблематизује технологију, идеје социјалистичког феминизма, просветитељске императиве рационализма и тоталитета и андроцентричне вредности нудећи фигуру киборга кроз „ироничан политички мит<sup>89</sup>”. Харавеј указује на три најзначајнија облика укидања граничних линија у афирмисаним дискурсима како би понудила *политиколошку анализу*<sup>90</sup> и то су: разграничење између људског и животињског, дистинкција је између животињско-људског и машине и треће разлучење је подврста другог: гранична линије између физичког и нефизичког<sup>91</sup>. Харавеј покушава да мисли о људима и сагледа их у односу на природу и технологију, а не у контексту власти и доминације над њима. Први од два средишња аргумента које Харавеј износи у свом тексту јесте критичан пропуст у творевини тотализујућих дискурса, који као такви заобилази значајан део реалности: „производња универзалне тотализујуће теорије која је крупна погрешка којој промиче највећи део стварности, верорватно увек, али сада свакако<sup>92</sup>”. Други аргумент заснива се на императиву за помицањем линија разграничења свакодневице:

Преузети одговорност за друштвене односе науке и технологије значи одбацити антинаучну метафизику и сатанизацију технологије, дакле, значи прихватити се задатка - који од нас тражи умеће- реконструисања граница свакодневног живота, у

---

<sup>89</sup> Donna Haraway, „Manifest za kiborge” u *Studije kulture*, Ur. Jelena Djordjevic, (Beograd: Službeni glasnik, 2008), 605.

<sup>90</sup> Haraway, „Manifest za kiborge,” 636.

<sup>91</sup> Исто, 607–610.

<sup>92</sup> Исто, 639–640.

делимичној повезаности са другима, у комуникацији са свим нашим деловима. Нису само наука и технологија она средства која људима могу донети велико задовољство, једнако колико и матрица сложених доминација. Скупина представа о киборгу може показати излаз из лавиринта дуализма у којима самима себи објашњавамо своја тела и своја оруђа<sup>93</sup>.

Неке школе сврставају Дону Харавеј у трансхуманистичке теоретичарке, а не постхуманистичке, из разлога што се трансхуманистички дискурс заснива на томе да нема есенцијалне разлике између људског бића и машине, између људског бића и неживог објекта и између људског бића и животиње. Кетрин Хејлс (Catherine Hayles) наводи да: „У постхуманистичком дискурсу нема суштинских разлика или апсолутних разграничења између телесног постојања и компјутерске симулације, кибернетичког механизма и биолошког организма, телеологије робота и људских циљева.”<sup>94</sup>

С друге стране, Жан-Франсоа Лиотар у свом есеју „Може ли мисао може наставити постојати и без тела?” (Can Thought go on without a Body?<sup>95</sup>), покушава да укаже на недостатке хуманистичко-антропоцентричних идеала замишљајући фиктиван сценарио у коме ће Сунце експлодирати за 4.5 милијарди година, те ће поимање човека у његовом односу према природи и технологији и његовог статуса као субјекта бити доведено у питање. Овај есеј, иако је писан као дијалог у коме учествују мушки и женски саговорник, није у форми драмског текста већ је подељен у два дела, односно прво је излагање мушког а потом женског саговорника. По мишљењу фиктивног мушког саговорника, смрт Сунца је: „једино озбиљно питање са којим се човечанство треба суочити. У поређењу са тим питањем, све остало изгледа безначајно<sup>96</sup>”. Наиме, поимање онога што се у актуелном тренутку означава као човек, захтевало би другачију теоријску рефлексију јер би потребе за преживљавањем након „топлотне смрти Сунца”, које су у релацији са развојем технологије радикално пољуљале антропоцентрични модел мишљења. Лиотар у свом делу Постмодерно стање (Postmodern Condition)

---

<sup>93</sup> Исто.

<sup>94</sup> Catherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999), 3.

<sup>95</sup> Jean-François Lyotard, „Can Thought go on without a Body?,” in *The Inhuman*, Polity Press, 1991.

<sup>96</sup> Jean-François Lyotard, *Can Thought go on without a Body?*, 9.



говори о технологији и истиче да: „То (технологија) су дакле игре којих значај није ни истинито, ни праведно, ни лијепо, итд. већ учинковито – неки технички “потез” је “добар” када добро дјелује и/или када троши мање но неки други<sup>97</sup>”. Лиотар у развоју, напретку и тежњи ка што већој ефикасности и учинковитости види опасност. Стјуарт Сим (Stuart Sim), енглески теоретичар и професор на Универзитету Нортхамбрија (Northumbria University) истиче да: „оно што Лиотар назива развојем је заправо напредни капитализам, са својим наизглед бескрајним апетитом за ширењем и технолошким иновацијама”<sup>98</sup>

### Референце из књижевности

Како наводи Харавеј: „Киборг је кибернетски организам, хибрид машине и организма, творевина друштвене стварности колико и фикције.”<sup>99</sup> Колоквијално, у теорији уметности, доминантна су два одређења појма киборг, од којих први представља спој људског и технолошког а други артифицијелно тело, одвојено од биолошког организма које спроводи алгоритамску интенцију људског бића. Књижевност као и популарна култура богате су причама о хибридним бићима и често илуструју примере вечитог надметања између човека и природе. Наслеђа различитих култура и митологије такође, обилују оваквим причама, као нпр. мит о Галатеји, скулптури Пигмалиона коју је оживела Афродита и који су обрадили Овидије у *Метаморфозама* и Жан Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau). Затим, ту је и јеврејска легенда о Голему, бићу од глине и блата, без способности изражавања али направљеном тако да разуме људске наредбе. Готички роман, романтизам и дела Ајзака Асимова (Isaac Asimov) такође су неки од примера књижевности о фиктивним хибридним бићима. Један од најранијих примера киборга у књижевности јесте чудовиште доктора Виктора Франкенштајна у роману *Франкенштајн или модерни Прометеј*<sup>100</sup>, који је написала Мери Шели (Mary Shelley) и у коме се тематизују последице научне амбиције и однос према

---

<sup>97</sup> Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање, Извјештај о знању* (Загреб: Ибис графика, 2005) 64.

<sup>98</sup> Стјуарт Сим, „Лиотар и нељудско“, 27.

<sup>99</sup> Haraway, „Manifest za kiborge,” 605.

<sup>100</sup> Mary Shelley, *Frankenstein or, the Modern Prometheus*, Penguin Books, 1985.

сопственом стваралаштву<sup>101</sup>. Још један од значајних представника романтизма, Едгар Алан По (Edgar Allan Poe) написао је кратку причу са елементима готике под називом *The Man That Was Used Up*. Приповедач у причи заинтригиран је импозантним и елоквентним генералом Џоном Еј Би Си Смитом (John A. B. C. Smith), за кога се испоставља да је његово хибридно тело, заправо, протетска конструкција. Још само неки од примера у низу су роман Филипа Дика (Philip K. Dick) под називом „Да ли андроиди сањају електричне овце” (*Do Androids Dream of Electric Sheep*) и „Неуромансер” (*Neuromancer*), роман Вилијама Гибсона (William Gibson).

Примери из области књижевности, визуелних уметности и два филозофска текста које сам навела подстакли су ме на размишљање и реализацију рада Крштење робота и иницијално су изабрани са циљем да направим категоризацију неких од проблема који произилазе из момента постављања машине као предмета уметничке дискусије о односу између људског бића и технологије.

Први проблем тиче се **реконструисања појма субјект**, чије теоретизација у констелацији биолошког организма и машине захтева другачије промишљање. За илустровање овог проблема, изабрала сам два тежишта и то су **хибридност** и **концепт превазиђености људског тела**. Направама за цртање којима уметник Драган Илић тежи да надомести лимите људског тела, ствара се хибридно тело, уметника-машину, при чему, упркос томе што робот представља алат, инструмент или помагало у цртању, он у изведби рада остаје сингуларни ентитет са уметником. То хибридно тело дестабилизује картезијанске идеале и андроцентричне вредности и са тим у вези поставља питања о субјективитету протетског споја машине и човека. Затим, за аустралиског уметника Стеларка, тело је превазиђен концепт и према томе, перформансе и могућности тела могу се унапредити технологијом. За Дону Харавеј: „сви ми смо на крају двадесетог века, у нашем митском времену постали привиђења: теоризовани и исфабриковани хибриди машине и организма;

---

<sup>101</sup> Виктор Франкенштајн упозорава Роберта Волтона (Robert Walton) на опасност од последица научних и уметничких достигнућа када нису у складу са природом следећим речима: *“Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow.”* (Shelley, поглавље 4, стр. 97)

укратко постали смо киборзи.”<sup>102</sup> Харавеј указује на то да: „машине могу бити **протетичка средства**<sup>103</sup>”. Кетрин Хејлс истиче да се: „Постхуманистичко становиште заснива на промишљању тела као протезе, којом сви учимо да манипулишемо, тако да проширење (*extension*) или замена тела другим протезама (*prosthesis*) постаје наставак процеса који је почео пре нашег рођења.”<sup>104</sup>

Други проблем тиче се питања **да ли се мишљење може одвијати ван тела и са тим у вези, критике логоцентризма**. У свом контроверзном есеју „Може ли мисао може наставити постојати и без тела?” (*Can Thought go on without a Body?*<sup>105</sup>), француски филозоф Жан-Франсоа Лиотар покушава да укаже на недостатке хуманистичко-антропоцентричних идеала замишљајући фиктиван сценарио у коме ће Сунце експлодирати за 4.5 милијарди година, те ће поимање човека у његовом односу према природи и технологији и његовог статуса као субјекта бити доведено у питање. Фиктиван женски саговорник у Лиотаровом есеју закључује: „да се мисао не може одвојити од тела<sup>106</sup>”. Лиотар критикује развој и усмереност људских бића ка континуираном прогресу, ефикасности, учинковитости који су довели до експанзије технологије, а с друге стране у развоју технологије види простор за конструисање новог поимања човека, јер дефинисање тог новог бића у јединству са технологијом, које треба преживети топлотну смрт Сунца било би ослобођено стега метанаратива и апсолутних истина које су нудили просветитељство и модернизам. Харавеј, с друге стране, покушава да промисли реконструисање западноевропског субјективитета који је настао у просветитељству: „Парадоксално, можда ћемо из наших стапања са животињама и машинама научити како да не будемо човек, то оваплоћење западног логоса!”<sup>107</sup> Жан-Франсоа Лиотар остаје скептичан, страхујући од убрзаног развоја, односно капитализма и

---

<sup>102</sup> Donna Haraway, „Manifest za kiborge”, 606.

<sup>103</sup> Исто, 637.

<sup>104</sup> Catherine Hayles, *How We Became Posthuman; Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999), 3.

<sup>105</sup> Jean-François Lyotard, „Can Thought go on without a Body?,” in *The Inhuman*, Polity Pres, 1991.

<sup>106</sup> Стјуарт Сим, „Лиотар и нељудско“, 36.

<sup>107</sup> Haraway, „Manifest za kiborge,” 631.

услерености људских бића ка континуираном прогресу, ефикасности, учинковитости који су довели до експанзије технолошких достигнућа.

Трећи проблем како у фикцији и уметности, тако и у теоријским дисциплинама тиче се **реконструисања родних граница**. У складу са критиком фалогоцентричног модела поимања реалности, Харавеј у развоју технологије види потенцијал реконструисања родних граница. Киборг је за њу биће постродног света. Други пример за илустрацију јесте из области фикције. За Гибсонову (Gibson) дистопијску будућност, киборзи су део свакодневице. Реконструктивни телесни захвати уградње сечива на ноктима и очију пример су унапређивања капацитета људског тела који на примеру неконвенционалног женског карактера Моли (Molly Millions) из Нуромансера (Neuromancer) имају функцију помагала у борби.

Иако се може рећи да су киборзи заступљени у области медицине, нпр. код особа које имају вештачке органе, затим у области биологије, па чак и ако мобилне уређаје повезане на Интернет сматрамо продужцима тела, ипак се још увек не може говорити о превазилажењу западноевропског субјективитета из разлога што аутономна интенционална машина не постоји већ спроводи команде које долазе посредством људског бића. Спроводећи интенцију биолошког (другог) тела, технолошка сингуларност не може поседовати субјективитет ни у једном од два случаја разумевања киборга од којих први представља спој људског и технолошког а други артифицијелно тело, одвојено од биолошког организма које спроводи алгоритамске команде човека. Мишљења сам да се дискурзивно поље проблема са киборгом у уметности још увек одиграва на терену помешаних фрагмената фикције и стварности. У фикцији видим чин ослобађања јер у њој постоји потенцијал за изградњу искривљене слике стварности, као одраз отуђености од света, одупирања тотализујућим дискурсима, распадања логоцентричне духовне конструкције у којој је човек мерило свега. У овом раду настојала сам да комбинацијом неуравнотежених, реконтекстуализованих и неспојивих сегмената који производе ефекат апсурда, одржим резервисан став јер сматрам да уметност треба да поставља питања, стога се уздржавам од потенцијалних тотализујућих интерпретација које би се кретале у смеру упозорења или би евентуално могле говорити о дистопијској будућности.

## ЗАКЉУЧАК

### Завршна разматрања

Будући да уметничка академска норма подразумева писање у складу са одређеним конвенцијама, у закључку се неће износити главна теза и хипотезе истраживања јер су то стандарди које је потребно достићи у пољу научних истраживања, овде ће се говорити о завршним разматрањима докторско-уметничког пројекта, јер се он састоји од изложбе и текстуалне експликације. Први део завршних разматрања пружа кратак увид у методу уметничке формулације коју називам **игра контекстима**. Други део тиче се неколико начела којих сам се свесно и несвесно придржавала у току реализације овог пројекта и која могу бити променљива.

Методу уметничке формулације коју називам **игра контекстима** чини неуравнотежена фузија углавном два неспојива сегмента од којих је један озбиљан, а у комбинацији са другим изазива осећај апсурда, шока и испровоцираности. Опредељујем се за два сегмента јер водим рачуна о елеганцији<sup>108</sup> колико год се полемисало о томе да савремена уметност није лепа. Елеганцију такође видим у досетки, као што је то био случај са дишановским приступом. Напомињем такође да уметност не мора да има императив за елеганцијом него да је она мени важна. Нисам у потпуности незаинтересована за лепо у уметности јер су и његови капацитети такође безгранични па досежу и до тога да се њиме може демонстрирати и ружно и не слажем се са тиме да је естетски дојам уметничког дела превазиђена тема.

Разматрања у вези са овим пројектом која ћу разрадити у предстојећем тексту су следећа:

1. Уметничко дело није никад завршено и изложба са експликацијом, односно писаним текстом чини целину.

---

<sup>108</sup> У овом контексту појам елеганције везује се искључиво за мој субјективни осећај.

2. Овај пројекат усмерен је ка релативизовању тотализујућих дискурса, при чему позивам аудиторијум на сопствене интерпретације.
3. Следеће разматрање је да уметност не треба да демонстрира шта треба да буде уметност као ни да буде демонстрација манифеста.
4. Стварање уметности је истраживачки процес.
5. Промишљање и критика традиционалне позиције уметника као субјекта уметности у контексту уметничких пракси које се баве проблемом односа између уметности и друштва.

Моја размишљања и са тим у вези писани текст докторско-уметничког пројекта Робот, отирач, црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта константно је био подложен променама како сам наилазила на различите референце у претходне четири године. Будући да се према приступима сврставам у уметнике који не верују у концепт затвореног и завршеног уметничког дела, у шта убрајам и текстуалну експликацију, већ тежим да га редефинишем, овај докторски уметнички пројекат вероватно ни у овом тренутку није завршен тако да су и радови и текст у непрекинутом процесу промене и кретања. Експликација овог пројекта, односно писани текст није допуна нити ближе одређује и потпомаже разумевање пројекта као што није ни конститутиван за његово разумевање. Он је усмерен ка релативизовању есенцијализације и потирању тотализујућих интерпретација на шта су ме усмерили закључци Ролана Барта о смрти аутора и Лоренса Аловеја који указује на отуђење рада у односу на ствараоца. Стваралац иницира а реципијент ишчитава и довршава иницирано тако да једно различитим читањима постаје многоструко.

Иако се често показало да уметничка академска норма подразумева дуалну поделу у смислу тога да је уметнички рад круцијалан елемент, а текстуална експликација његова допуна, овај пројекат сматрам неодвојивим од писаног текста из разлога што мене, као и многе друге уметнице и уметнике за промишљање радова често подстичу теоријска струјања. Дакле, колико год уметници покушавали да створе иновативне форме изражавања, уметност остаје детерминисана дискурсом око

себе. Немогуће је стварати уметност без утицаја других уметничких дела, традиције и теорије.

Још једно од мојих завршних разматрања заснива се на томе да уметничко дело не треба да тежи сингуларности и позитивистичким принципима као што је то случај са истраживањима егзактних наука, али да треба да од њих настави да позајмљује истраживачки приступ и дели фасцинацију сопственим послом и делатношћу. Према томе, мишљења сам да није довољно да уметност демонстрира шта треба да буде уметност јер ће у том случају бити склона тотализацији коју сам настојала да избегнем. Поред тога, није довољно да уметност буде демонстрација уметничког манифеста, као ни да мрзи неолиберални капитализам или наговара на промишљање односа људи и технологије. Као што сам већ у претходном тексту демонстрирала, за мој рад карактеристичан је истраживачки приступ, тако да у сам рад, поред изложбених експоната и начина њихове дистрибуције сврставам и процес истраживања, анализу али и указивање на то које су ме теоријске референце подстакле на размишљања. Олакшавајућу околност у артикулисању ових разматрања представља и чињеница да се предрасуда често толерише уметницима али не и теоретичарима. Отуда нећу користити изразе теоријска поставка и теоријски приступ него приближно оријентишућа теоријска рефлексија уметника. Приближно оријентишућа теоријска рефлексија уметника није довољна ако закључак о њој извучемо на основу претходних теоријских рефлексија. Она такође није довољна ако само анализирамо друштвени, геополитички, економски контекст као и контекст других претходних уметничких приступа. У вези са тим, уметност исто као и експликација рада не морају нужно да аргументују.

Следеће разматрање базира се на питању да ли завршну реч о раду имају ауторке и аутори или су овакве сличне теоријске поставке превазиђене још у прошлом веку са Бартовим текстом „Смрт аутора” (La Mort de l'auteur). Одговор на ово питање ми отежава традиционална позиција уметника у којој сам позвана да аудиторијуму објасним шта желим да кажем овим пројектом, што се у пракси често назива анализом садржаја уметничког дела. У уметничко истраживање треба укључити и анализирати и контекст у ком оно настаје уз помоћ разних дисциплина као што су студије културе, културна истраживања, затим теорија одраза као поддисциплина

социологије уметности и многе друге, које неће проблематизовати садржај дела него ишчитаваати дело у контексту са друштвом.

Централно разматрање докторско-уметничког пројекта Робот, отирач, црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта темељи се на критичком преиспитивању традиционалне позиције уметника у контексту уметничких пракси које се баве проблемом односа између уметности и друштва. Под окриљем критике традиционалног субјекта уметности, не могу да се не дотакнем питања да ли уметност говори истину, што је, такође, једна од тема за коју сам се у раду позивала на Рауниха, Бадјуа и Фукоа. Одговор је потврдан, нека уметност у неком контексту може говорити истину. Као што може говорити истину, исто тако може комуницирати садржаје чија се истинитост моделује на основу доминантних наратива, али у њој самој лежи потенцијал да критички преиспитује и доминантне наративе и саму себе. То питање покреће и друга два, од којих је прво реторичко и гласи зашто баш уметност говори истину а друго је да ли постоји таква истина која је видљива искључиво уметничким очима? У својој књизи „Социологија уметности, Истраживања лепих и популарних форми”, Викторија Александер (Victoria D. Alexander) истакла је да амерички музичар и социолог Хауард Бекер (Howard Becker) „нишани у најфундаменталније схватање уметности: у идеју да уметност стварају уметници. Он сугерише да уметност ствара мноштво људи, уметнички светови а не уметници<sup>109</sup>”. Још једна од теза овог рада подстакнута је Бекеровом теоријском поставком, међутим проширила сам је на позицију аутора и ауторки чији опус подразумева субверзивно уметничко деловање. Она (теза) се наиме, заснива се на томе да је позиција уметника и уметнице, који делују у сфери проблематизовања односа уметности и друштва (политичка уметност, партиципаторна, критичка уметност, субверзивна уметност) и који интенционално или не, уметничким делом, наводе шири и ужи, професионални и непрофесионални аудиторијум на критичко мишљење, друштвено конструисана идеја која проистиче из идеологије уметника као члана друштва коме се традиционално приписује свест о феноменима коју наводно публика нема, који поседује натпросечну моћ опажања, види уметничку истину као и многе друге флоскуле. Уметнице и уметници могу давати контроверзне, провокативне и афективне изјаве о стању друштва које у

---

<sup>109</sup> Викторија Д. Александер *Социологија уметности, Истраживања лепих и популарних форми*, превела са енглеског Јелена Косовац (Београд: Clio, 2007), 126.



јавности добијају афирмацију управо захваљујући друштвеном статусу који традиционално додељују институције уметности односно друштвена тежишта у којима су механизми моћи (у оквиру система и света уметности) унапред структурирани.

## Библиографија

1. Александер, Викторија Д. *Социологија уметности, Истраживања лепих и популарних форми*, превела са енглеског Јелена Косовац. Београд: Слио, 2007, 126.
2. Барт, Роланд. „Смрт аутора.” У *Сувремене књижевне теорије (руски формализам, француска нова критика, постструктуралистичка америчка критика, естетика рецепције, марксистичка критика)*, приредио Мирослав Бекер, 197-201. Загреб: Либер, 1986.
3. Бењамин, Валтер. „Уметничко дело у доба техничке репродукције.” У *Есеји*, приредио Милош Стамболић, 114-149. Београд: Нолит, 1974.
4. Бужињска, Ана, и Михал Павел Марковски. *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник, 2009.
5. Ђурић, Дубравка. *Глобализацијске изведбе, књижевност, медији, театар*. Београд: Орионарт, 2016.
6. Кесић, Саша. *Тако се калио квир у савременој источноевропској уметности и култури*. Нови Сад: Mediteran Publishing, 2020.
7. Лиотар, Жан-Франсоа. *Постмодерно стање, Извјештај о знању*. Загреб: Ибис графика, 2005.
8. Малабу, Катрин. *Шта да радимо са нашим мозгом*. Београд: Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 2017.
9. Манович, Лев. *Језик нових медија*. Београд: Мултимедиа Клио, 2015.
10. Матејић, Бојана, „Еманципацијске праксе у савременој уметности.“ PhD diss., Универзитет уметности у Београду, 2015.
11. Радојчић, Саша. *Увод у филозофију уметности*. Београд: Агора, 2014.
12. Рансијер, Жак. *Судбина слика, Подела чулног, Естетика и политика*. Београд: Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, 2013.
13. Рауних, Гералд. *Уметност и револуција (уметнички активизам током дугог 20. века)*. Нови Сад: Футура, 2006.
14. Свето Писмо, Нови Завјет Господа нашег Исуса Христа, Библијско друштво Србије, Београд, 2013.
15. Сим, Стјуарт. *Лиотар и „нељудско”*. Загреб: Наклада Јесенски и Турк, 2001.

16. Станковић, Маја. „Заокрет: ново мишљење уметничке сцене.“ У *Нова повезивања, Од сцене до мреже: зборник*, приредили Јован Чекић и Мишко Шуваковић, 256. Београд: Факултет за медије и комуникације, 2017.
17. Харавеј, Дона. „Манифест за киборге; Наука, технологиј и социјалистички феминизам осамдесетих година XX века.“ У *Студије културе*, приредила Јелена Ђорђевић, 604-640. Београд: Службени гласник, 2008.
18. Чекић, Јован и Маја Станковић. *Слика / Покрет / Трансформација, Покретне слике у уметности*. Београд: Факултет за медије и комуникације, 2013.
19. Шуваковић, Миодраг. *Појмовник савремене уметности*. Загреб: Horetzky, 2005.
20. Шуваковић, Миодраг. *Уметност и политика: савремена естетика, филозофија, теорија уметности у времену глобалне транзиције*. Београд: Службени гласник, 2012.

### Страни извори

1. Arendt, Hannah. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago, London, 1958.
2. Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
3. Badiou, Alain. *Metapolitics*. London and New York: Verso, 2005.
4. Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press. 1982.
5. Bennett Tony, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal and David Wright. *A sociological canvas of visual art in Culture, Class, Distinction*. London and New York: Routledge, 2008.
6. Bishop, Claire. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
7. Bishop, Claire. *Installation Art*. London: Tate Publishing, 2005.
8. Burgin, Victor. *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*. Basingstoke and London: Macmillan, 1986.

9. Danto, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
10. Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
11. Hayles, Catherine. *How We Became Posthuman; Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.
12. Lyotard, Jean-François. „Can Thought Go on Without a Body.“ In *The Inhuman; Reflections on Time*, edited by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, 8-23. Cambridge: Polity Press, 1991.
13. M. Lee, Pamela. *Forgetting the Artworld*. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.
14. Peppis, Paul. *Literature, Politics, and English Avant-Garde – Nation and Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
15. Ranciere, Jacques. Foreword to *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, edited by Steven Corcoran, xv. London and New York: Continuum, 2010.
16. Rutsky, R. L. *High techne: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. London: University of Minnesota Press, 1999.
17. Shelley, Mary. *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 1985.
18. Velthuis, Olav. *Talking Prices, Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton and Woodstock: Princeton University Press, 2005.

#### **Електронски извори:**

1. Alloway, Lawrence. “*Network: The Art World Described as a System.*” *Artforum* (September 1972). <https://www.artforum.com/print/197207/network-the-art-world-described-as-a-system-33673> . Приступљено: 4. јун 2022.

2. Cutrone, Ronnie. “Ronnie Cutrone Flags and Quilts.” *Lorenzelli Arte*. <https://lorenzelliarte.com/en/exhibitions/88-ronnie-cutrone-flags-and-quilts/overview/>. Приступљено: 4. март 2023.
3. Groys, Boris. „On Art Activism.” *E-flux Journal* 56 (June 2014). <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> . Accessed October, 31 2022.
4. Hall, Stuart. “Brave New World”. *Marxism Today* (Special issue, October 1988). [https://www.academia.edu/1228850/Stuart\\_Hall\\_Brave\\_New\\_World](https://www.academia.edu/1228850/Stuart_Hall_Brave_New_World) . Accessed June 16, 2022.
5. Ichihara Etsuko. “Statement,” *Etsuko Ichihara*. November 30, 2022. <https://etsuko-ichihara.com/statement/>. Приступљено: 30. новембар 2023.
6. Кас, Eduardo. “Origin and Development of Robotic Art.” *Eduardo Кас*. <http://www.ekac.org/roboticart.html> . Приступљено: 20. март 2023.
7. Kastner, Jens. “Art and Activism (Against Groys).” EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies (December 2014). [https://eipcp.net/policies/kastner/en.html#\\_ftn15](https://eipcp.net/policies/kastner/en.html#_ftn15) . accessed March 28, 2022.

## Индекс имена

Александер, Викторија Д. (Victoria D. Alexander) **64**

Аловеј, Лоренс (Lawrence Alloway) **9, 26, 28, 30**

Арендт, Хана (Hannah Arendt) **28**

Бадју, Алан (Alain Badiou) **9, 20, 23**

Барт, Роланд (Roland Barthes) **30, 66**

Бенет, Тони (Bennett, Tony) **23, 24, 68**

Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) **6, 17, 32, 66**

Бишоп, Клер (Claire Bishop) **9, 15, 19, 24, 35**

Бургин, Виктор (Victor Burgin) **12**

Варде, Алан (Warde, Alan) **23**

Велтуис, Олав (Olav Velthuis) **23**

Гајо-Кал Модесто (Gayo-Cal, Modesto) **23**

Гројс, Борис (Boris Groys) **6, 9, 17, 18, 22**

Данто, Артур (Arthur Danto) **6, 24, 28**

Дики, Џорџ (George Dickie) **24**

Ђурић, Дубравка **29, 46, 47, 66**

Ичихара, Ецуко (Ichihara Etsuko) **53**

Кастнер, Џенс (Jens Kastner) **19**

Кац, Едуардо (Eduardo Kac) **51**

Кесић, Саша **31, 32, 66**

Кутрон, Рони (Ronnie Cutrone) **48**

Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) **9, 55, 56, 57, 59, 66, 67**

Малабу, Катрин (Catherine Malabou) **18**

Матејић, Бојана **21, 66**

Памела, Ли (Pamela M. Lee) **26, 27**

Пепис, Пол (Paul Peppis) **46**

Радојчић, Саша **25, 66**

Рајт, Дејвид (Wright, David) **23**

Рансијер, Жак (Jacques Ranciere) **6, 9, 21, 22, 23, 66**

Рауних, Гералд (Gerald Raunig) **32, 67**

Рацки, Р. Л. (R. L. Rutsky) **31**

Севиц, Мајк (Savage, Mike) **23, 68**

Силва, Елизабет (Silva, Elizabeth) **23, 68**

Сим, Стјуарт (Stuart Sim) **57**

Станковић, Маја **25, 26, 67**

Харавеј, Дона (Donna Haraway) **9, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 67**

Хејлс, Кетрин (Catherine Hayles) **56, 59**

Хол, Стјуарт (Stuart Hall) **27, 28**

Чекић, Јован **25, 26, 67**

Шели, Мери (Mary Shelley) **57**

Шуваковић, Миодраг **6, 11, 12, 14, 15, 17, 25, 29, 67**

## Биографија

Кристина Јањић рођена је 1991. године у Врању. Дипломирала је сликарство 2017. године на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду, у класи професора и књижевника Милете Продановића. Мастер студије завршила је 2018. године код истог професора. Школске 2016/2017, провела је семестар на Националној академији лепих уметности у Паризу, као стипендиста француске владе, у класи професора Франсоа Боароа. Поред Факултета ликовних уметности, дипломирала је на одсеку Енглески језик, књижевност и култура на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Поред Факултета ликовних уметности, студенткиња је друге године докторских студија на Факултету за медије и комуникације на одсеку Трансдисциплинарне студије савремене уметности и медија.

Учествовала је на следећим изложбама: 2017. „Модус Операнди Вернисаж” (Modus Operandi Vernisage) и „Ташиба” (Tashiba Exposition) у галеријама Националне академије лепих уметности у Паризу, 2017. „Интер/Акција” у Галерији Дома омладине у Београду, на пројекту у сарадњи са студентима историје уметности са Филозофског факултета у Београду, 2018. „Напуштање безбедног режима” у немачком културном центру Гете институт, 2018. на изложби „Перспективе ХХХИВ” у Националној галерији у Београду, 2018. на изложби „Уметност у доба класног рата” у Оставинској галерији у Београду. Новембра 2018. године гостовала је у културном центру Рекс у Београду и презентовала свој уметнички пројекат „Западноевропски закони”, који је урадила под менторством проф. др ум. Зорана Тодоровића. Реализовала је самосталну изложбу у Салону 77, једном од три изложбена простора Галерији савремене уметности у Нишу 2020. године. Докторски уметнички пројекат Робот, отирач, Црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта - Сликаство и перформанс представила је први пут као самосталну изложбу у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду 2022. године.



## Изјава о ауторству

Потписана Кристина Јањић

Број индекса 5057/18

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**„Робот, отирач, Црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта (Сликарство и перформанс)“**

- 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,
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта



У Београду, јуна 2023. године.

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

Име и презиме аутора **Кристина Јањић**

Број индекса **5057/18**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта **„Робот, отирач, Црнкиња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта (Сликарство и перформанс)“**

Ментор: др ум. **Светлана Волиц**

Потписани (име и презиме аутора) **Кристина Јањић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала 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 у Београду**.

Потпис докторанта



У Београду, јуна 2023. године.

## Изјава о коришћењу

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

**„Робот, отирач, Црниња и две слике са грбовима у дискурсу политичког субјекта (Сликаство и перформанс)“**

Која / и је моје ауторско дело.

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

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

### 1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

Потпис докторанта



У Београду, јуна 2023. године.

