

**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. Оливера Парлић Карајанковић, редовни професор,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду
2. др Јелена Тодоровић, редовни професор,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду
3. др Мариела Цветић, редовни професор,
Архитектонски факултет, Универзитет у Београду
4. др Александар Кнежевић, виши научни сарадник
Биолошки факултет, Универзитет у Београду

Датум одбране:

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности

Сликарски одсек

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Биоморфни простори осаме

(аудио-визуелна инсталација, фотографије и видео записи пројеката, фото-књига)

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

Кандидат: **Зорана Милићевић**

Београд, 2024.

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат *Биоморфни простори осаме*, поставља посматрача у различитости, очекујући процесну трансформацију и одговор. Уз процесуалност и синтезу природних материјала и БиоАрта, посматрач кроз аудио-визуелне инсталације, просторне слике, цртеже и фотографије бива увучен у визуелну мапу уметника. Бива у међупростору.

Пројекат је рашчлањен у три сегмента, у три различита и прецизно бирана простора: *Walk on wool / Ход по вуни*, аудио-визуелна инсталација, Скандинавски павиљон, Београд; *Скала*, жива скулптура/ лабораторија, Биолошки факултет, Београд; *Саће*, аудио-визуелна инсталација / поткуполни простор Музеја афричке уметности, Београд. Завршна изложба под називом *Биоморфни простори осаме* имала је форму документаристичког приказа визуелног материјала, кроз синтезу ова три наведена пројекта и једне просторне слике.

Кроз симболе које сама смишљам и некада готово прецизно откривам, а друге тајновито чувам унутар дела, тражим од посматрача да престане бити пуки конзумент и, суптилним увођењем у дело, захтевам од њега да и сам буде симбол, и онај који тумачи и ствара. Посматрач бива измештен из свог уобичајеног, контемплативног и дистанцираног положаја. Идеја о трансформацији настаје још при првом додиру просторних слика, где су оне имале за циљ промену како себе, тако и простора у ком се налазе. Идеја метаморфозе у даљим радовима и јесте рефлексивна свега што је настајало претходних година, добро уткана у нити, уплетена у чвориште, тако да ми се чини да је ту одувек.

Предмет рада чине пројекти који су описани у тексту, кроз испитивање интимности, али и интеракцију. Контекстуализује се однос уметничког дела и публице, лични и унутрашњи простор дела, али и простор који уметничко дело заузима.

Игра између спољашњег и унутрашњег чини безграничан простор за развијање и интеракцију нас са другима, нас са нашим унутрашњим *ја*, нас са неким „старим нама” и оним „који наилази”. То бивство јесте округло. Простор¹ можемо посматрати из различитих визура,

¹„Простор и време као манифестација неисцрпљивости. Универзум као отвореност бића? Појам који треба прокушати.“ Марцел, Габријел, *Бивствовање и имање I Метафизички дневник (1928-1933)*, Библиотека “Логос”, стр.89.

исто као и време. Међупростори су за мене веома битни. То „између”, тај моменат који никада није у нестајању. Рад је у непрекидном истраживачком контексту смештен на релацији: уметница–простор–посматрач.

Конзистентност у раду, готово парадоксално, води ме у различите медије и неспутаност. Докторским уметничким пројектом тежим, а пре свега допуштам себи ту незнану шетњу из рада у рад, која ми омогућава различита сагледавања и испреплетаност визуелног, аудитовног, филозофског и психолошког, али о поетског и интимног.

Кроз теоријски део докторског уметничког пројекта, предочићу на које све начине живот постаје главни материјал рада.

Кључне речи:

простор, време, светло, звук, просторне слике, вуна, мед, биоарт, биоматеријал, међупростор, чвор/чвориште, земља, нит, одрживост

ABSTRACT

A doctoral artistic project *Biomorphic Spaces of Loneliness*, puts the viewer in a state of disparity, expecting procedural transformation and answer. By synthesizing natural materials and BioArt, the observer becomes immersed in the artist's visual map, through spatial pictures, drawings and photographs. They find themselves in an interspace.

This project is divided into three segments, three different and carefully chosen spaces: *Walk on wool*, an audio-visual installation, Nordic pavilion; *Scale*, a living sculpture/ laboratory, Faculty of Biology, Belgrade; *Honeycomb*, an audio-visual installation, The Museum of African Arts, Belgrade. The final exhibition titled *Biomorphic Spaces of Loneliness*, took the form of documentary review of visual material, synthesizing these three projects along with one spatial picture.

Through symbols that I create, some precisely exposed and others secretly kept within the artwork, I am asking the viewer to stop being just a mere consumer. By subtly bringing them into the artwork, I ask them to become both the symbol and the one who interprets and creates. The observer shifts usual, contemplative and distant position. The idea of transformation emerges from the first touch with spatial pictures, whose goal is to change themselves as well as the spaces they inhabit. The idea of metamorphosis in subsequent works reflects everything that has developed over previous years, woven into threads, skillfully knotted, giving the impression that it has always been there.

The main topics of this work involve questioning intimacy and interaction, the relationship between artwork and the public, the personal and inner space of work, as well as the context in which the artwork occupies space.

The interplay between outer and inner dimensions creates an infinite space for development and interaction: us with others, us with our inner selves, us with our younger selves, and us with our future selves. This being is circular. We can observe the space² from different points of view, both spatially and temporally. The "in-between" moments are extremely important to me. The performance context is set within the space between the artist, the space, and the observer, where performance continuously explores these boundaries.

The consistency in performance almost paradoxically leads me into different media arts and boundlessness. With my Art PhD, I strive, and even allow myself, to explore this unknown journey from performance to performance, permitting various perspectives and interlacements of visual, audio, philosophical, psychological, and poetic aspects, as well as intimate connections.

In the theoretical part of my Art PhD, I will visualize all the ways in which life becomes the crucial part of the performance.

Key words:

space, time, light, audio, spatial pictures, wool, bio art, biomaterial, interspace, knot, earth, thread, maintenance

² „Space and time as manifestations of inexhaustibility. The universe as the openness of being? A concept worth exploring.“ Marcel, Gabriel, Being and Having I Metaphysical Diary (1928-1933), Library "Logos", p. 89.

Садржај:

1.	УВОДНА РАЗМАТРАЊА	9
1.1.	ПОЕТИКА РАДА / ПРОЦЕСУАЛНОСТ ПРОСТОРНОГ ТКАЊА.....	11
1.2.	ИЗЛАГАЧКИ ПРОСТОРИ / Када простор постаје рад?	14
2.	ВИШЕМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ КРОЗ ИСТОРИЈСКИ ОКВИР	18
3.	КЛАСИЧНИ И САВРЕМЕНИ УМЕТНИЦИ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА МОЈЕ СТВАРАЛАШТВО	27
3.1	У воштаној соби проливиено млеко биће жуте боје	27
3.2	Северна светла / Или како учити поларну светлост чекајући трамвај.....	28
3.3	UNBEIRRBARER WIDERSTAN / Луиза Буржоа	30
3.4	Она је својим рукама додиривала своје гене.	32
3.5	Шта лежи изнад неба?.....	35
3.6	Метју Барни (Matthew Barney)	37
4.	О НАСТАНКУ ИДЕЈЕ И РАДОВИМА КОЈИ СУ ЈОЈ ПРЕТХОДИЛИ	40
4.1	Улазак у прву просторну слику, Требиње, 2018. године.....	40
4.2	Просторне слике	43
4.3	МОМ.....	47
4.4	306.....	49
4.5	Release of spring / Мау.....	52
4.6	Тамо где је земља мека	54
4.7	Цртеж као најважнији елемент ликовног деловања	56
4.8	Чујем, бура је	57
5.	ОРГАНСКО И ПОПАДАЈУЋЕ	59
5.1	Природни материјали.....	59
5.1.1	Мед	59
5.1.2	Урбано пчеларство, искуство пчеларења / живот пчела.....	61
5.1.3	Вуна	63
5.3	Одрживи развој/рециклажа радова	65
6.	БИОАРТ	66
6.1	Биоетика	70
6.2	Биополитика.....	72
6.3	Уметност између биоетике и биополитике.....	75
6.4	Биокомполитни материјал на бази гљиве.....	78
6.5	Скоби / Scoby	79
7.	МЕТОДОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА	80
8.	О УМЕТНИЧКИМ ПРОЈЕКТИМА.....	81

9. ИЗЛОЖБА – БИОМОРФНИ ПРОСТОРИ ОСАМЕ, ГАЛЕРИЈА ФЛУ, БЕОГРАД, МАРТ 2024. ГОДИНЕ	97
9.1 Архивирање и приступ делу.....	102
9.2 Техничка реализација / поставка рада.....	102
9.3 О изложби / текст	107
10. ПРОСТОР ОСАМЕ.....	109
11. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	110

Захваљујем

свима који су дотакли моја промишљања у годинама докторског истраживања. Нарочито се захваљујем мојим пријатељима на бистрини и подрици и мојој породици на несебичности и стрпљењу. Професорима Светлани Волић, Саву Пековићу и Александру Кнежевићу за велики допринос мојој уметничкој пракси.

Рад посвећујем мами и баба Лели, захвална за све.

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Ни под бомбама цвеће не престаје да цвета.³

Докторски уметнички пројекат *Биоморфни простори осаме* је континуирани наставак моје идеје која се формирала у просторну слику већ на основним студијама, а додатно утемељила на мастер студијама. Докторске студије, дошле су као одлична подлога за ширење идеје, у којој поново – појединац стоји окружен наметнутим, затрпам и увијен у чворове природних материјала, где кроз саморефлексију одгонета животом утиснуте оквири и својим присуством у раду, мења га и трансформише.

Различити пројекти у оквиру докторског уметничког пројекта испитују релацију између посматрача и уметничког дела, постављајући невидљиве границе, градећи посебан однос између чула посматрача и самог дела, који усисава присутност и отклања трауме, док извлачи и милује сећања сваког појединца. Сваки од ових пројеката има за циљ указивање на само бивствовање, проток и крај живота, односно стапање. Посматрајући их као једну целину, они могу постати конструкција, односно, темељ за даље истраживање, ком, морамо се сложити, нема краја. Ако пак има, безбојно црвена⁴ је ту, да ме врати сталном питању и новим, а никад крајњим, одговорима.

Сваки од ових пројеката пропитује материју и мој однос са стварношћу, са оним што прохуји и остави недореченост.

Без оптерећености формом, излазим из рада у рад, пролазећи кроз различите фазе, градим и рушим саграђено, док између тога бивам утопљена у сопству, како је то рекао професор Саво Пековић у једном тексту о мом раду.⁵

³Његуш, Роксанда, Киш, Данило, Вешовић, Радоња, *ДРУЖЕ, ТВОЈА КУЋА ГОРИ, ИЗБОР ИЗ ВИЈЕТНАМСКЕ О ПОЕЗИЈЕ*, Удружење књижевника Србије, 1968, стр.31.

Ову књигу, нашла сам по упису мојих докторских студија, у близини мог тадашњег стана на Вождовцу, бачену поред контејнера. Сам чин сусрета, интуитивног и ненамерног, водиће ме и кроз писање овог теоријског дела докторског пројекта и у многоступењу на моју мисао о самом раду.

⁴ Безбојно црвена означава тон за који трагам градећи и осликавајући просторне слике, она је у сталном измицању, мења се и можемо је поистоветити са трептајем.

⁵ *Епифанија - присутност сопства*, Милићевић, Зорана, део текста, Пековић, Саво, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2021. године

Сам пројекат, али и појединачни радови, увлаче посматрача у сопствену срж, самим тим, посматрач више није пуки конзумент. Неки радови дозвољавају наше додире, неки функционишу једино уколико додир не изостане, други нам нису надхват руке, али их миришемо, склапамо у себи, видимо у њиховој целости и, тако склопљене, изнова рушимо.

У свом раду проналазим места осаме, тамо, унутар међупростора.⁶ Зато посматрача наводим да прати усмерење, некада бива увучен у изложбени простор, где треба да ухвати и у себи споји међупросторе, док већ у следећем кораку бива прогутан вуном, увијен у њу, бива заробљен⁷, али ушушкан. У таквим просторима дознајемо истину.

„Према традицији, људска култура се превасходно бавила потрагом за целовитошћу. Та потрага је била условљена жељом људских јединки да превазиђу свој партикуларитет, да се ослободе личних „гlediшта“, насталих под упливом њихових „животних форми“, и да остваре приступ једном општем, универзалном погледу на свет, који би важио свугде и за сва времена. Та жеља да се превазиђе сопствени партикуларитет не потиче нужно из онтолошког устројства самог субјекта. Знамо да је партикуларно увек обухваћено целином и њој подређено. Стога је жудња за целовитошћу најпросто жудња за слободом. А та жудња се, опет, не мора тумачити као нешто својствено људској природи.

⁶ „Пре него пређемо на конкретне примере, важно је да размотримо положај уметничког дела у глобалном систему симболичке или материјалне економије, по којем је устројено савремено друштво. По нашем мишљењу, уметничко дело, поред особина робе, има и своје семантичке вредности: представља танани међупростор (интерстицијум) у друштву. Овај појам је користио Карл Маркс да би означио односе размењивања унутар заједница, а који се, због непоштовања закона о профиту, не уклапају у капиталистичку економију: реч је о трампи, трговини с губицима, производњи која задовољава само сопствене потребе и сл. Тај малени међупростор представља област међуљудских односа која, иако се мање-више отворено и складно уклапа у глобални систем, наговештава и могућност другачијих односа од оних који су у датом систему тренутно на снази.“
Николас Бурио, *Релациона естетика*, стр 6.

⁷ „Архетипски стављање знака једнакости између тела и посуде од темељног је значаја за разумевање мите и симболике, а преко њих и за разумевање погледа на свет примитивног човека. Значај тог изједначавања, међутим, не ограничава се на излазне зоне које све то из тела излази претварају у нешто што је „рођено“, била то коса (вегетација) или дах (ветар). Своју средишњу симболику има и унутрашњост тог тела – посуде.

Унутрашњост тела архетипски је идентична несвесним, тим „седиштем“ психичких процеса који се за човека одвијају „у“ њему и „у мраку“ који је – као и ноћ – типични симбол несвесног. Симболика тела као посуде која садржи душу жива је у модерног човека. И ми говоримо о својој „унутрашњости“, о свету „унутрашњих“ вредности итд. Када мислимо на душевне или духовне садржаје, као да су они садржани „у“ нама, у нашем телу-посуди, и као да „из“ њега излазе. У ствари, садржаји колективног несвесног су изван у истом смислу у које, је то и свет објеката: једнако им можемо смештати „изван“ и „изнад“, „испод“ или „у“ нас. Зато су људи од памтивека један део тог архетипског „унутрашњег“ света пројектовали на „небо“, а други део на „пакао“. Ипак, упркос тим пројекцијама, јасно је очувана карактеристична веза с представом тела-посуде „у“ којем садржај живи.“Нојман, Ерих, *Велика Мајка, феноменологија женских облика несвесног*, Федон, Београд, 2015, стр. 58.

Познати су нам историјски примери самоослобађања оствареног у име целовитости и у стању смо да те примере подражавамо – као што можемо подражавати ма које животне форме.”⁸

У различитим рефлексјама сопственог рада настојим да изразим партикуларитет, заједно са жељом да посредујем универзална искуства. Дакле, самоослобађање, које је резултат личних и интензивних унутрашњих процеса, претендује на креацију колективног искуства. Излазак из зоне сликарства, плошности и скулптуре као омеђеног материјала и простора, представља за мене искорак у област заједничких деловања, саодноса, односно, коегзистенције са другим облицима живота, али и предметима којима смо окружени.

1.1. ПОЕТИКА РАДА / ПРОЦЕСУАЛНОСТ ПРОСТОРНОГ ТКАЊА

Уколико бих се осврнула кроз сваки свој рад, говорила бих сопствену историју. Она је лична колико и колективна, тиче се тла, земље у којој сам одрасла, тиче се и заната, оног момента у ком можемо да ухватимо време и простор, па направимо неразрешив чвор.

За Буриоа је уметнички простор заправо међупростор, неоптерећен кодовима, матрицама, клишеизираним обрасцима, онај који је изван свеприсутног медијског окружења.

„Обликујем један простор. У њему је све жестоко. Све што је у њему, тежи да разбија или да буде разбијено. И да нападне, да би се бранило нападајући. Просто је невероватно колико је то окрепљујуће. Изгледа да се тешко ишта да изменити. Затим, обликујем други простор, јер ми је, чини се, потребан. У том простору владају милина, хоризонталне линије, једнакост, склад.

Међутим, чињеница да у том простору влада задовољство, мене не испуњава задовољством. Простор почиње да се квари, услед неке равнодушности која мами у сан. Треба ми трећи простор. Он треба да обухвати претходне.

⁸Гројс, Борис, *У току*, ЈП Службени гласник, Београд, 2020, стр. 15.

Значи, мора бити велики, велики. Правим тај велики простор и све га више повећавам да би и први и други могли у њега да стану. Узалуд. Није му потребна величина, потребније му је нешто друго да би могао оба простора да обухвати.”⁹

У свим скицама, када идеја, још увек свежа, бива обрис на папиру, мисао о реализацији увек је усмерена на простор у ком ће тај обрис оживети, бити имплементиран и увијен оним што тај простор нуди.

*Стварам. Стварам и без сумње, то постаје један ток.*¹⁰

„Зорана прави искорак у нову реалност, ослобођену свих конвенционалних начела и норми. То је симбол ескапизма, бег из виртуелног лудила, али и прочишћење. Да бисмо дошли до циља, морамо да прођемо кроз завесу од вуне и златом прекривене мајке, које ће нас скривати од радозналих погледа, али и нас самих (алузија на стид и први грех). Централно питање је колико тога заправо видимо, а колико тога је само илузија, као плод наше маште о односу приватног и јавног.

Долазимо до закључка да процеси креирања илузија нису ништа друго до вешта манипулација визуелног и психичког доживљавања, и да стварност има онолико облика колико смо у стању да замислимо. Већ можемо говорити о Зоранином рукопису, који је пун моралне строгости, као да произилази из вечитог незадовољства постигнутим. Зато она иде из рада у рад, на поље непрекидног рада, на сталну разраду сачињену од веома прецизних деловања руку и ума. Она се не препушта коначном резултату. Зорана зна да уметничко приказивање се може постићи само ако се зна разлика између способности да се забележи видљиви свет и способност да се прикаже невидљиви свет. За то је потребан напор, системска примена технике, која доводи до појава које су изван обичног опажања.”¹¹

Како бих ближе појаснила циљ докторског пројекта, морам се осврнути на појам несигурности. Она може бити егзистенцијална, али и системска, еколошка, временска и просторна. Она одређује наше поље деловања, освешћеност и жељу за променом, која се некада поистовећује са ескапизмом, што доводи у питање, присутност у свакоме од нас. Зато,

⁹ Мишо, Анри, *Ћуди уснулог, ћуди будног*, Плато, Београд, 2002, str. 132.

¹⁰ Из мог дневника.

¹¹ Професор Саво Пековић у једном од осврта на мој рад и поетику.

посматрача морамо окупирати различитим медијима, а опет, оставити му простор за деловање и његово лично, где се кроз сусрет са собом одвија суштина уметности.

Читајући збирку есеја Тери Смит „Савремена уметност и савременост”¹², где се он осврће на чувену формулацију Шарла Бодлера¹³ из 1864. године: “La modernité, c’est l’éternel et l’immuable” (‘...*modernité*, то јест, пролазно, краткотрајно, нестално јесте једна половина уметности, друга половина је вечно и непроменљиво’) – проматрам своју поетику и закључујем да се у мојим радовима ове крајности сусрећу, прожимају и као такве стапају.

Ослањајући се на то да дијалог између пролазног и вечног може бити срж уметничког израза у савременом друштву, где уметници истражују различите аспекте времена (сада) и места (овде) кроз различите формулације. Дефинисање модерности кроз спајање пролазног и вечног, несталног и непроменљивог, доводи нас и сугерише да уметност у својој савременој форми обухвата најразличитије облике пролазности и вечности.

„На трагу Делезове и Гатаријеве мисли о потенцијалности садашњег тренутка, за почетак је, макар и у крајњој таутологији појмова, потребно рећи да се увек ради о својеврсном ту-простору и сада-времену односно о овде-сада тренутку (Делез, Гатари 1995: 126-127); фрагилност и неухватљивост тренутности оличена је у идеји уметника-истраживача (спрам уметника-активисте) који, попут културалног номада, настоји да мапира и документује стварност, те да је представи у пресеку локалног и глобалног, стабилног и нестабилног, симболичког и афективног, увек везаног за конкретан простор и конкретно време, а то значи да естетски и дискурзивно посредује поруку или код какав тај (конкретни) друштвени простор препознаје и разумева. Напоследку, проширујући простор комуникације уметности, њеног ефекта и вредности које пос(р)едује, парадигма интернет–култура–језик је на темељном нивоу редефинисала и питање уметности и њене онтологије заменивши га идејом перманентног протока информација.”¹⁴

У свом раду, узимајући тренутак овде – сада процесуално бележим промене иако ми оне често измичу, наглашавајући неухватљивост и примарну сврху моје уметничке праксе. Као што у цитату провејава однос локалног и глобалног, стабилног и нестабилног,

¹²Смит, Тери, *Савремена уметност и савременост*, збирка есеја, Орион арт, Београд, 2014.

¹³ Charles Boudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essayes*, Phaidon, London, 2001, str. 12.

¹⁴ Весић, Д. Марко, *Зборник радова*, са научне конференције за младе истраживаче и докторанде / савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе, Филолошки факултет, 2024, стр, 104.

симболичког и афективног, ово се може уписати у радове приказане на изложби Биоморфни простори осаме, који кроз сопствену нестабилност означавају симболички приступ, који је често лишен људског деловања.

1.2. ИЗЛАГАЧКИ ПРОСТОРИ / Када простор постаје рад?

*“Када се врхунци нашег неба споје
Моја ће кућа имати кров”.¹⁵*

У моменту када промишљам о излагачком простору, он већ постаје рад, самим избором и одлуком, простор постаје равноправни сегмент рада. На тај начин, о просторима промишљам и смештам их у контекст изведбе. Битност тог избора одређује даљи ток, некада, готово у целости. Важно ми је да простор и дело буду у синтези, где простор често бива материјал дела.

Само размишљање о овом важном сегменту, десило се након самосталних изложби и искуства трансформације радова и галеријског простора, али и кроз измештање рада из институционализованих оквира, односно њиховим дијалогом.

„Ако је, како тврди Серж Дане „свака форма лице које нас посматра” шта се збива када се она нађе у равни дијалога? Каква је то форма чија је суштина релациона? Као полазиште у расправи послужиће нам Данеове речи, пре свега због њихове двосмислености: ако форме гледају нас, како ми треба да гледамо њих?

Уметничка аура се не налази више у свету који извирује иза дела, нити у самој форми, већ испред дела, у привременој колективној форми која се ствара његовим излагањем.”¹⁶

Трагом овог поимања, долазим до следеће мисли – колико год да је форма у мојим радовима у сенци процесуалности и интуитивних деловања, ипак посматраче кроз различите приступе наводим да комуницирају и са формом рада, како би остварили унутрашње дијалоге. А посматрање форме која нас посматра остаје увек отворено питање.

¹⁵Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, Чачак -Београд, 2005, стр. 55. Припадање је оно за чим трагамо.

¹⁶Николас Бурио, *Релациона естетика*, стр. 8.

„Тада би ми се чинило да су сви тренуци нашег живота сакупљени у једном простору, као да догађаји из будућности већ постоје и само чекају да се коначно нађемо у њима, као што се, прихвативши неки позив, у одређени сат нађемо у одређеној кући.“¹⁷

Ослањајући се на овај цитат, загледана у сва три пројекта и истраживање унутар њих, схватам да је сваки од њих имао за циљ да покрене сопствене механизме или самим животом унутар материјала, или пак присуством некога/нечега у одређеном времену, и прецизно бираном простору.

У књизи *Флуидни контекст – Контекстуалне праксе у савременој уметности*, Маја Станковић проматра и осврће се на децентрализацију излагачких институција говорећи о дефинисању статуса ументичких дела, дајући јасан одговор на питање да деценијама уназад оно што видимо у музејима и галеријама јесте уметничко дело искључиво зато што му тај статус гарантује сама институција у којој се налази, више не важи. Ауторка инсистира и на чињеници да често у тим просторима наилазимо на неументичке предмете. Постављајући пред читаоца неколико кључних питања, почиње да рашчлањава део по део и кроз конкретне примере уметничких интервенција указује на децентрализацију.

„Како је музеј, као једна од најзначајнијих институција која је обележила период модерне уметности, добио, а касније изгубио, централну улогу у излагачком систему? Шта је неутрални контекст? Када и како је почела пракса изласка из институционалног окружења? Да ли је то ослобађање од институционалног оквира? Како се прелазак са модерне на глобалну уметност одразио на функционисање излагачких институција?“¹⁸

“Уласком у музеј, уметничка дела се налазе у сасвим новом окружењу: постају део одређеног »иконографског програма« или доминантног наратива, на пример, наратива »модерне уметности«. Питања повезана са доминантним наративом посебно су проблематична: да ли је то низ чињеница повезаних хронолошки, стилски, проблемски у мање или веће целине, периоде или интерпретације, или је то производ

¹⁷ George Kouvaros Images that Remember Us Photography & memory in Austerlitz, приступљено дана 10.12.2023. у 17:55 ч.

¹⁸ Станковић, Маја, *Флуидни контекст, контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум Београд 2015. стр. 87.

саме институције на исти начин на који Фуко говори о болести, лудилу и криминалу као дискурсима које су произвеле институције као што су затвор, лудница, болница?”¹⁹

Аналогија са Фукоовим приступом о болестима, лудилу и криминалу као производима институција јесте релевантна. Овакав приступ предлаже да институције формирају дискурсе који обликују наше разумевање и идентитете у различитим областима.

„У инсталацији 1200 цаква на Интернационалној надреалистичкој изложби 1938. у Паризу, Дишан у први план ставља галеријски простор. У питању је прва велика изложба надреализма у Паризу, која обележава, уједно и његову нову фазу, институционалну. Галерија лепих уметности (Galerie Beaux-Arts) у којој се изложба одржава у том је тренутку била престижна париска галерија у којој су излагани највећи класици, као Ел Греко, чији су радови били изложени непосредно пре надреалистичких.

Намера организатора изложбе Андреа Бретона и Пола Елијара је, највероватније, била да Дишан уради необичну, занимљиву, нетипичну поставку која би била »надреалистичка« и која би указивала на специфичан положај надреализма у односу на друге авангардне правце. Могло би се слободно рећи да су таква очекивања била испуњена. Оно што је Дишан урадио у потпуности је одударало од уобичајених начина излагања, а истовремено је било довољно зачудно, необично, тако да је одговарало и надреалистичком приступу. Дишан је, поред тога, урадио још неколико ствари по којима је ова изложба остала запамћена и добила истакнуто место на карти уметничких догађаја: проблематизовао је »препознатљивост« институционалног оквира – у овом случају познату париску галерију трансформисану до непрепознатљивости, затим, процес институционализације надреализма који улази у своју финалну фазу управо са овом изложбом и његову позицију унутар новог, институционалног оквира.”²⁰

¹⁹ Станковић, Маја, *Флудини контекст, контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум Београд 2015. стр. 91.

²⁰ Станковић, Маја, *Флудини контекст, контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум Београд 2015. стр. 94

Маја Станковић закључује да се функционисање уметничког дела конституише у односу на контекст, а не институционални оквир, јер је институционални оквир променљив – флуидан.²¹

„Барбара Кругер²² критикује моћ у разним њеним оваплоћењима, укључујући и моћ академског миљеа да ограничи критички дискурс. Инсистира на томе да теорија мора изаћи из оквира академског и освојити јавни дискурс путем „моћно пријатног језика слика, речи, звукова и структура”. У извесном смислу измештање њених дела из галерија у јавне просторе настоји да теорију пројектује на домен јавног поимања.”²³

Измештање рада из институционализованих оквира даје нам једно ново поимање уметничког дела и односа према том делу. Идеја о самом измештању рада из галеријског простора и промишљање о животу дела након његовог јавног приказивања, десила ми се на крају основних студија и мог пресељења из Требиња у Београд. Наиме, ситуација које се десила је била техничке природе, али се у њој садржао и један концептуални моменат, смештен у то време и тај простор но, ја сам тек годинама касније схватила све то. У гепек кола нису могле да стану све просторне слике, вежбе настале на Академији ликовних уметности у Требињу, личне ствари, књиге и једна цела ја. Нешто је морало остати у Херцеговини. Одлука да то буде једна монументална просторна слика / чаура направљена од жице, грађа, старих фотографија, записа из дневника, флаша црног вина које су се гомилале у мом студентском стану, била је најрационалнија. Чин спуштања просторне слике са терасе у требињски парк назвала сам *У стапању са Херцеговином*, док су се у моменту спуштања просторне слике, огласила звона цркве и мени је овај чин одједном постао непроцењиво важан. У годинама које су уследиле, одлазила сам и обилазила своју просторну слику. Прве године по остављању ту се окотила једна мачка, друге је неко лепио налепнице од Нектар пива по њој, а већ наредне, нисам је затекла на том месту. Једно је сигурно – стапање је неизбежан процес.

²¹ Исто.

²² “Барбара Кругер је савремена америчка уметница позната по употреби смелог црвеног, белог и црног текста прекривеног сликама културне критике. Њен рад испитује стереотипе и понашања конзумеризма кроз очи феминистичког дискурса са запањујућом софистицираношћу. Употреба три боје и Futura Bold Oblique фонта инспирисана је политички набијеним делима конструктивисте Александра Родченка. Кругерова користи језик да емитује своје идеје на безброј начина, укључујући принтеве, мајице, постере, фотографије, електронске знакове и билборде. Рођена је 26. јануара 1945. Њен рад је утицао на рад многих ументика млађе генерације, а њени радови налазе се у музејским колекцијама широм света.”

²³ Костело, Дирмид, Викери, Џонатан, *Уметност, кључни савремени мислиоци*, ЈП Службени гласник, Београд, 2013. стр. 43.

2. ВИШЕМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ КРОЗ ИСТОРИЈСКИ ОКВИР

Докторски уметнички пројекат *Биоморфни простори осаме* припада вишемедијској уметности, јер представља синтезу различитих медија (фотографију, видео, звук, интеракцију, инсталације, цртеж).

„Појам мултимедији се може превести као вишемедијско. Историјски, појам мултимедијалне уметности као вишемедијске уметности везује се за четрдесете године или, приближније, педесете и ране шездесете године ХХ века, за америчку неодаду и флуksус, пре свега, али и за европски флуksус и неоавангарду у којима се под мултимедијалном уметношћу означава уметничко дело које је засновано на артикулацији различитих медија, при чему су медији материјални посредници упућени одређеном чулу. Вишемедијска уметност 50-их година неоаде и флуksуса настаје као критика и побуна против специјализације уметности за једно чуло. Она је управо имала идеалитете позоришта и филма, као оних уметности у којима се прекорачава граница усмерености на један медиј. Значи, мултимедијална уметност је уметност која настаје као критика модернистичких аутономија уметности и усресређености на једно чуло и покушај да се артикулишу или повежу различита чула, доживљаји уметничког дела.“²⁴

Кроз интеграцију и експериментисање вишемедијски приступ пружа уметницима својеврсни простор за ширење и реализацију својих идеја у најразличитијим смеровима.

„Код нас је, на пример, Владан Радовановић²⁵ покушао да створи нову уметничку дисциплину, то су уметничка дела заснована на додиру. Нису упућена чулу вида или слуха, типичним чулима која су институционализована у свету уметности, већ је правио објекте од

²⁴ https://www.link-elearning.com/site/lekcija-Multimedijalno-u-umetnosti-i-teoriji_3063, приступљено дана 23.4.2024. у 17.00ч

²⁵ „Владан Радовановић, рођен у Београду 1932. године, дипломирао је композицију на београдској Музичкој академији. Од 1957- до 1971. ради у Музичкој школи Станковић као професор теоријских предмета. Са још троје уметника основао је 1958. групу Медиа, а 1969. је један од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању електронског студија Радио Београда, којим руководи од 1972. до 1999. године. Иницирао је настанак неформалне групе *YUMMbeI* 1982. Године 1993. предлаже пројекат СИНТУМ и оснива отворену групу под истим именом. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту и Будимпешти. Пише теоријске текстове о музици и новијим тенденцијама у уметности. Одржао је 15 самосталних изложби и перформанса, а учествовао је и на бројним колективним изложбама визуелне уметности, поезије имејл-арта у земљи и иностранству. Воко-визуелни радови су му уврштени у светске антологије, каталоге, плоче и касете. Композиције су му извођене на БЕМУС-у, Музичком бијеналу у Загребу, Међународној трибини композитора у Београду, у Западној Европи, САД, и три пута су представљале Југославију на фестивалима Друштва за савремену музику (SIMC). Добио је десет награда за музику, три за визуелне уметности и две за литературу. Објавио је седам публикација, једну мапу, шест партитура, две ЛП плоче, две касете и један компакт-диск.“ <http://www.vladanradovanovic.rs/biografija.html>, приступљено дана 24.04.2024. године у 23:00ч

гипса, који су имали различите отворе, рупе, у које се гура рука, прст. Сам доживљај таквог уметничког дела је другачији, јер оно што вас чека је неочекивано. На пример, кроз отвор ставите руку и додирнете уље, кроз други отвор додирнете тесто или вуну или разне друге ствари. Заправо, стварао је различите, другачије врсте ефекта догађаја. Он је, дакле, термин „вишемедијска уметност” употребљавао за објашњавање свог рада, пре свега, али и да би дефинисао разноврсне уметничке праксе.“²⁶

„Моји пориви ка синтези – делимично записи снова и свакако полимедиј и воковизуел – почетком деведесетих обухваћени су поетиком **синтезијске уметности**. У суштини, воковизуел би се могао схватити као семантички, а полимедиј (1957) као асемантички пол синтезијске уметности. Пошто синтеза уметности подразумева рад са завршеним и самосталним саставницама, требало је поћи од синтезе медија, која омогућује прилагођавање и међудејство саставница при стапању у вишемедијску целину. Нека одређења полимедија и воковизуела препознају се и у синтезијској уметности, али постоје и друга. Пре свега, синтеза је и медијска и стилска. Значи, поред синхроне, медијске синтезе у синтезијској уметности могућна је и дијахрона синтеза, то јест синтеза брижљиво бираних својстава различитих стилова. У погледу медијске синтезе учествују све чулне дражи, врсте значења и сви једночулни и вишечулни медији (филм, видео, компјутер, звучна холографија). Мада у синтезијској уметности равноправно учествују и неелектронски медији, електронска технологија је унела знатно проширен репертоар средстава и начина обликовања, и обезбедила центрификован систем за управљање пројектом у настанку. Иако тотална синтеза није нужна у сваком делу, у синтези морају учествовати најмање два различита медија. Пука истовременост разномедијских збивања искључује се као метод релационирања, а примењује се спајање и стапање медија. Организовање материјала и медијских линија с обзиром на облик и значење може бити паралелно, одложено паралелно, супротно, комплементарно и контрадикторно. Према принципу синергије, синтезијска целина више је од збира њених делова. Свака медијска линија поседује и релативну самосталност и зависи од других линија с којима остварује целину. Све линије нису све време подједнако важне него се смењују у погледу доминације. Синтезијски пројекат може бити завршен или делимично интерактиван. Иако усмерење ка синтезијском подразумева естетско и објектно као битне одреднице, то не искључује тековине

²⁶ https://www.link-elearning.com/site/lekcija-Multimedijalno-u-umetnosti-i-teoriji_3063, преузето дана 23.4.2024. у 17:00h

неортодоксног ментализма нити слаби пориве ка спиритуалности. У начелу, ради постизања што већег јединства, треба тежити стварању из једног духовног центра, јединствене стваралачке свести.”²⁷

Често егзистирање на границама уметничких, научних и социјалних дисциплина даје простор вишемедијским праксама да се развијају у најразличитијим смеровима, кроз упливе и спој различитих наратива.

„У унутрашњости кугле, која је само кулиса, све далеко је блиско, па и небо покривено намрешканим шарама. Преко шара – месец и облаци. Унутрашњост кугле се пресијава по средини. Месец сија по страни, као за себе. Или је, можда, пресијавање од месеца без месеца. Двоје по двоје, спрегнути ужетом, разиграно улебдимо под куглу. Ћихамо око куће без прозора која баца јаку сенку. Или је, можда, сенка од куће уопште без куће.”²⁸

„Најдинамичнија уметничка игра, дакле, за своје покретаче има: друштвеност и интеракције као релационе чиниоце.

Свремени контакти међу људима усмеравају се ка »контролним пунктовима« на којима социјалне везе бивају разврставане у различите производе. Уметничка делатност представља израз тежње ка стварању алтернативног пута скромнијих амбиција, отклањању препрека на неким »пролазима«, те повезивању некада удаљених видова стварности.

Суочени са електронским медијима, забавним парковима, местима за дружење, непрестаним умножавањем облика друштвености, постајемо рањиви и деградирани, налик лабораторијском пацову, осуђеном да заувек следи непроменљиву путању по кавезу посутом комадићима сира. Идеални поданик таквог *друштва статиста* сведен је на пуког потрошача времена и простора.”²⁹

На трагу ових промишљања, отвара се простор за истраживање различитих медија, где се кроз измештање публике из једног устаљеног шаблона, развијају искре интердисциплинарне уметности и кроз друштвену рефлексију вишемедијска уметност добија експерименталну форму позивајући на мењање устаљене обрасце деловања.

²⁷ <http://www.vladanradovanovic.rs/v3/poetika.htm> | приступљено дана 10.12.2023. у 23:05 ч.

²⁸ <http://www.vladanradovanovic.rs/v3/poetika.htm> | приступљено дана 10.12.2023. у 23:15ч

²⁹ Бурио, Николас, *Релациона естетика*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001, стр. 2, 3.

Вишемедијска уметност није статична, она се протеже у временском интервалу и у интеракцији је са публиком. Мултимедија јесте термин који тежи да објасни уметничке облике који су често неконвенционални. Она може објашњавати перформанс, хепенинг, видео уметност, инсталацију. Често, уплив у вишемедијску уметност носи са собом коришћење не само чула вида, већ и слушање, додиривање и мирисање. На трагу ових промишљања, смештени су пројекти који су изведени и дефинисани унутар текста. Кроз интеракцију, уметничко дело не стагнира, а једна од његових главних карактеристика јесте употреба технологије у изведи рада и његовој поставци.

Дадаизам³⁰ је био још један утицајни фактор у појављивању вишемедијске уметности.

О Дишановом промишљању галеријског простора и начину на који је проблематизовао »препознатљивост« институционалног оквира, погледати стр 16. Просторна карактеристика одржава концепт формирања компликованих простора и подручја кроз коришћење услова те средине и избором средине на којима се уметност приказује у одређеном времену и контексту. Стога, простор у неким вишемедијским радовима, постаје неодвојив елемент, бришући разлике између уметничког дела и простора у ком се уметничко дело налази, самим тим, та граница може бити предмет истраживања и изазов који уметник препознаје.

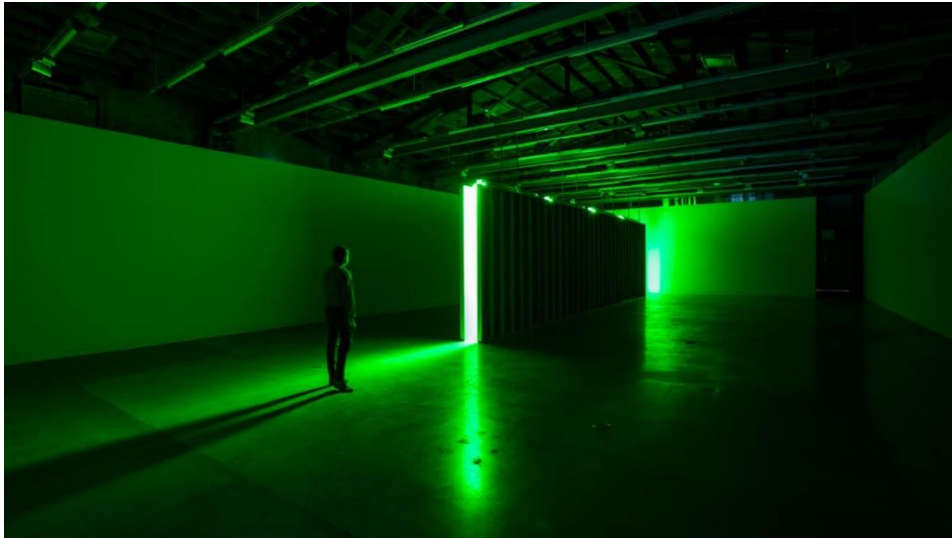
„Немилосрдно тржиште смене укуса и медијских испољавања, покатакд и истицање одсутног смисла, упућивало је на појаве и култове као својеврсне теме спровођења у сталној динамизацији што нестају или се појачавају у историји уметничких појава XX века.

Језичка, постструктуралистичка објашњења допринела су расветљавању најразличитијих поступака проистеклих управо из егзистенцијалних ситуација. Распон галеријске потражње је толико разноврстан да по свом дејству укључује сликаре графита америчких урбаних маргиналаца из осамдесетих година попут Жана Мишела Баскијата, енергетске акумулације митске прошлости у сликама, инсталацијама и

³⁰ „Дада је један од првих модерних глобалних уметничких покрета 20. века, који преноси уменички израз у провокативно деловање. Дадаисти су отворено антибуржујски настројени, дају предност нерационалном над рационалним. Изражавају се у више различитих уметничких дисциплина негирајући у исто време сам концепт уметности. Резултат свога деловања директно сврставају у контекст антиуметности.“
<https://studenti.rs/skripte/sociologija/dadizam/> приступљено дана 20.4.2024. у 16:00ч

објектима Анселма Кифера или језичке и телесне ритмове исказане у фотографијама, видео-радовима или инсталацијама с луткама животињског облика Бруса Нојмана.”³¹

У перформансу Бруса Нојмана (Bruce Nauman) публика пролази кроз уске сале, док камера изнад њихових глава бележи покрете. Простор где је публика смештена и њихов пролаз, нису ван домета уметничког дела. Његов рад највише је базиран на говору тела, игри речи, понављању гестова, звуку и светлу.



Слика 1. и Слика 2. Брус Нојман, *Performance Corridor*, Музеј Гугенхајм, 1968. године

³¹ https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/nikola_suica_c.html приступљено дана 20.04.2024. у 18:30 ч.

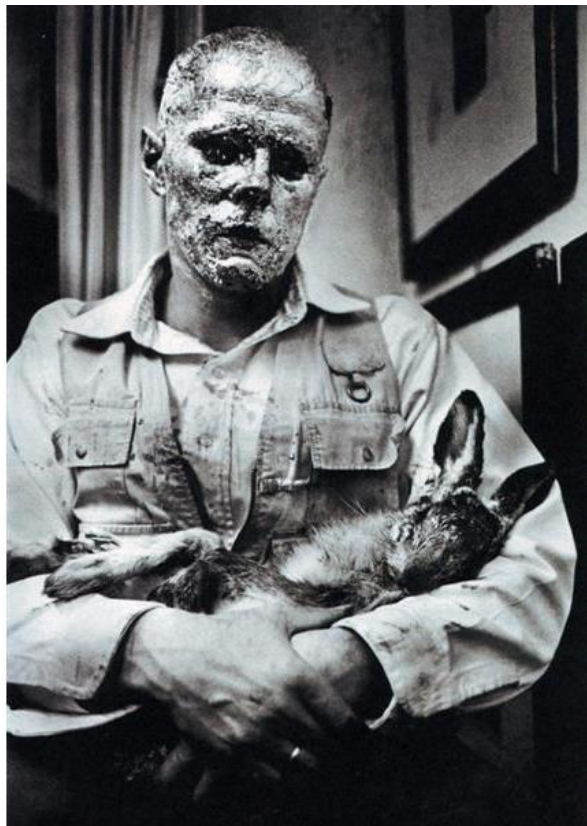
Јозеф Бојс (Joseph Beuys)³² кроз истраживање нестабилних материјала и виталистички приступ делу (јер се заснива на митско-месијанском концепту пројектовања и обликовања индивидуалног и друштвеног живота), представља једног од првих концептуалиста у Европи и, по мом мишљењу, једног од најзначајнијих ументика XX века.

Међу његовим најзначајнијим остварењима поред „социјалне скулптуре”, веома је битно на који начин он сагледава проширивање граница уметности и залагање за *gesamtkunstwerk* (свеобухватно ументичко дело). Тиме он наставља да развија идеју коју је поставио композитор Рихард Вагнер, који је од опере хтео да направи хтео да направи *gesamtkunstwerk*. У последњој фази свог стваралаштва Бојс се бави партиципативном уметношћу, по чијим траговима и данас стварају уметници широм света.

Дело Јозефа Бојса утицало је на пропитивање материјала у мом стваралаштву, пре свега кроз грађење односа са природним материјалима и њиховом функцијом унутар рада. Кроз сагледавање његовог дела Како објаснити слике мртвом зецу, које означава његов улазак у артикулисани перформативни период и обухвата све слојеве Бојсовог приступа делу – митови, психоанализа, приповедање, антропологија, филозофија, дематеријализација уметничког објекта (одлучујући елемент за концептуалну ументост) као и спектакл – стекла сам јасније увиде у своју поетику, смештајући је у контекст времена и простора. Тако је настао рад под називом „МОМ” (мед и љуспице шелака на стомаку моје мајке) из 2021. године и то дело

„Јозеф Бојс (Joseph Beuys, 1921-1986) представља једног од првих концептуалиста у Европи и вероватно најзначајнијег немачког уметника XX века. Основу свог креативног стваралаштва (које се може ставити у оквире скулптуре, цртежа, инсталације, перформанса, али и теорије уметности и педагогије), Бојс је пронашао у питањима хуманизма, социологије, као и антопозофије Рудолфа Штајнера (Рудолф Steiner). Занимали су га и алхемија и општи склопови филозофије религије и природних наука којима се бавила Парацелзијусова философија природе где се карактеристике средњег века и ренесансе спајају са футуролошким моментима развитка. Био је члан уметничког покрета Флуксус (Fluxus) који се окренуо против традиционалних уметничких представа у материјалу, позивајући се на Хераклитове речи: Све што постоји налази се у протицању, настајању и нестајању. Припадништво овом покрету имало је велики утицај на настанак Бојсове нове дефиниције уметности као проширеног појма, као и на конципирање појма социјалне пластике као свеобухватног уметничког дела, тачније - као обликовања живота унутар уметничких експерименталних пракси.“
<https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/milan-kulic-razmatranja-jozefa-bojsa-o-umetnosti-i-plastic48dskoj-formi.pdf>, приступљено дана 20.04.2024. у 18:44 ч.

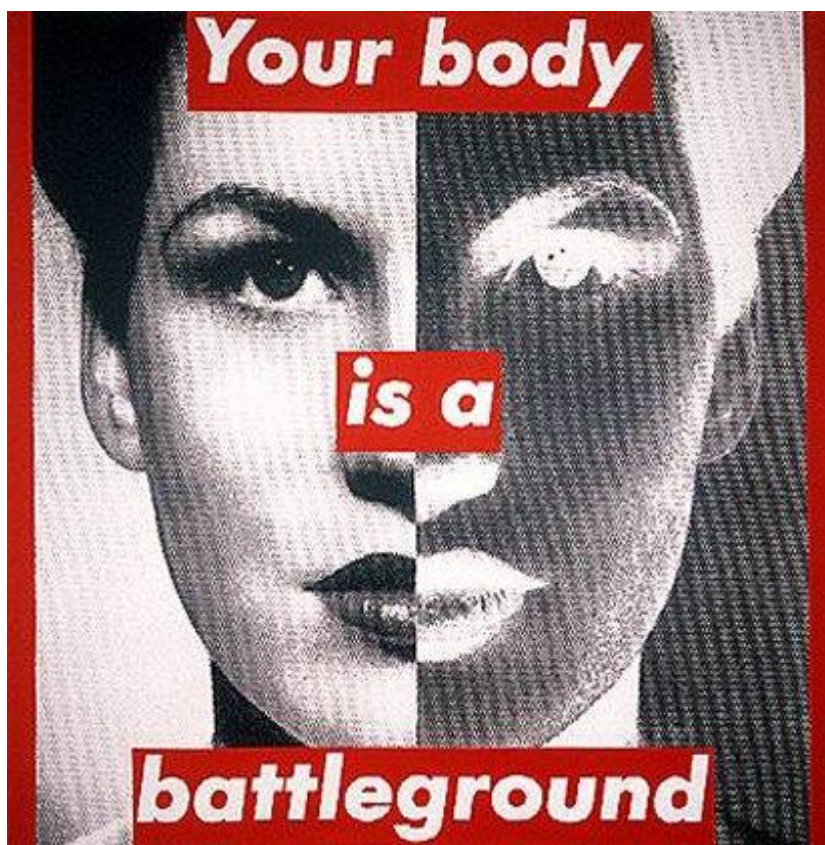
означава јасно усмерење моје мисли на избор природних материјала и пропитивање њихових визуелних могућности.



Слика 3. Како објаснити слике мртвом зецу? Јосеф Бојс, 1965. година

На трагу промишљања о историјском оквиру вишемедијске уметности, враћам се на уметницу о којој је већ било речи у писаном делу доторског уметничког пројекта. Реч је о Барбари Кругер, која је превасходно била позната по својим фото-текстуалним колажима у којима комбинује фотографије, често исечене из фото-магазина и упутства из четрдесетих и педесетих година, с провокативним слоганима у фонту Futura kurziv bold. Овакви колажи су се појављивали на постерима, билбордима, насловним странама часописа, омотима, књигама, торбама, мајицама и шољама, у галеријама и ван њих, у разним урбаним просторима. Користећи пластично описан језик модернистичке авангарде (нпр. Џон Хартфилд, руским конструктивизам), колажи се ослањају и на различите стратегије комерцијалног дизајна.

У једном разговору Кругерова је на следећи начин описала свој критички пројекат: „Занима ме како се конструишу идентитети, како се формирају стереотипи, како се наративи окамењују и постају историја.”³³



Слика 4. Барбара Кругер, 1989.

³³ Костело, Дирмид, Викери, Џонатан, *Уметност, кључни савремени мислиоци*, ЈП Службени гласник, Београд, 2013. стр. 42.

Симултана комбинација звучних и визуелних медија омогућава уметнику да пружи вишеструку комуникацију са својом публиком, како би изразио своју намеру, где публика поред вида, користи и друга чула. Такође, употреба напредних технолошких средства доприноси изражајним могућностима ове врсте уметности.

Многи радови наведених уметника у овом делу, али и у делу који следи и даљем тексту, поставили су визуелне координате по којима се креће моја мисао о уметности.

3. КЛАСИЧНИ И САВРЕМЕНИ УМЕТНИЦИ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА МОЈЕ СТВАРАЛАШТВО

3.1 У воштаној соби проливано млеко биће жуте боје



Слика 5. Волфганг Лајб (Wolfgang Laib)³⁴

Полен је као уметничко дело Волфганг Лајб у Њујорку први пут приказао 1979. године, а за поставку изведену 2013, у Музеју модерне уметности (МоМА) уметник је користио 18 тегли лешниковог полена. Оно што овај наизглед једноставан рад чини сложеним и значајним, јесте и чињеница да се прикупљање лешниковог полена изводи четири до шест недеља у току сезоне и да се годишње може скупити једна тегла овог материјала. По завршетку изложбе, полен се различитим четкицама чисти и враћа у тегле, где се под одређеним условима чува за друга излагања.

Оно што уметник истиче као битност је следеће: „Спознао сам да полен и млеко у великој мери покрећу свет, да су и културолошки битни”, оно што је посебно интересантно и оно што доводим у везу са својом поетиком, јесте интегрисање уметничког чина у свакодневни

³⁴ “Волфганг Лајб (Wolfgang Laib) је једна од најнеобичнијих појава у уметничком свету данашњице. Најнеобичнијих не само у односу према свакодневној уметничкој пракси, већ и према самом поимању мисије уметности у виртуелном друштву. Док је већина уметничке продукције закупљена тренутком, Лајб је опчињен вечношћу. Док су тумачи уметности фасцинирани променом, господин Лајб је окупиран понављањем истог уметничког чина.

Волфганг Лајб је рођен 1950. године у Немачкој. Није студирао уметност, и то је можда највише утицало на његову уметничку праксу, поред Немачке, свој живот проводи и у малом селу у Индији.”
https://casopiskult.com/volfgang-lajb-bez-pocetka-i-bez-kraja/?_rstr_nocache=rstr802662977edf421f

живот, самим тим, када уметник у оделу од природних материјала, најчешће беле боје, наоружан теглама и алатима за скупљање полена, закорачи у оближњу шуму, он већ ствара уметност, попут обреда или молитве, посвећено ради на прикупљању материјала чија је количина неизвесна, а суштина вечна.

3.2 Северна светла / Или како учити поларну светлост чекајући трамвај

*Дотакнем ли нит
Талас ћу постати
Шта ћемо онда?*³⁵

“Сјајна поворка натуралистичких сликара, која од Констабла до Писароа пролази деветнаестим веком, могла би нас завести да верујемо како у тих сто година није било других облика пејзажног сликарства. У ствари, двојица, генијалних уметника – један на почетку, други на крају века – показују да је пејзаж фантазије још увек био ваљано и снажно средство истраживања. То су Тарнер и Ван Гог. Обојица су у бити северњачки уметници-сликари поноћног сунца и *aurore borealis*³⁶. Ипак је обојицу инспирисао пејзаж медитеранских земаља, јер су једино онде могли наћи онај делириј светла који је ослобађао њихове емоције.”³⁷



Слика 6. Снежна олуја, Тарнер, 1842.

³⁵ Из мог дневника, 2023.

³⁶ „Прича о аурори почиње на Сунцу. Оно се понаша као огромна електрана, при чему се енергија ствара дубоко у његовом језгру, у којем се температура пење на више од 14 милиона степени Целзијусових. Притисак је толики да атоми хидрогена заједно стварају други елемент: хелијум.

Ова нуклеарна активност отпушта енергију, а светлост из самог језгра исијава напоље. У спољашњим слојевима се топлина отпушта напоље, а ова електрична струјања гаса стварају магнетна поља унутар Сунца.“

<https://www.rts.rs/magazin/nauka/4183446/aurora-borealis.html> приступљено дана 23..3.2024. у 17:00ч

³⁷ Кларк Кенет, *Природа у уметности*, Издавачко књижарско предузеће МЛАДОСТ, Загреб, 196, стр. 141, 142, 144.

Тарнер и мистерија мора.³⁸ Тарнер је повисио читаву тонску скалу боја, тако да његове слике не само што приказују светло, него су и симболичне за његову бит.

“Осим што му је хранило машту, море је за Тарнера представљало и тему у којој није било елемената статичне, опипљиве форме, где се сав мотив састојао у боји, кретању и светлу.”³⁹



Слика 7. Поглед изнад Лозане, Тарнер, 1841.

Колико су ме само заинтересовали млечни наноси боја у Тарнеровим делима, блага светлост, тек наговештај Сунца и истина у коју верујемо унутар његове имагинације. Док нас готово гута олуја наноса, можемо у обрисима још видети по неки брод, или фигуру која на олујној обали придржава свој плави качкет.

Та седефаста боја коју је Тарнер умео да изнедри, заробљава поглед посматрача и поново, готово као кроз сан, дознајемо све тајне светла. Проматрајући његов рад, осмислила сам светло којем ћу касније осветлети уређену вуну у Скандинавском павиљону.

³⁸ “Џозеф Малорд Вилијам Тарнер (енгл. *Joseph Mallord William Turner*; Лондон, 23. април 1775 — Лондон, 19. децембар 1851) је био енглески сликар и цртач епохе романтизма. Најзначајнији су његови прикази пејзажа и морских призора које карактерише слободан однос према боји и слободно кретање четкице.[1] Његов специфични израз ценили су каснији сликари, пре свих импресионисти. Познат је по експресивном колориту, маштовитим пејзажима и турбулентним, често насилним сликама мора. За собом је оставио више од 550 уљаних слика, 2.000 акварела и 30.000 радова на папиру.[2] Заговарао га је водећи енглески ликовни критичар Џон Раскин из 1840. године, а данас се сматра да је уздигао пејзажно сликарство до еминенције која се ривализује са историјском сликом.”[3] <https://sr.wikipedia.org/sr>

³⁹ Кларк Кенет, *Природа у уметности*, Издавачко књижарско подuzeће МЛАДОСТ, Загреб, 196, стр. 141, 142, 144.

„Колористички ови су пејзажи скоро исто тако апстрактни као што су велика дела класичне архитектуре апстрактна по форми.”⁴⁰

3.3 UNBEIRRBARER WIDERSTAN / Луиза Буржоа⁴¹

Године 2023. у музеју Белведере, имала сам прилику да уживо будем суочена са делима Луизе Буржоа, што је додатно учврстило моју тежњу за истраживањем личног алфабета, кроз продубљивање односа куће/дома, породичних веза, одлазака, нарушености, деконструкције и опроста.

Чини ми се, да сваки сусрет са делима уметника са којима сам повезана на различите начине, додатно даје утемељење мојим пројектима.

У току истраживачког периода докторских студија, уживо сам видела неке од најзначајних уметника, који су годинама уназад директно утицали на моју уметничку мисао, последња у низу док ово пишем је управо Луиза Буржоа, такође, Аниш Капур, Анселм Кифер, Сесилија Викуња, Кики Смит, Ервин Вурм...

Луизини радови ме враћају сопству. Ослоњена на њену мисао, могу се препустити рашчлањивању сопствене поетике. Она ме увек врати животу, а живот као такав је предмет мог уметничког истраживања.

⁴⁰ Кларк Кенет, *Природа у уметности*, Издавачко књижевско предузеће МЛАДОСТ, Загреб, 196, стр. 156.

⁴¹ Луиза Буржоа која је била изузетно значајна фигура у свету савремене уметности. Луиза Буржоа (1911 – 2010) била је француско-америчка уметница, позната по свом јединственом и провокативном уметничком изразу. Њено дело је често истраживало теме попут женске сексуалности, идентитета, траума и емотивних стања. Буржоа је позната по својим монументалним вајарским инсталацијама, као и по својим серијама скулптура и цртежа. Можда је најпознатија по својим „Паук” скулптурама, које су постале иконични симбол њеног рада. Ове скулптуре, инспирисане њеним односом са мајком и тумачене као метафоре за женску моћ и заштитништво, оставиле су дубок траг у свету савремене уметности.



Слика 8. Скулптура „МОМ” SNFCC, 1999. Године



Слика 9. Скулптуре и цртежи Луизе Буржоа, Музеј Пикасо, Малага

3.4 Она је својим рукама додиривала своје гене.⁴²

Радећи на својој првој просторној слици, сусрела сам се са делом уметнице чији ме рад уздрмао, пробудио и надахнуо да наставим са уплитањем кудеље око жичане конструкције, а пре свега, охрабрио ме у тој игри која је неспутана и непрестана. Њено име је Џудит Скот (Judith Scott).⁴³

⁴² <https://srodstvoizboru.wordpress.com/2016/10/25/андреј-сен-сењков-џудит-скот-је-својим/> приступљено дана 14.8.2023 у 23.00 ч.

⁴³ „Међународно призната америчка визуелна уметница рођена је са потпуно оштећеним слухом и са Дауновим синдромом. Првих седам година провела је у кући уз сестру близнакињу и старију браћи у полуруралној заједници на излазу из града. Иако је развојни јаз између две девојчице био очигледан, „родитељи су се свесно трудили да се према најмлађим члановима породице опходе подједнако. Често су их облачили идентично и охрабривали их да у сваком догађају учествују под једнаким условима”. Џудит је увек пратила њена сестра близнакиња, Џојс, која јој је помагала и била њен чувар и преводилац.

Када је дошло време да девојчице крену у школу, утврђено је да се Џудит не може образовати, чак ни у разреду за децу са тешкоћама у учењу, већ да јој је потребна стална нега и надзор. Лекари нису открили да има потпуно оштећен слух, 'ретардирана дубоко' је да проценили су већ. Према савету лекара, њени родитељи 18. октобра 1950. смештају Џудит у Државну установу за ментално ретардиране особе. Раздвајање близнакиња имало је велики утицај на обе. Џудит је постала озбиљно отуђена, а ускоро су се појавили и проблеми у понашању. У њеном здравственом картону се наводи да „се чини да она није у добром односу са својим окружењем. Не слаже се добро са другом децом, немирна је, једе неуредно, сузе брише рукавом, туче другу децу. Њено присуство у разреду има узнемирујући утицај.

Џудит је остала у државној установи 35 година, све док њена сестра близнакиња, Џојс, није постала њена старатељка 1985. године. Џудит се тада преселила у Калифорнију, државу у којој особе са менталним инвалидитетом имају право на доживотно образовање. Њена посебна креативност је брзо препозната, и она је добила потпуну слободу да сама бира материјале. Узимајући објекте које је проналазила, она би их увијала у пажљиво бирана обојена предива и тако стварала различите скулптуре разноврсних облика. Неке су личиле на чауре или делове тела, а друге пак на тотеме. У недостатку говора, Џудит је разговарала са светом кроз своје скулптуре које, чини се, одражавју различита времена – разнобојни, тактилни свет њеног детињства; успомене и осећања везана за изолацију у државној установи, и изнад свега, њено близаначко искуство. Многи њени радови су објекти у пару; Очигледно да је њено близаначко искуство од суштинског значаја за њено стваралаштво.

Као и сама Џудит, њене скулптуре су веома индивидуалистичке и она је у почетку стекла славу као аутсајдерска уметница. Међутим, током времена, сваки фокус на њен инвалидитет је изгледео да би на крају постао само фокус на причу о светски познатој уметници.

Прва изложба њених уметничких радова у 1999. години поклопила се са објављивањем књиге Џона Макгрегора – *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott* (Метаморфозе: Уметност од влакана Џудит Скот), детаљне студије која је допринела да њен уметнички рад добије светско признање. Рад Џудит Скот је постао изузетно популаран у свету, њена слава је расла и музеји и галерије широм света организовали су изложбе и куповали њене радове за своје сталне колекције. Џудит Скот је умрла у својој 61. години природном смрћу у кући своје сестре у Дач Флету у Калифорнији. Надживела је свој животни век за више од педесет година.,, <https://srodstvoizboru.wordpress.com/2016/10/25/андреј-сен-сењков-џудит-скот-је-својим/> приступљено дана 14.8.2023 у 23.10 ч.



Слика 10. и Слика 11. Композиције Џудит Скот



Слика 12. Цудит Скот у процесу израде својих композиција

3.5 Шта лежи изнад неба?

Дерек Џарман (Derek Jarman) ⁴⁴

Негде 1992. године, током путовања у болницу Светог Бартоломеја у Лондону, режисеру, писцу и сликару Дереку Џарману речено је да му вид бледи. У његовој визији појавиле су се „пенеће рупе”: резултат компликације повезане са АИДС-ом која би га до краја године оставила слепим на једно око. У овом растућем мраку, на своје изненађење, почео је да види бљескове сјајне Ив Клајн плаве боје. Ово је одувек била његова омиљена боја – плава његових одела или небо над обалом Дунгенесса – и током последњих месеци његовог живота инспирисала је његов последњи, најличнији филм. У *Плавом* (1993) он је директно писао о свом телу и болестима које га опседају: ноћном знојењу, боловима у жлездама, главобољама и „поквареним рефлексима”. Приповедајући Џон Квентин, Тилда Свинтон, Најдел Тери и Џарман, текст је непоколебљив приказ његовог страха, неизвесности и храбрости у суочавању са предстојећом смрћу. Упарујући га са једним снимком плаве, луминисцентне и непроменљиве током 79-минутног трајања, гледаоци сами доживљавају ужас Џармановог смањеног вида, али и слободу да га превазиђу.

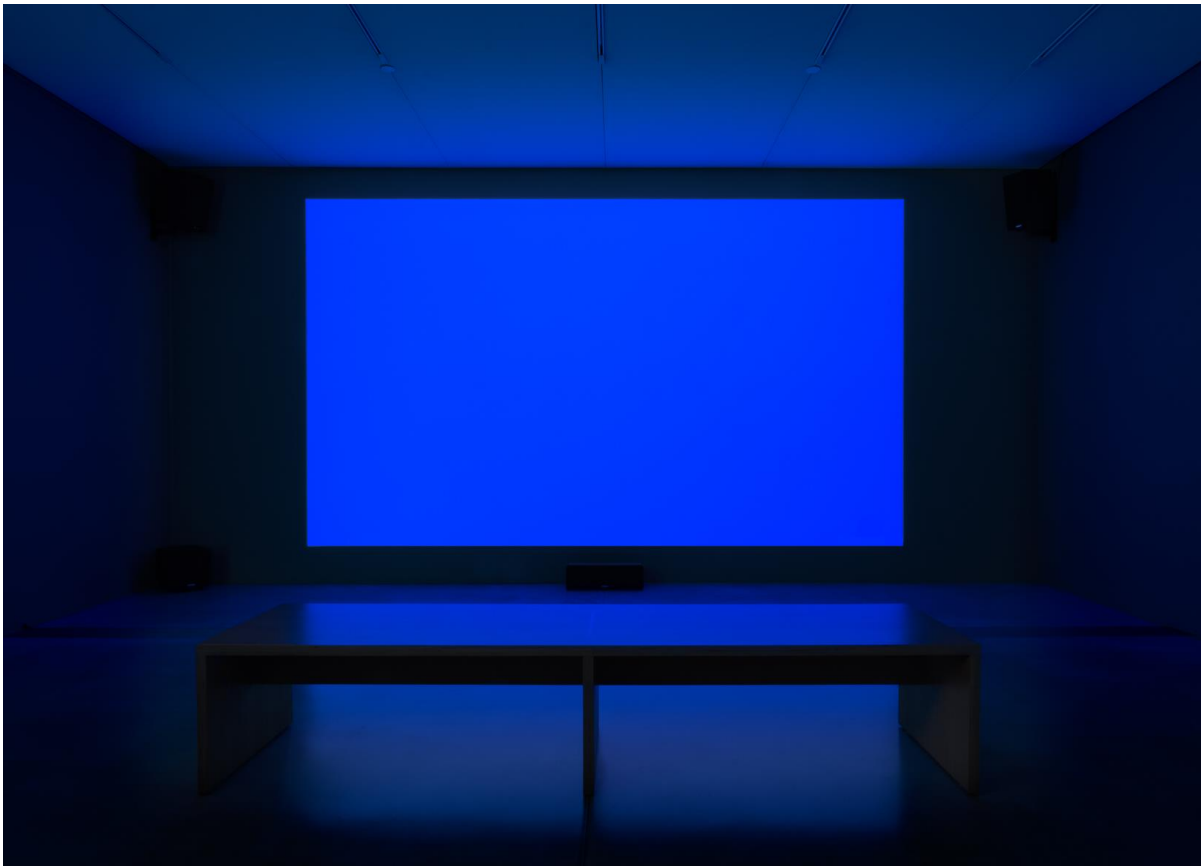
„Моја ретина је удаљена планета. Играм, по овом сценарију последњих шест година... Мој вид се неће повратити. Вирус бесни, више немам пријатеља. Изгубио сам вид. Нећу победити у борби са вирусом. (цитат из филма Дерека Џермана *Плаво*, 1993).“⁴⁵

Наратив и искуство гледања овог филма значили су ми за даља промишљања, поставке пројеката у оквиру изложбе и једног другачијег концепта који ми је био неопходан у самој изведби радова.

⁴⁴ „Дерек Џарман (1942 – 1994) је био легендарни енглески уметник и филмски стваралац, најпознатији по својим авангардним уметничким филмовима, а такође познат као сценограф, баштован, писац и активиста. Нарација вођена сценаријем није била за њега: уместо тога је фаворизовао органски сликарски приступ, стварајући живописне монтаже слика и идеја. Џарманово најпознатије и најприступачније дело је *Каравађо* из 1986, фикционализован приказ живота барокног уметника и први пут када је Џарман радио са Тилдом Свинтон. Оно на шта се ја осврћем у свом докторском пројекту је филм *Плаво*, који је више од било ког другог Џармановог дела, заснован на често непомирљивим компликацијама отеловљења. И у облику и у садржају, плава боја постоји у мноштву које би се најбоље могло разумети и вредновати кроз њен однос према савременом дискурсу о инвалидности. „

<https://www.artpapers.org/blue-cripistemologies-in-and-around-derek-jarman/> приступљено дана 22.8.2023. у 19:10 ч.

⁴⁵ Шуваковић, Мишко, *Platforms of bioart*, Зборник радова Академије уметности 2, 2014. стр 12.



Слика 13. Филм „Плаво”, Дерек Царман, 1993. године

„How is BLUE right now?

BLUE is always capitalized.

BLUE is probably tired of holding all our symbolic baggage all these years.

BLUE is (I hope) comfortable & alone somewhere.”⁴⁶

⁴⁶ „Како је ПЛАВО баш сада?

ПЛАВО је увек велико.

ПЛАВО је вероватно уморно носећи сав наш терет симболизма свих ових година.

ПЛАВО је (надам се) удобно и само негде. „

https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Blue_Program-Note_Web.pdf приступљено дана 20.4.2024. у 11:55 ч.

3.6 Метју Барни (Matthew Barney)⁴⁷

Епски циклус Кремастер Метјуа Барнија (1994 – 2002) је самозатворени естетски систем који се састоји од пет дугометражних филмова који истражују процесе стварања. Циклус се одвија не само филмски, већ и кроз фотографије, цртеже, скулптуре и инсталације које уметник ствара у вези са сваком епизодом. Његова концептуална полазна тачка је мушки кремастер мишић, који контролише контракције тестиса као одговор на спољашње стимулусе. Пројекат обилује анатомским алузијама на положај репродуктивних органа током ембрионалног процеса сексуалне диференцијације: Кремастер 1 представља „највише уздигнуто” или недиференцирано стање, Кремастер 5 „највише спуштено” или диференцирано.

Циклус се изнова враћа на оне тренутке током раног сексуалног развоја у којима је исход процеса још увек непознат — у Барнијевом метафоричком универзуму, ови тренуци представљају услов чисте потенцијалности. Како се циклус развијао током осам година, Барни је гледао даље од биологије као начина да истражи стварање форме, користећи наративне моделе из других области, као што су биографија, митологија и геологија.

Фотографије, цртежи и скулптуре зраче напоље из наративног језгра сваког филмског дела. Барнијеве фотографије – урамљене у пластику и често распоређене у диптихе и триптихе који издвајају тренутке из радње – често опонашају класични портрет. Његови цртежи графита и вазелина представљају кључне аспекте концептуалног оквира пројекта. А скулптуре – направљене од материјала са потписом уметника, укључујући пластику, метал и вазелин – су тродимензионалне инкарнације ликова и поставки. Они постоје независно од филмова, али оличавају исти садржај — сада изражен у простору, а не у времену.⁴⁸

Кремастер 3, уједно и последњи филм који је снимљен у том циклусу, спој је ирских митова, филозофије, уметности, маште, реалних збивања, сам аутопортрет режисера,

⁴⁷Метју Барни је рођен у Сан Франциску 1967. године; са шест година се преселио у Ајдахо са породицом. Након што су му се родитељи развели, Барни је наставио да живи са оцем у Ајдахоу, играјући фудбал у свом средњошколском тиму и посећујући мајку у Њујорку, где се упознао са уметношћу и музејима. Ово мешање спорта и уметности даје информацију његовом раду као вајару и филмском ствараоцу. Након што је 1991. дипломирао на Јејлу, Барни је ушао у свет уметности до скоро тренутних контроверзи и успеха. Најпознатији је као продуцент и креатор филмова *Cremaster*, серије од пет визуелно екстравагантних дела насталих ван секвенце (4. је први филм у низу, док је 3. филм снимљен последњи).

Метју Барни је освојио престижну награду Еуропа 2000 на четрдесет петом Венецијанском бијеналу 1996. Био је и први добитник Хуго Бос награде Музеја Гугенхајм.

⁴⁸ <https://www.guggenheim.org/exhibition/matthew-barney-the-cremaster-cycle>, приступљено дана 20.9.2023, у 19:20 ч.

сексуалне диференцијације, процеса стварања ембриона, преплитања, рађања идеје, па чак и хумора који је присутан у овом делу. Ненси Спектор, кустос Гугенхајм музеја у Њујорку, описује Кремастер као: „у себе затворену естетику”, што ме наводи да мислим како филм говори себи својственим језиком, и не може се разумети без уласка у тај његов аутохтони свет језика.

Да бисмо схватили смисао Кремастера 3, неопходно је да у одређеној мери будемо упућени у остале делове. Значајност броја пет је присутан све време у филму и то управо алудира на повезаност између делова. С обзиром на то да је Кремастер 3 снимљен последњи, вероватно сам режисер у толикој мери потенцира на том броју, на аутомобилима који представљају по један филм из циклуса и на самом заплету који се ствара управо овде. Број пет је заступљен на многим местима у филму, неке од њих ћу помињати у даљем тексту.

Еквилибријум, стање апсолутне једнакости, представљене у симболу који Барнеу назива фиелд емблем (што често видимо у циклусу Кремастера) могу бити управо ове две зграде, све док се тајна није открирала, што доводи до апсолутног победника у том надметању. Овај симбол еквилибријума није везан само за ову причу, он се и те како прожима и доводи у контакт са многим идејама и слојевима филма.

Еквилибријум се може односити и на ембрион, на подједнаку могућност формирања и једног и другог пола, све до одређене тачке где се та могућност своди на само једну ствар, што је у филму представљено као пола еквилибријума. Наравно, на сам симбол можемо гледати и из различитих углова. Као што рекох у тексту, филм је слојевит, може се по његовој унутрашњости гребати, а самим тим и тумачити на различите начине, што тренутно мени даје неку врсту слободе, да тако приступим самом тумачењу, не ослањајући се константно на већ исказана тумачења.

Овде се можемо осврнути и на Коплстонову *Историју филозофије*, где говори о Аристотеловом схватању појмова могућности (потенције) и остварености (актуалности). То је веома значајна дистинкција која је Аристотелу омогућила да допусти идеју о стварном развоју. „Актуелност (оствареност)”, каже Аристотел, „предходи потенцији”. Остварено се увек производи из потенцијалног, а потенцијално се доводи у оствареност увек нечим оствареним, наиме, оним што је већ у остварености, као што човека рађа човек. У том смислу, актуелно је временски пре потенцијалног. Али актуелно је пре потенцијалног чак и логички, јер актуелност јесте циљ, оно ради чега потенција постоји или се стиче. Отуда, мада стање

дечаштва временски претходи актуализацији дечака у човека, зрелост логички претходи дечаштву, јер дечаштво постоји ради постизања зреле мужевности.

Циклус ових филмова увек ми помаже да фокусирам своју мисао на тон радова и обојеност којом обилују. Заправо, замка у коју је мој поглед увучем при сусрету са Барнијевом естетиком, имала је удео у осмишљању и уобличењу мојих радова, насталих годинама након тог сусрета.



Слика 14. Метју Барни, Циклус Кремастер, фотографије из филма

4. О НАСТАНКУ ИДЕЈЕ И РАДОВИМА КОЈИ СУ ЈОЈ ПРЕТХОДИЛИ

*У Јадран
у боју шафрана*

*Док у мени херцеговачко Сунце и даље ломи ребра,
а рат никада
никада не престаје*

Оно што те узме

*Врати ми дубине
С југа опет чујем
буре су!⁴⁹*

4.1 Улазак у прву просторну слику, Требиње, 2018. године

На трен, обузело ме је осећање засићености, површина платна није била довољна да задовољи моју радозналост и ограниченост простора истраживања ме полако довела до спознаје шта је оно што окупира моју мисао и шта ја заправо желим од дела?

Недуго након тог осећаја, почела је израда моје прве просторне слике под називом *Стојим са кругом у себи и кругом око себе*. Пре свега, дефинисала сам појам просторне слике и од тога ни данас не одступам. Сам процес је трајао неколико месеци. Пре свега прорачун простора, разрада концепта, избор материјала и стална борба с осећајем да напуштам слику у оном традиционалном смислу, односно да напуштам и одлазим од нечега што се годинама уљуљкавало у мени, онога што ме прожимало.

⁴⁹ Из мог дневника

И коначно, кудеља је постала мој главни материјал, а жица је као опозит била конструкција саме слике. Дијалог и супротност материјала, и том моменту, значајно су утицали на мој рад и мисао о истом.

Три метра, односно простор од пода до плафона заузела је моја прва просторна слика, са фокусом на ту „капсулу”, тј. круг у који моја глава стаје, а који је постављен на 166 см, тј. на моју висину. Прецизним прорачуном, сам улазак у слику, потврдио је моју тежњу и жељу за новим искуством. Слика за мене постаје доживљај. У периоду испитивања простора и писања дипломског рада, освестила сам значај природе и органских материјала и почела све више да се интересујем и истражујем ту област, нарочито кроз рад у воску, што ме касније у годинама мастер, а затим и докторских студија још више одвело у правцу органских материјала, а само истраживање на докторским студијама завршено је биокompatним материјалом, односно живом скулптуром.



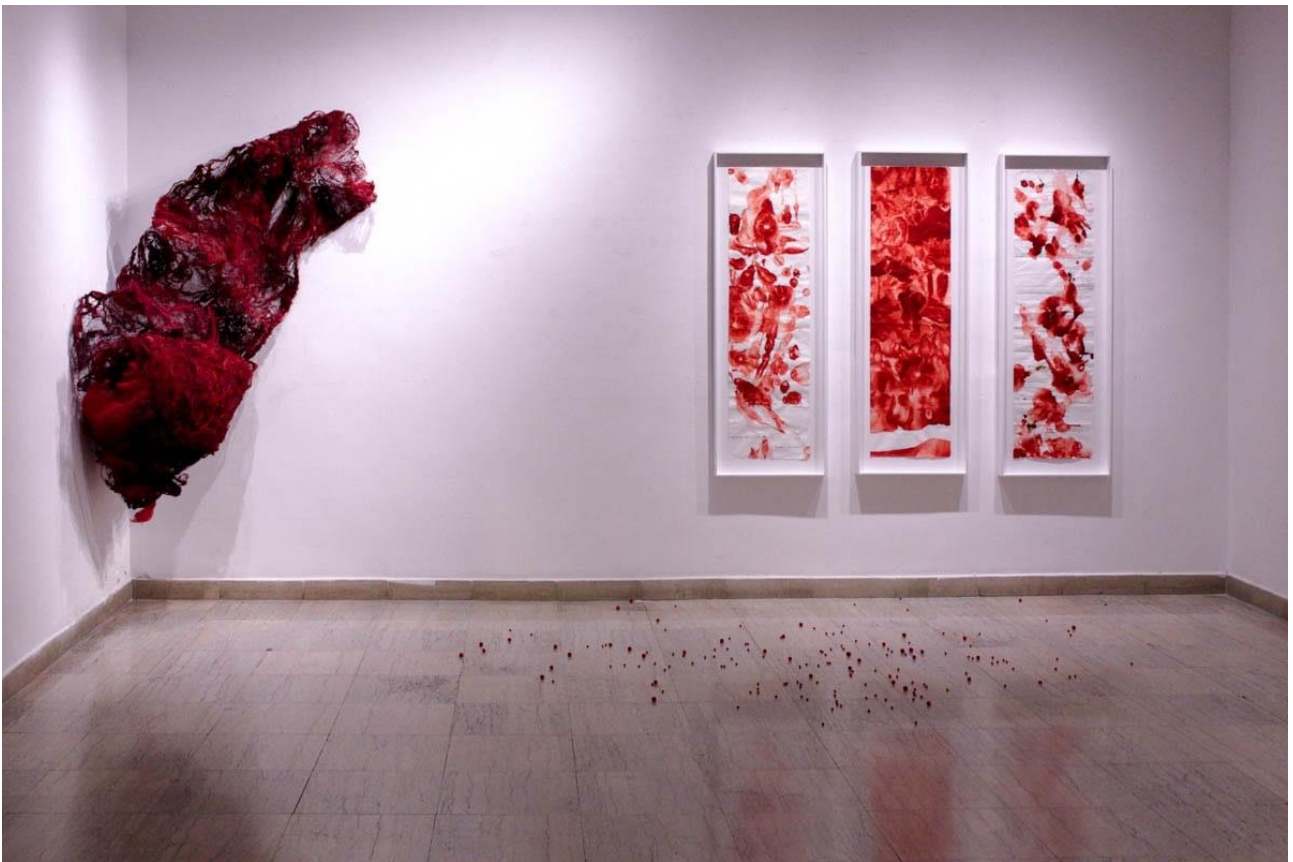
Слика 15. Улазак у прву просторну слику, Требиње, 2018. године

*синоћ су ме растргли пси луталице у парку
парк је у близини броја 18, један корак и ту смо
ја носим у модрим рукама храну за њих
они ми цепају одећу
увлаче ноздрве под мој пазух
разлаче моје месо по блатњавим деловима травњака
пију моју зелену крв
јер црвена је још увек безбојна
хране се вриском
моје срце тутњи у њиховим зеницама
канџама притискају мој лакат
одједном, сан
јутрос сам устала с главом на плочнику
вилаца дошета до мењачнице
пси леже под сунцем
дошло је пролеће, а јоргован је променио боју⁵⁰*

⁵⁰ Из мог дневника

4.2 Просторне слике

Просторне слике су трансформишући делови мојих пропитивања, где се увек водим идејом трансформације простора и самих слика, кроз које се јасно осликава унутрашњи дијалог уметника и самог дела, али и просторних слика и простора који окупирају. Пуштајући публику унутар њих, додатно се наглашава непрестана промена које те слике изазивају својим присуством у одређеном простору. Кроз своју уметност, посматрача увлачим у утробу слике. Чворови настају при изради слике, праве повезницу и остају у тој форми, попут путоказа за даље читање дела.



Слика 16. и слика 17. Епифанија-присутност сопства, самостална изложба, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2020. године



Слика 18. Епифанија-присутност сопства, детаљи, самостална изложба, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2020. године

Слика 19. Епифанија-присутност сопства, детаљи, самостална изложба, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2020. године



Слика 20. Епифанија-присутност сопства, детаљи, самостална изложба, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2020. године

Слика 21. Епифанија-присутност сопства, детаљи, самостална изложба, Галерија Коларчеве задужбине, Београд, 2020. године

4.3 MOM

У соби мојих родитеља, на њиховом кревету настао је рад под називом MOM. Прелазећи медом по стомаку моје мајке, настајао је рад. Визуелна слика намазаног стомака и моја глава на њему, враћали су ме у период чауре, заштићености, излечења.

Перформативни чин, забележен је низом фотографија и видео записом.



Слика 22. MOM, фотографије штампане на пени, 80x100 cm, документ перформанса, Ивањица, 2021. године



Слика 23. MOM, фотографије штампане на пени, 80x100cm, документ перформанса, Ивањица, 2021. године
Слика 24. MOM, фотографије штампане на пени, 80x100cm, документ перформанса, Ивањица, 2021. године

*Плетем црвене нити око сунца
Купам вуну врелом водом
Бела је црвена⁵¹*

Перформативно извођење овог пројекта десило се на мојим мастер студијама, где сам користећи простор Скандинавског павиљона, који ме при првом сусрету визуелно заробио, у периоду од 306 сати упредала вунену нут између дланова. То је, касније ћу схватити, био медитативни приступ уметности и животу. Изолована (или пак не) у стакленом простору, упућена на себе, а у додиру са органским материјалом, правила сам нит у коју сам уткала трауме и сећања, покушавајући да се прочистим и навикнем на жамор Београда, врачарске улице, и све оно што ћу касније присвојити као своје и мени знано. Оно што посебно памтим из периода извођења рада, јесу моји дланови након рада. Гледајући их, преда мном се рађала слика сељака, онога чије су руке од земље прљаве, потамнеле, руке које постају умбра. Рад директно упућује на просторну дистанцу од тачке А до тачке Б која са собом носи и временски оквир. И поред избора материјала, а онда и слике тих дланова, освестила сам идеју о тлу, односу са оним одакле сам потекла, што ће касније бити јасна окосница за настанак нових радова.

⁵¹ Из мог дневника



Слика 25. Фотографија / документ перформанса 306, Скандинавски пављон, Београд, 2020. године



Слика 26. Фотографија / документ перформанса 306, Скандинавски пављон, Београд, 2020. године



Слика 27. Фотографија/документ перформанса 306, Скандинавски павиљон, Београд, 2020. године

4.5 Release of spring / May

*Дечак на брду, у соби и даље Сунце
У чвору соба, у соби сунце*

Под шакама Јадран

Очи сузне

*Поглед у брдо, од брда цртеж сав
Исхеклани пејзаж сећања⁵²*

ШАНАЦ – специфично пољско утврђење у служби дефанзивног борбеног средства, направљен од земље. Његова основна функција је да заклони пешадију која користи ватрено оружје. У брдима, где је противник тешко могао да нападне, настајали су шанчеви. Била сам мета и била сам нападач. Била сам на својој земљи и осећала мирис своје траве. Била сам посесивна. У близини дијафрагме, згуснут од Сунца, шелак.

Нешто као црна рупа, материца, фетус. Живот и крај живота у једном. Поглед кроз црвену тканину у Сунце, деловао је као једина ствар коју сам способна да учиним у том трену. Поглед ка небу или у делове шуме, за мене је то исто у случају да гледам одоздо. Простор за скупљене шаке, отворене очи, додир који не сме да пређе границу присуства, две сузе, један покрет језика, ситне нити црвене тканине, штит.

Отпуштам пролеће, датум је један и четири, а мај је. Мај је месец одласка.

Сетим се крви, вода постаје црвена, врти ми се у глави, овде се пуцало. Људи су падали, можда их је болело баш ту. Зато ме можете посматрати одозго, храбро. Сви делимо ове парчиће, једнако је.

Коначно сам у чаури, Сунце додирује моје чело. Коначно – нема те.

⁵² Из мог дневника

„Три су карактеристична уметничка приступа земљи: (1) земља је материјал интервенције уметника (earth works = радови од земље), (2) земља је тло на коме се поставља уметнички рад и конститутивни је елемент хоризонталног простирања инсталације или амбијенталног рада (land art = радови на тлу и хоризонтална пластика) и (3) Земља (Геа, планета) јесте еколошки глобални простор у коме уметник интервенише и указује на њену угроженост у савременом друштву (еколошка уметност).”⁵³



Слика 28. *Release of spring / May*, фотографија, документ перформаса, Ивањица, село Лиса, 2022. године

⁵³ Шуваковић, Мишко, *Постмодерна*, Народна књига, Београд, стр. 158.



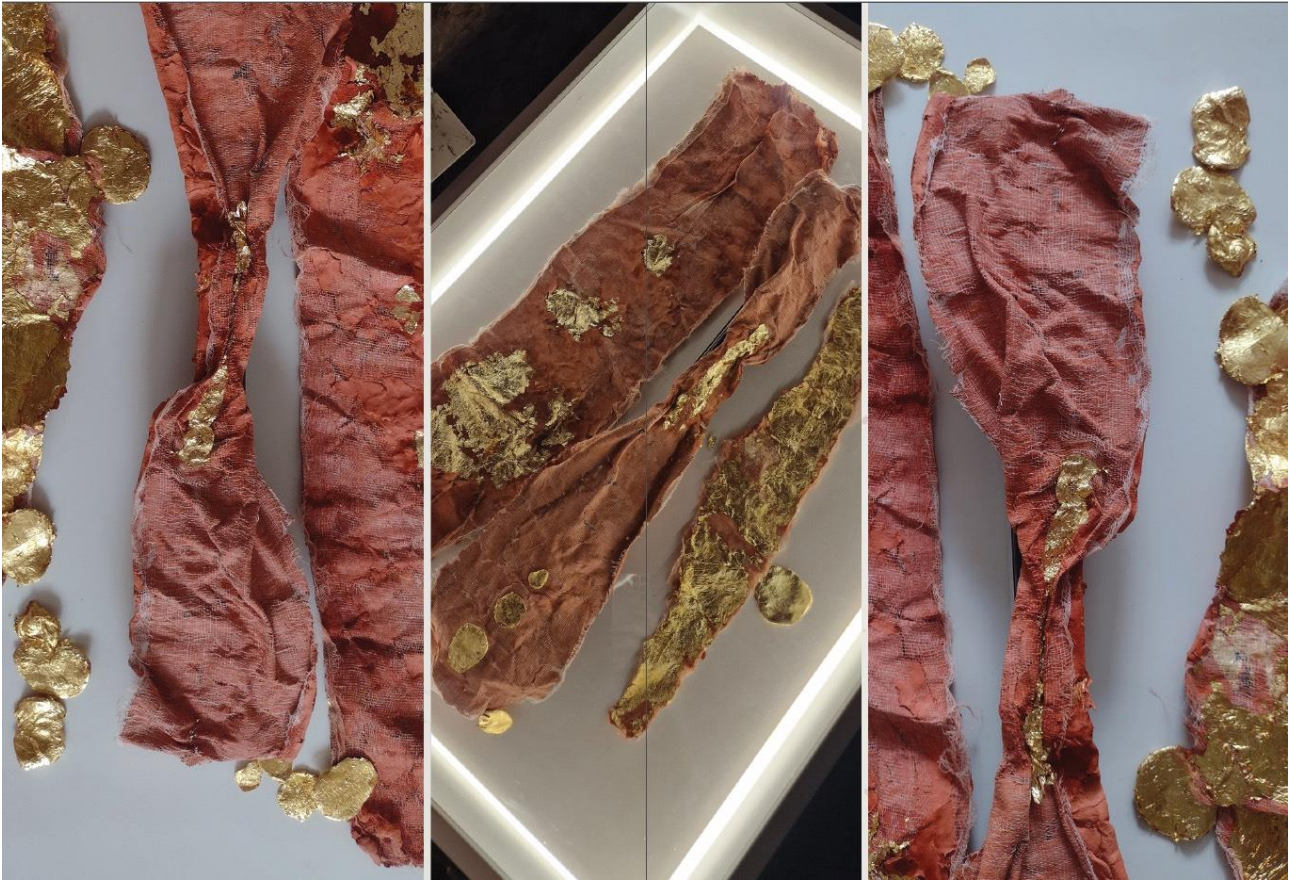
Слика 29. *Release of spring / May*, фотографија, документ перофрманса, Ивањица, село Лиса, 2022. године

4.6 Тамо где је земља мека

Рад под називом *Тамо где је земља мека* добио је похвалу у оквиру Бијенала таписерије у Конаку кнегиње Љубице у Београду, 2022. године.

У рад унета је просторно-временска димензија кроз нит и блато, мед и златне листиће. Значењски моменат самог материјала упућује на оно (у)ткано у нас, у нашу земљу, тло, односе. И овај, као и многи моји радови, упућује на ритуалну природу уметности, на место где се лична и колективна историја преплићу, стварајући неку врсту таписерије која лебди између прошлости и мене; чији ме међупростори терају на стална истраживања, која воде у непрекинуто поље рада и промишљања.

Крхкост која је назначена самим материјалом упућује на сталну потребу да искуства и доживљаје структуришем тако да форма не представља први и основни циљ, већ да акценат буде на самом процесу.

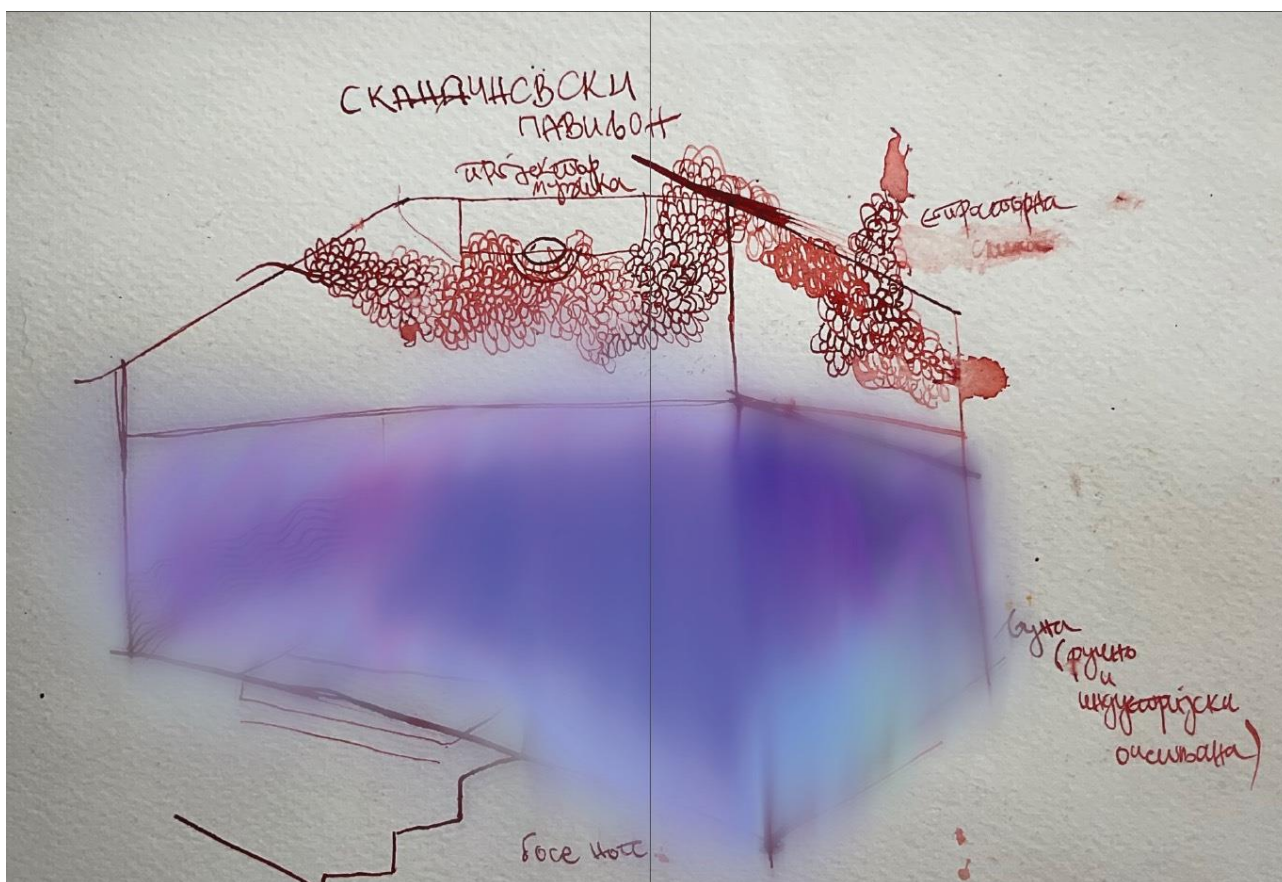


Слика 30. Тамо где је земља мека, светлећа кутија, газа, глина, златни листићи, Бијенале таписерије - Похвала за рад, Конак кнегиње Љубице, Београд, 2022. године

4.7 Цртеж као најважнији елемент ликовног деловања

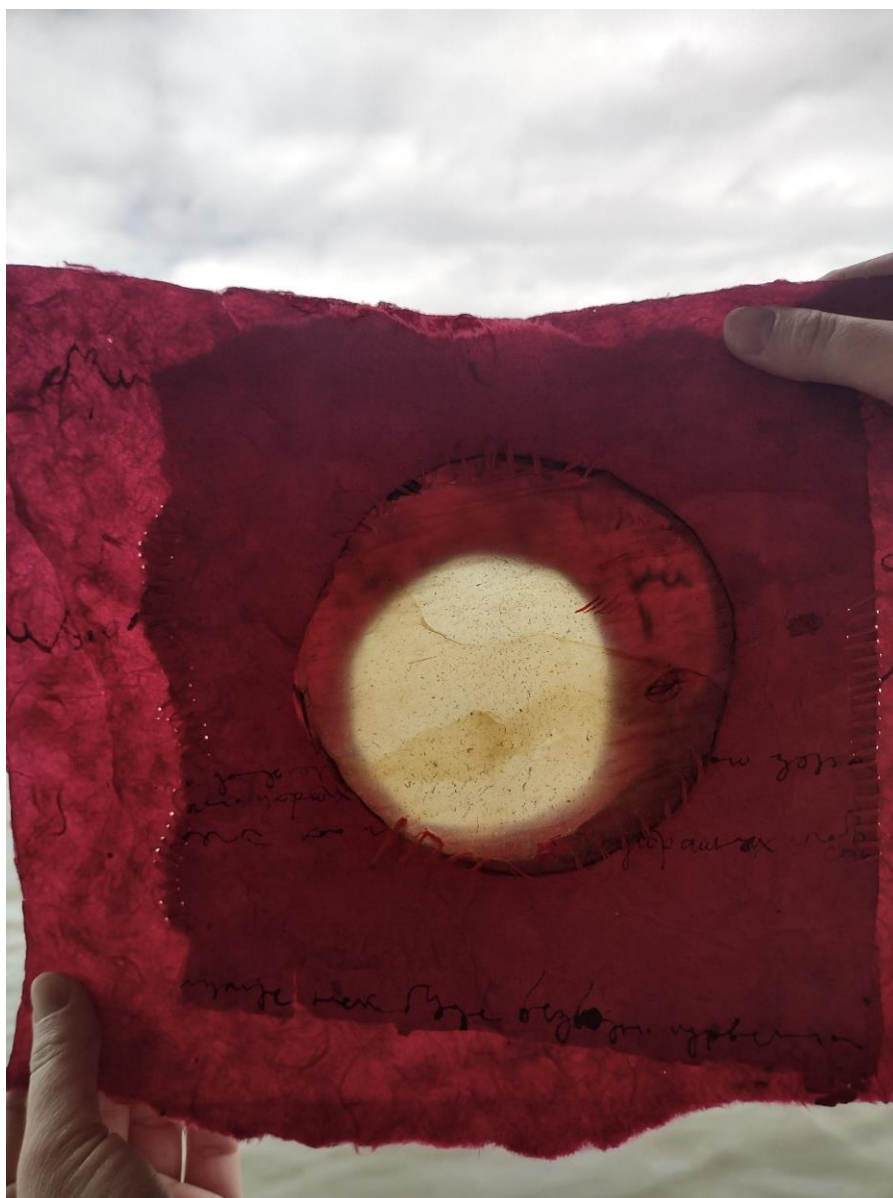
Цртачка пракса је укорењена у моје стваралаштво и као таква чини темељ свим пројектима и радовима које сам реализовала.

Односи између мојих цртежа, фотографија, инсталација и просторних слика су изузетно блиски и сложени у исто време. Цртежи су често попут скица, или бележе нешто што би се у неким случајевима могло изненада појавити у мом раду тек годинама касније.



Слика 31. Скица за пројекат „Ход по вуни”, Скандинавски павиљон, дигитални цртеж, Београд, 2023. године

4.8 Чујем, бура је



Слика 32. Чујем, бура је, комбинована техника, хималајски папир, скоби, туш и перо, конач, рад припада колекцији Музеја Козаре, Приједор, 2023. године

У денотативном значењу као визуелни архетип, појам простора подразумева ширину која у нама постаје транспарентна. Ово је реченица која најбоље описује мој рад под називом *Чујем, бура је*.

Сам рад визуелно има све елементе живота у међупростору, а ти међупростори су оно што нам се отргне из погледа, моменат који је стално у нестајању, то све чини овај цртеж саткан од хималајског, ручно прављеног папира и скобија, биоматеријала који тек треба да покаже све своје предности. Тако транспарентан нуди прегршт читавања и значења које ставља пред посматрача.

На своје радове увек гледам као на почетак и крај у једном, знајући да често ти природни материјали (вуна, мед, шелак, скоби, влакна...) имају свој рок трајања и да ће постати земља. Кроз њих говорим о стапању.

5. ОРГАНСКО И ПОПАДАЈУЋЕ

5.1 Природни материјали

У раду пропитујем однос материје и простора. Узбуђује ме транспарентност природних материјала, њихова сврха, племенитост и симбол пропадања, односно стапања. Природни материјали у великој мери нису предвиди, а мој рад често бива вођен материјалом, што посебно наглашава његово вођство над формом и процесом. Некада, допуштала сам себи да ме идеја о напуштању радова толико обузме, да је то успоравало све процесе који су се око мене и у мени дешавали. Често, преиспитујући документацију која остаје након рада и пропадања које по природи следује, правила сам у себи просторе осаме. Касније, током изведбе пројеката, тај осећај је нестао, а намера, која се као јасна координата уцртала у моју визуелну мапу, пратила је идеју. У даљем приказу, говорићу о природним материјалима који су елементарни за моју уметничку праксу.

5.1.1 Мед⁵⁴

Када говоримо о природним материјалима, један од мени најинтересантнијих јесте мед који поседује неколико интрисичних квалитета; прво, специфична динамика овог флуида даје нам осећај неодређености тока; друго, боја и текстура варирају не само од његове природе и порекла, већ и од материјалног или физикалистичког контекста у коме се налази; треће, реч је о природном материјалу који, у колизији са другим не-природним материјалима, обезбеђује занимљива читања и не само реторичку, већ и естетску провокацију.

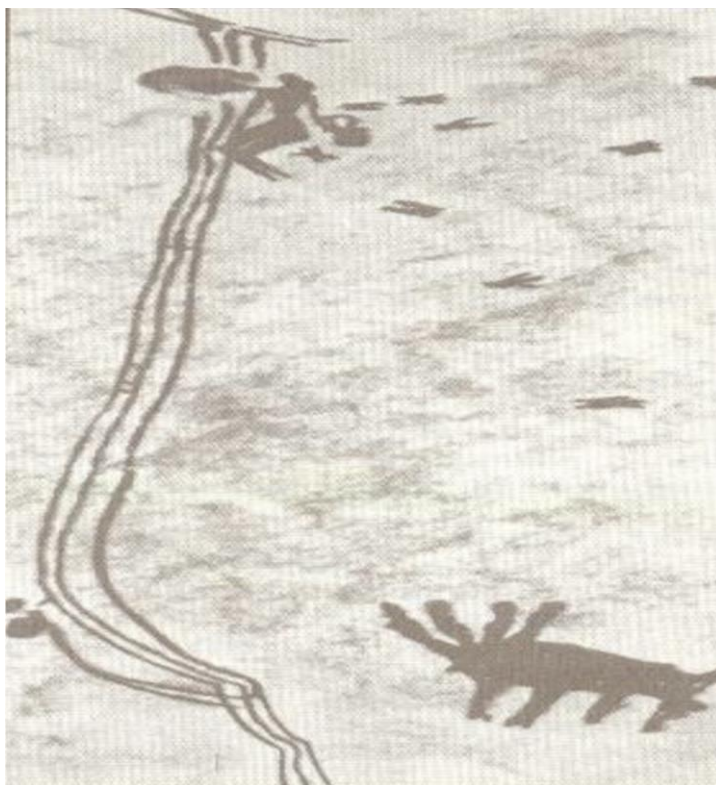
„Мед⁵⁵ је производ пчела. Оне праве мед од излучевина биљака цветница (нектара) или излучевина биљних ваши, а трансформацијом шећера и дехидратацијом

⁵⁴ „Мед је људима од памтивека био основни заслађивач, посланица и лек, а према митологији и храна боговима, а восак се користио за осветљавање и у верске сврхе, док су се пчеле користиле и у одбрамбене сврхе. Све цивилизације света су се бавиле пчеларством, а пчелу поштовале и давале јој митска значења. Пчела је била симбол вредноће и поштовања и често се налазила на грбовима, заставама или новчаним монетама.“

Проф.др. Младеновић, Мића, *Пчеларство*, скрипта за курс Урбаног пчеларства, 2020, стр. 2.

⁵⁵ „Сладак укус меда у кинеској симболици одговара елементу Земље, Средишту. Због тога умаци за цара који је у Средишту, увек морају бити везани с медом, без обзира на укус који преовладава, а који се бира према годишњем добу.“

Мед је симбол духовне хране светаца и мудраца. По легенди Питагора се хранио само медом. То се може схватити и у телесном и у духовном смислу. Према Псеудо-Дионизију Ареопагиту учења Божја могу се упоредити с медом, због своје одлике да очисте и да чувају. Мед означава религиозну културу, мистичку спознају,



Слика 33. Цртеж пећине код Бикора

воде прерађују у мед или медљиковац. Депонују га у ћелије саћа и поклапају воштаним непорозним поклопцем.

Хемијски састав меда је веома комплексног садржаја, али по правилнику о квалитету меда Европске уније и Србије, мед може да садржи:

- 1) до 20% воде,
- 2) до 5% сахарозе (изузев багремовог, шумског и врјесковог меда који могу имати и до 10%)
- 3) до 78% редукујућих шећера (од чега до 40% фруктозе и 38% глукозе).⁵⁶

обављење посвећеноме. Виргилије назива мед *небеским даром росе*, а роса је симбол иницијације. Мед означава и највише блаженство духа и стање нирване. Будући да је и симбол свих благодати, помоћу њега нестају све боли.

У модерној психоаналитичкој мисли мед је узет као резултат процеса израђивања, постао симболом над-Ја или Себе као крајња последица унутрашњег рада на себи.

Он заправо мноштво распршених елемената сажима у јединство уравнотеженог бића. Као што је непознат процес те биохемијске промене, исто је тако непознато деловање тајанствене милости и духовних вежби које душу одводе од мондене распршености (она лети од цвета до цвета) мистичној концентрацији (мед). Једнако су тајанствени процеси интеграције Ја на путу индивидуализације.“

Chevalier, Jean, Gheerbranta, Alaina, *Рјечник симбола; митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Накладни завод МХ, Загреб, 1983, стр. 394.

⁵⁶ Проф.др. Младеновић, Мића, *Пчеларство*, скрипта за курс Урбаног пчеларства, 2020, стр. 2.

Кроз пројекат „Саће” суочавам Музеј афричке уметности са игром меда и светлости поткуполног простора у ком мед доминира својом неспутаношћу. Наравно, мед се у мом стваралаштву појављује и раније, у различитим контекстима, а перформанс под називом „МОМ” је моје прво сусретање са медом као материјалом који је интуитивно постао водећи елемент мојих радова и визуелног пропитивања, док касније, његова употреба постаје јасна намера кроз различите координате истраживања.

5.1.2 Урбано пчеларство, искуство пчеларења / живот пчела

Била сам полазник школе урбаног пчеларства “BeeConnected” 2022. године у организацији удружења “Ekonaut” где сам кроз теоријски, а касније и практични део сазнала много о животу најинтересантнијег бића – пчеле.

Имала сам прилику да сарађујем са професорима са Пољопривредног факултета Универзитета у Београду и пчеларима који се успешно баве пчеларењем деценијама уназад. Само искуство је потврдило радозналост када је живот пчела у питању, тако да сам у оквиру самог курса заиста предано учествовала у теоријском и практичном раду, што ме даље одвело у имплементирање знања у оквиру докторског уметничког истраживања.

„Почетак бављења пчеларством, изгубљен је далеко у прошлости, али се сматра да је први контакт са пчелом био слadak и болан. Прва писани диказ о пчеларству потичу са цртежа зида пећине код Бикора у Шпанији, вероватно око 7.000 година пре нове ере (мотив представља како човек узима мед из природног саћа пчела). Пчеле су се махом налазиле у слободној природи и тамо где им је била сигурна заштита као што су шуме, пећине и шупља стабла. Када је човек успео да пронађе пчеле у шуми, пратећи њихове доласке у предвечерје до њихових гнезда, развило се пчеларство у шумским условима

Међутим, почетак привредног пчеларства сматра се тренутак када је човек, пчелиње друштво пронашао у дубини пања и пренео на своју окућницу. Касније су људи правили кошнице од прућа и премазивали их иловачом, балегом и сламом и слично. У крајевима где није било шума, нарочито у каменитим подручјима, људи су правили кошнице од камена, а у појединим земљама где нема шума и камена (Судан,

Египат, Палестина) кошнице су прављене од земље иловаче. Из многих записа се види да је пчеларство старо преко 30.000 година и потиче, вероватно из каменог доба.”⁵⁷

Искуство тог курса невелико ме је на дубље проматрање материјала и његово јасно уплитање у сам рад, кроз сталну запитаност о животу пчела, комуникацији, дому, односима, хијерархији, саћу.



Слика 34. Школа урбаног пчеларства "BeeConnected" 2022. године

⁵⁷ Проф.др. Младеновић, Мића, *Пчеларство*, скрипта за курс Урбаног пчеларства, 2020, стр. 2.

5.1.3 Вуна

Вуна је у техничком смислу природно дошла у мој рад, мењајући кудељу на неким местима унутар рада, постала је важан елемент како просторних слика, тако и перформанса и амбијенталних инсталација. Појавност вуне у неком простору отвара важна питања која могу бити културолошка, етичка, еколошка, симболичка, али и врло интимна и поетска.

„У медитеранском базену, а нарочито на целом северу Африке, прести и ткати за жену је оно што је орати за мушкарца: придружити се стваралачком делу. У миту и предањима ткање се тумачи као орање, оно и јесте орање, стваралачки чин из којег уткани у вуну излазе симболи плодности и прикази обрађених поља.”⁵⁸

Колико ми је процесуалност битна, јасно говоре документаристички прикази кроз видео-материјал, фотографије и записе који су створени у Карловчићу у Срему, у родном селу моје бабе, априла 2021. године, где сам имала прилику да испратим, гледам, па чак и искусим шишање оваца. Битност тога лежи у радозналости и искораку из досадашње уметничке праксе и бележење и рашчлањивање целокупног искуства настанка уметничког дела.

Један такав видео-рад био је приказан на изложби *Биоморфни простори осаме* у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду.

⁵⁸Chevalier, Jean, Gheerbranta, Alaina, *Рјечник симбола; митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Накладни завод МХ, Загреб, 1983, стр. 432



Слика 35.. Припрема вуне за рад и шишање овце, Карловчић, Срем, 2023. године



Слика 36. Припрема вуне за рад и шишање овце, Карловчић, Срем, 2023. године

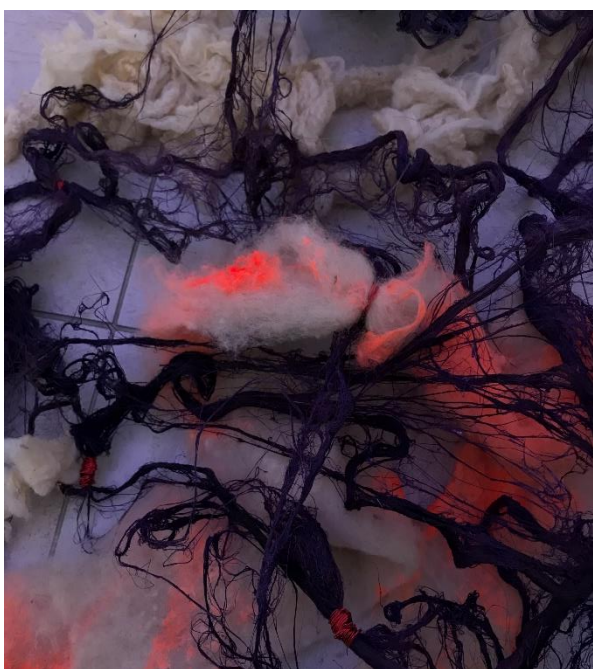
5.3 Одрживи развој/рециклажа радова

Кроз сам избор материјала, естетизујем и проблематизујем еколошко питање, али и питање личног деловања у простору бивствовања. Постављајући себе у позицију ткача, концизно усмеравам своју мисао на промену. Та промена се може огледати и у материјалу, у промени простора, али и кроз рециклажу радова.

При изради просторних слика често се бавим поновним коришћењем старих радова, што одмах доводи у везу одрживост и рециклажу. То питање се прожима како у самом деловању унутар рада, тако и при избору органских и биоматеријала, односно, пропадајућих материјала, који ће се стопити са земљом и постати део ње, без трага на њеној површини. Оне собом често носе несвесно индуковане садржаје и на готово ритуалан начин позивају посматрача да им се придружи и сам открије све делове. У самим радовима преовладава вуна, али и восак, мед, шелак, скоби...

На изложби *Биоморфни простори осаме*, један део простора заузимала је просторна слика коју је чинио један део рециклираних и бираних радова, који су у својој пређашњој целини изгубили функцију. Рециклирајући их и уклапајући их у нови простор Галерије Факултета ликовних уметности, радови добијају нови континуитет.

Кроз рециклажу радова и деловањем у том пољу, појавила се идеја о БиоАрту, о узгајању материјала и процесу који је у технолошком смислу другачији од досадашњег.



Слика 37. и Слика 38. Просторна слика, детаљ, рециклажа радова, кудеља, вуна и жица, изложба *Биоморфни простори осаме*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024. године

6. БИОАРТ

„Биоуметношћу се називају уметничке праксе засноване на спектакуларизујућем раду са биолошким и биополитичким системима и праксама.“⁵⁹

Однос између човек–природе–технологије и живота истиче значај БиоАрта у протеклих неколико деценија.

Када спојимо две крајности, које су (чини се) неспојиве, односно, када спојимо креативност, слободу идеје и интуитивност са когнитивним, истраживачким приступом раду и јасно издефинисаним циљевима добијамо БиоАрт.

Негујући интердисциплинарне односе, неки биоуметници бришу разлике и границе између науке и уметности. Кроз овакав вид сарадње могу се нагласити различити одговори на питања која се тичу трендова у науци и животу. Наравно, не лежи све у тим одговорима, кроз интердисциплинарност могу се покренути различити концепти везани за сам живот и проучавање истог. Комуникација између уметника и научника укључује њихову заједничку праксу у лабораторијским условима и концептулним оквирима која се темељи на експерименталном приступу.

„Током касних деведесетих година двадесетог века, постојало је велико интересовање уметника за коришћење модерне биологије као алата у уметничким праксама. Међутим, историјски гледано уназад, уметност је увек била јако инспирисана науком. У доба ренесансе, посебно у Италији, долазак хуманизама довео је до повећаног натурализма у уметности, пре свега на обсервацији спољног света. Феномен БиоАрт-а (BioArt) започиње са раним експериментима (крајем осамдесетих година), обично у колаборацији са научницима, док су генерално везе између науке и уметности доста старије, пример су рецимо Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) и Андреас Везалиус (Andreas Vesalius), који су се бавили истраживањем и експериментисањем на пољу уметности и науке, посебно тежећи ка знању из анатомије, што и ове везе ставља у другачији контекст.“⁶⁰

⁵⁹ Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." Зборник радова Академије уметности 2, 2014, стр. 10

⁶⁰ Из докторског рада Раденковић, Тијане "Блискост - вишемедијска просторна инсталација" 2020. приступљено дана 10.8.2023. у 18:20 ч.

„Односи живота и уметности темеље се на ставу да се форме живота могу спектакуларизовати као квалитативно нове појаве у уметности и култури. Анализа односа уметности и живота води ка модусима заступања, тј. спектакуларизације (визуализације, почулњења), живота уметношћу. При томе, форме живота постају нека врста постмедија у уметничком деловању. Форме живота су тактички медији истраживања поља видљивости самих тих форми живота.”⁶¹

Ова изјава претпоставља да су форме живота, односно природни процеси, живи организми и биолошки феномени, посматрани као квалитативно нове појаве у уметности и култури. Такав приступ уметничким делима, која обухватају живот и природне процесе, може бити виђен као спектакуларизација или визуализација живота кроз уметност.

Када сам почела истраживање унутар биоуметности, сусрела сам се са радовима Нери Оксман (Neri Oxman).⁶²

Рад који је на мене оставио највећи утисак је рад под називом Свилени павиљон, претеча Свиленог Павиљона II, који истражује односе између дигиталне и биолошке конструкције, предлажући методе које уједињују биолошки испредено и роботски ткано. Инспириран способношћу свилене бубе да створи тродимензионалну чауру од једне свилене нити, Свилени Павиљон I је развијен 2013. године и добио је облик куполе широке три метра, изграђене током три недеље са јатом од 6.500 живих свилених буба уз помоћ роботске руке. Свака свилена буба исплела је један филамент свилене нити који је дугачак око 1 km. Заједно, свилене бубе су произвеле нит у облику куполе дугу као и Пут свиле. Проучавајући како је понашање свилене бубе засновано на просторним и еколошким условима, били смо у могућности да усмеримо кретање свилене бубе да преде дводимензионалне листове уместо тродимензионалних чаура.⁶³

⁶¹ Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." Зборник радова Академије уметности 2, 2014, стр 11.

⁶² „Нери Оксман (1976) је америчко-израелска дизајнерка и професорка у МИТ Медиа Лабу, где је водила истраживачку групу. Позната је по уметности и архитектури и у својој пракси комбинује дизајн, биологију, рачунарство и инжењерство материјала.“

⁶³<https://oxman.com/projects/silk-pavilion-i->, приступљено дана 10.9.2023, 10:50 ч.

Током самог проучавања Свиленог Павиљона II и усмеравања кретања свилених буба, Оксман тим успео је да продужи, односно спаси животни век самих буба, јер оне у таквом начину кретања, нису стварале чауре и није било потребе за њиховим потапањем у кључале базене, а самим тим и убијањем, што нас неизоставно води ка радикално одрживим методама рада.

На тај начин долазимо до једног од одговора на питање – које су одрживе и хумане методе за предење и ткање производа и структура на бази свиле? Како људи могу да сарађују са другим врстама да би створили нове материјале и структуре без исцрпљивања природних ресурса?

Циљ овог истраживања јесте да на што бољи начин биоматеријал постане саставни елемент моје излагачке праксе, потенцирајући на свим естетским моментима самог материјала, највише кроз транспарентност, игру светла, али и саму добробит коју овај материјал пружа.

У уметности, науци и политици знања, Хана Стар Роџерс (Hannah Star Rogers) сугерише да уметност и наука нису толико различите једна од друге као што бисмо могли претпоставити. Она показује како се алати научних и технолошких студија (STS) могу применити на уметничку праксу, нудећи нове начине размишљања о људима и предметима који су у великој мери изашли из оквира истраживања. Тврдећи да су категорије уметности и науке ознаке са специфичним моћима да уређују друштвене светове – и да се уметност и наука најбоље разумеју као мреже које производе знање – Роџерс показује, кроз низ случајева, сличности и преклапајуће праксе ових заједница знања.

„Случајеви, који се крећу од занатлија из деветнаестог века до савремених биоуметника, илуструју како уметност може да пружи основу за нову дисциплину названу студије уметности, науке и технологије (ASTS), нудећи хибридне алате за истраживање сарадње уметности и науке.

У сваком случају, афинитети између уметника и научника не исцрпљују се у сарадњи. Када се уметници покажу као сјајни посредници научне културе, истраживање се мора наставити, односно у правцу заједничких елемената научне и уметничке оперативности, чија су основа креативност и експериментисање, док је крајњи циљ истраживање иновација и универзално проучавање света полазећи од теоријских модела.”⁶⁴

⁶⁴https://archive.org/details/digimag_issue_16_eng/page/n57/mode/1up?q=multimedia+art&view=theater приступљено дана 10.8.2023. у 23.20 ч.

„У савременој уметности жива уметност је постала предочива политизацијом форми живота, а то значи свим оним облицима који показују „живот” у његовој друштвеној одређености и спектакуларизацији. Живот се тада не посматра као предљудски догађај, већ као догађај који је одређен границама извођења људских односа, тј. друштвености. Политизација форми живота је везана, примарно, за еколошки и феминистички уметнички активизам, да би се проширила на друга поља уметничког активизма током деведесетих година двадесетог века и у првој деценији двадесет првог века. То значи да су, на пример, актери биоактивизма усмерени ка критици и субверзији политичке моћи корпорацијског генетичког инжењеринга.”⁶⁵

У овом случају, жива скулптура је део живе уметности и јасно се користи као средство политичке ангажованости. Политизујући облике живота, бивам фокусирана на друштвене и политичке контексте у којима се живот одвија. Жива скулптура може бити облик деловања и критиковања одређених политичких, економских, еколошких или друштвених проблема.



Слика 39. и Слика 40. Свилен павиљон, Нери Оксман, 2013. година

⁶⁵ Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." Зборник радова Академије уметности 2, 2014, стр. 13

6.1 Биоетика

Како је појединац отишао у супротном смеру и не окреће се?

Где је линија која нас спаја са природом?

Настанак и сам почетак афирмације и успона биоетике као дисциплине детектујемо већ 70-тих година XX века на енглеском говорном подручју. Од својих почетака биоетика је забележила велики успех међу филозофима и теолозима. Године 1971, амерички онколог V.R. Potter сročио је појам „биоетика”, те је покушао дефинисати подручје истраживања ове нове науке, као и метод решавања проблема с којима се суочава.

Потер је сматрао да као појединци, али и као друштво, не можемо дозволити да своју судбину препустимо у руке научника, инжењера, технолога и политичара, који, иако би чинили научни прогрес у ниши своје уже специјализације, не би размишљали у категоријама каузалности, односно, не би се бавили последицама својим дела. Стога, потребна нам је наука која би узимала у обзир последице различитих деловања, како нам човека, тако и на природу. Такву науку назвао је „биоетиком”.⁶⁶

На трагу Потерових размишљања, можемо констатовати да о животу почињемо размишљати тек у моменту када он постаје угрожен. Некада се ту уплићу личне трагедије, болести, сусрет са губитком, а некада ратови, избеглиштво, страдање читавих етничких и националних група. Услед све разорније моћи коју човек поседује, човековим делом постао је угрожен не искључиво он сам, већ и сама природа. Управо на овом месту отвара нам се следеће питање – могу ли нам ове констатације послужити да претпоставимо да је човек постао највећа претња животу на Земљи? Онај који је највећа еколошка сила и највећи еколошки окупатор?

У књизи *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Joanna Zylińska истиче појам из самог наслова “Anthropocene”⁶⁷. И заиста, наша памет, наша инвентивност и наше активности сада су покретачи сваког глобалног проблема са којим се суочавамо. И сваки од ових проблема се

⁶⁶ Potter, V.R, *Bioethics: Bridge to the Future*, New York, 1971, п. 1

⁶⁷ „Термин Антропоцен означава колективни ефекат човечанства на планетарни екосистем. Отисци наше технолошке активности су разасути по сваком делу планете до те мере да се потенцијално могу открити као нови геолошки слој. Последице Антропоцена су масовно изумирање биолошких врста, угрожавање еколошке равнотеже и климатске промене. Ако се ефекат Антропоцена на биодиверзитет настави садашњим темпом еколошки модели сугеришу да ће 75% биљних и животињских врста нестати за неколико векова.“
<https://www.biocivilizacije.com/sta-je-antropocen/> приступљено дана 8.9.2023. у 10:00ч

убрзава како настављамо да растемо према глобалној популацији од десет милијарди. У ствари, верујем да с правом можемо да назовемо ситуацију у којој се тренутно налазимо ванредном — планетарно ванредном ситуацијом без преседана. Ова јединствена ситуација, тачније гео-историјски период, у којем се каже да су људи постали највећа претња животу на земљи, недавно је добила назив „антропоцен”.⁶⁸

Слажем се и са мишљу које Joanna Zylińska наводи у својој књизи, а тиче се промишљања биоетике – У биоетици као „етици живота” људско „ја” мора да одговори на проширени скуп обавеза које утичу на то „ја” и остављају утисак на њега, омогућавају његово разликовање од света око себе и захтевају одговор. То није само реакција. Иако, признајем, заједно са другим теоретичарима пост-антропоцентричне мисли, да „није све у нама”, такође, сматрам да постоји јединствена људска одговорност, коју спроводи и филозофска теорија (коју свесно преузимају малобројни) и филозофска пракса (која је много распрострањенији подухват, чак и ако није увек свестан).

⁶⁸ <https://archive.org/details/minimal-ethics-for-the-anthropocene/page/n10/mode/1up?q=bioart> приступљено дана 10.8.2023. у 15.15 ч.

6.2 Биополитика

Појам биополитике првенствено је употребљавао француски филозоф и социолог Мишел Фуко. Он је у својим истраживањима проучавао начине на које су државе и друштва управљала животима својих грађана кроз контролу здравља, репродукције, исхрану, медицину и друге аспеката биолошког постојања. Централна тема биополитичке анализе заправо се односи на разумевање како се моћ и контрола изражавају кроз механизме друштвене организације и регулације, као и кроз друштвени дискурс и норме које оформљавају начине којим се животи индивидуа регулишу и управљају. У том контексту, биополитика представља механизам преко којег се обликују и примењују односи моћи, контроле и управљања животима у друштву.

Притом, биолошки живот постаје политички улог којим се манипулише и управља у складу са друштвеним интересима и идеологијама. Термин „биополитика” можемо користити и тако да обухвати све специфичне стратегије и расправе о проблематизовању колективне људске виталности, оболевању и смртности: облику знања, режима власти и пракси интервенције које су пожељне, легитимне и ефикасне.

„Тактичка биополитика сугерише да се политички изазови на пресеку живота, науке и уметности најбоље решавају комбинацијом уметничке интервенције, критичког теоретисања и рефлексивних пракси. Превазилазећи границе дисциплине, доприноси овом издању, фокусирају се на политички значај недавних напредака у биолошким наукама и истражују могућност учешћа јавности у научном дискурсу, ослањајући се на истраживања и праксу у уметности, биологији, критичкој теорији, антропологији и културолошким студијама.”⁶⁹

„Дакле, у најопштијем смислу, концепт „биомоћи” служи да уведе у видокруг поље које се састоји од више или мање рационализованих покушаја да интервенише на виталним карактеристимама људске егзистенције. Виталне карактеристике људских бића као живих створења која се рађају, сазревају, насељавају тело које се може обучити и побољшати, а затим се разбојевају и умиру. Као и код виталних карактеристика колективитета или популације које се састоји од таквих живих бића. А пошто је Фуко донекле непрецизан у употреби својих термина, унутар поља биомоћи можемо користити термин „биополитика”,

⁶⁹<https://archive.org/details/tacticalbiopolit0000unse/page/n1/mode/2up?q=bioart> приступљено дана 10.8.2023. у 14.35 ч.

тако да обухвати све специфичне стратегије и расправе о проблематизовању колективне људске виталности, оболевању и смртности: облику знања, режима власти и пракси интервенције које су пожељне, легитимне и ефикасне.”⁷⁰

Још један од важних мислила биополитике јесте Ђорђо Агамбен. У својој књизи НОМО SACER / Суверена моћ и голи живот, Ђорђо Агамбен⁷¹ говори о следећем: Номо sacer је у римском праву био човек кога је свако могао убити, а да не буде осуђен за убиство, али који није смео бити убијен у оквиру било каквог ритуала. Управо такав живот, који се могао одузети, али је забрањен као жртва, нуди кључ за критичко тумачење наше политичке традиције и скривене биополитичке парадигме модерног доба. Када живот постане политички улог и када се политика претвори у биополитику, све основне категорије наше мисли, од људских права до демократије и грађанских права, бивају увучене у процес пражњења и дислоцирања. Стога Агамбен и наводи: „У биополитичком друштву свако је homo sacer и само је питање тренутка када то постаје видљиво.”

Но, оно што је значајно за правац бављења биополитиком у мом раду јесу Фукоова размишљања. Када говоримо о Фукоовом приступу биополитици, увиђамо да она, такође, отвара простор за разматрање како се биополитички механизми примењују у различитим контекстима, укључујући здравствени систем, репродукцију, медицинску етику и друштвену биологију. Већ овде увиђам да биополитичка разматрања могу имати и свој интердисциплинарни карактер, па је оправдано да се запитам о могућем односу биополитичких разматрања и уметности.

⁷⁰ Маринковић, Душан и Ристић, Душан, *Моћ над животом / Биополитика у модерном друштву*, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2019, стр. 254

⁷¹ „Ђорђо Агамбен (1942) је италијански филозоф и једна од водећих фигура политичке теорије у свету. Иако су му главна подручја интереса естетика и политичка филозофија (биополитика на прагу Мишела Фукоа), бави се и низом других питања, од онтолошких преко поетичких до језичких. Прославио се сопственим интерпретацијама књижевних текстова и књижевне критике и бављењем проблемима суверености, статуса угрожених популација, какви су емигранти или осуђеници на смрт, а посебно писањем о проблему логора, било у историјском контексту или у смислу савременог феномена. На његов рад велики утицај су извршиле филозофије Мартина Хајдегера и Валтера Бењамина.

Професор је теоријске филозофије на Универзитету у Венецији. Гостовао је као предавач на многим светским универзитетима.

Објавио је велик број наслова од којих су на српскохрватски преведени: Идеја прозе (АГМ, 2004), Бартлебу или о контингенцији (Меандар Медиа, 2009), Оно што остаје од Аусцхвјитза: архив и свједок (Антибарбарус, 2008), Изванредно стање (Делтаконт, 2008), Профанације (Ренде, 2010), Голоћа (Меандар Медиа, 2010), Номо sacer: Суверена моћ и голи живот (Карпос, 2013), Отворено: човјек и животиња (Градац, 2014), Записи о политици: средства без циља (Политичка култура, 2015), Заједница која долази (2016)“
<https://knjige.fmk.edu.rs/authors/dordo-agamben/> приступљено дана 10.8.2023. у 11:00ч

„Тактичка биополитика сугерише да се политички изазови на пресеку живота, науке и уметности најбоље решавају комбинацијом уметничке интервенције, критичког теоретисања и рефлексивних пракси. Превазилазећи границе дисциплине, доприноси овом издању, фокусирају се на политички значај недавних напредака у биолошким наукама и истражују могућност учешћа јавности у научном дискурсу, ослањајући се на истраживања и праксу у уметности, биологији, критичкој теорији, антропологији и културолошким студијама.“⁷²

Управо ова констатација истиче значај интердисциплинарног приступа у биополитичком дискурсу и наглашава улогу уметности у том контексту. Тактичка биополитика препознаје да су политички изазови на пресеку живота, науке и уметности најбоље решени кроз синтезу уметничких интервенција, критичког теоретисања и рефлексивних пракси.

Уметност има потенцијал да ангажује публику и подстиче размишљање о важним питањима која се односе на биолошке науке и етичке димензије живота. Овакви приступи не само да обогаћују биополитички дијалог, већ и учитавају критичку перспективу у разматрање политичког значаја научних достигнућа и могућности учешћа јавности у друштвеном дискурсу. Ослањајући се на различите области истраживања и праксу, од уметности и биологије до критичке теорије и антропологије, тактичка биополитика ствара простор за иновације и дијалог који превазилази традиционалне границе дисциплина.

„Термин „биополитика” можемо користити тако да обухвати све специфичне стратегије и расправе о проблематизовању колективне људске виталности, оболевању и смртности: облику знања, режима власти и пракси интервенције које су пожељне, легитимне и ефикасне.“⁷³

⁷² Маринковић, Душан и Ристић, Душан, Моћ над животом / Биополитика у модерном друштву, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2019, стр. 254

⁷³ 8 <https://archive.org/details/tacticalbiopolit0000unse/page/n1/mode/2up?q=bioart> приступљено дана 10.8.2023. у 14.35 ч.

6.3 Уметност између биоетике и биополитике

Уметност између биоетике и биополитике представља теоријско-практични концепт и поље у којем се сусрећу различите сфере људског искуства и размишљања. Док се, као што сам већ и нагласила, биоетика односи на примену етичких принципа у контексту биолошких наука и медицине, биополитика се бави проблемима који се односе на управљање животима и телима у друштву.

Но, када говорим о уметности између биоетике и биополитике, управо она нам може послужити као механизам за промишљање, дебату и осветљавање додатних слојева комплексности које прати развој биолошких наука и управљање људским животима у савременом друштву, и то на један иновативан начин, будући да као своје „оруђе” користи различите медије и изразе. БиоАрт, или уметност која користи биолошке материјале, процесе или технологије, посебно се издваја као област која отвара нове могућности за размишљање о односима између људи, живих организама и околине.

Управо сам, на трагу оваквих размишљања, истраживајући био материјале и њихов потенцијал, док сам учествовала у њиховом развоју, пажљиво бирајући стаклене посуде за раст биоматеријала и припремајући простор за њихову даљу имплементацију у мој рад, дошла до размишљања о смрти, најпре због пропадајућег наратива који биоматеријал носим својим постојањем, често, бивајући у првим корацима развоја већ мртав.

На крају, чак и простим усмеравањем моје уметничке пажње и стваралаштва ка БиоАрту, побуђујем разлитита размишљања о испреплетености људског и биолошког света. Путем БиоАрта, привлачим пажњу на биолошке процесе, еволуцију, екосистеме и присутност људског фактора у природи. Управо нас сви ови елементи, између осталог, подстичу на размишљање о нашој одговорности према природи и животној средини, као и нашем етичком ставу према биолошким организмима и процесима.

Биоуметност и биотехнополитичке концепције се могу лоцирати у радовима уметника који су надахнули моју стваралаштво и докторско уметничко истраживање. У даљем тексту, осврнућу се на неке од тих уметника и дати приказ њихових дела, нарочито оних, који су били од значаја за формирање моје мисли о БиоАрту. То су Хана Вилки (Hanna Wilke), Берил Корот (Beryl Korot), Ханс Хаке (Hans Haacke), Денис Опенхејм (Dennis Oppenheim), Едуардо Кац (Eduardo Kac)...



Слика 41. Хана Вилки С.О.С, 1975.година



Слика 42. Берил Корот, Јудина манжетна, 2019.година



Слика 43. Ханс Хаке, Сви су повезани, Њујорк, 2019-2020. година



Слика 44. Денис Опенхејм, Паралелни стрес, 1970. година



Слика 45. Едуардо Кац, Телепортовање непознатог стања, 1994.година



Слика 46. и Слика 47. Припрема биокompatног материјала, лабораторија, Биолошки факултет, Београд, 2024.

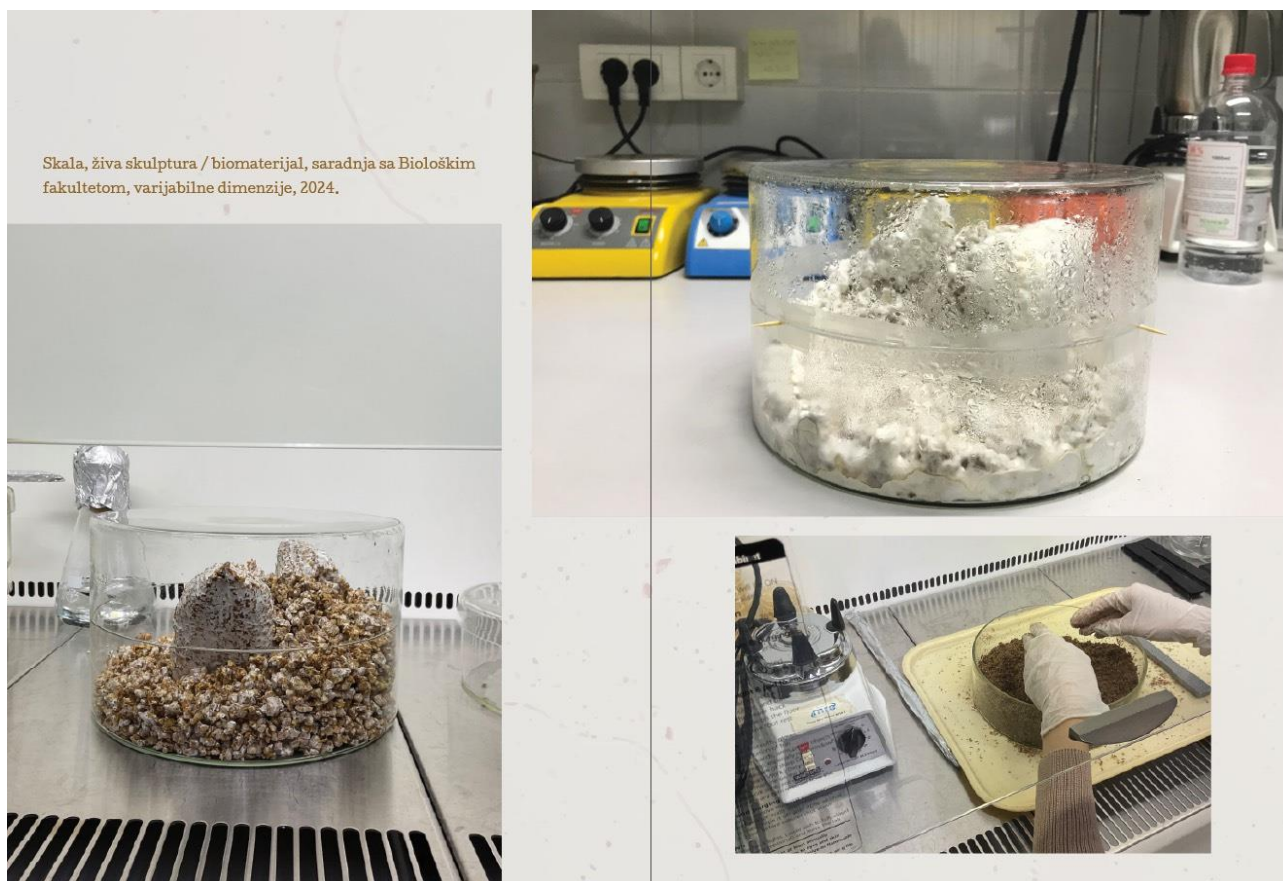
године

6.4 Биокompatитни материјал на бази гљиве

Ако се вратим на своју првобитну мисао о просторним сликама, могућност трансформације, метаморфоза и стална промена су оно што је окупирао моју мисао и утицало на стварање просторних слика, али и рециклажу старих радова и везу између пређашњих и нових идеја.

Одлазак на Биолошки факултет Универзитета у Београду и у разговору са професорима стекла сам нове увиде у биоматеријале, њихов раст, структуру али и примену у различитим областима.

Унутар стерилног простора лабораторије – обликовала сам један живот.



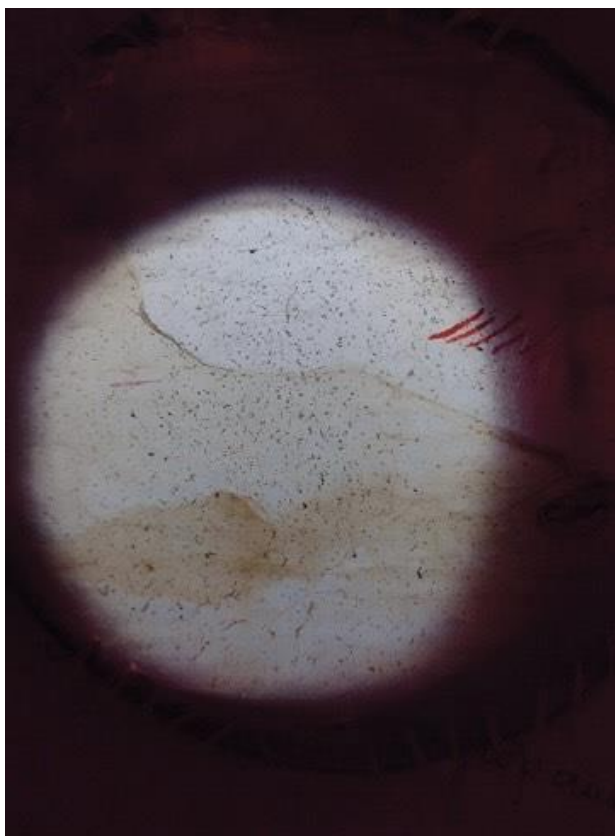
Слика 48. Биокompatитни материјал на бази гљиве, припрема материјала за раст, лабораторија, Биолошки факултет, Београд, 2024. године

6.5 Скоби / Scoby⁷⁴

У своју уметничку праксу, пре свега, уводим скоби који сама узгајам у свом атељеу и од њега правим ликовне композиције, експериментишићи са различитим природним пигментима, добијам занимљиве односе боја, транспарентног биоматеријала и састава самог скобија.

Скоби је симбиотска култура бактерија и квасаца (бактерија има 270, а квасаца 453 врсте) приликом ферментације, скоби ферментише алкохол. Оно чиме се скоби првобитно храни су шећер и чај, за добар узгој скобија препоручују се црни или зелени чај, због највеће рН вредности коју поседују у току ферментације. Наравно, у току процеса израде скобија, ту храну можемо обогатити различитим природним додацима, али и другим чајевима.

У течности коју називамо комбуха, путем ферментације црног и зеленог чаја, на њеној површини ствара се један филм од бактеријских компоненти и од тог филма настаје бактеријска целулоза, тј. скоби.



Слика 49. Узгој скобија за рад „Чујем, бура је”, 2022. године

⁷⁴ Скоби некада називају и „мајка” што ће касније имати директне везе са мојим пројектима и као што то бива са готово свим мојим радовима, где сам материјал ствара мисао о извођењу дела .

7. МЕТОДОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА

Због комплексности постављене теме, истраживање захтева мултидисциплинарни приступ. Метода истраживања доводи до прикупљања радова унутар досадашње уметничке праксе, али и дубље истраживање уметности и уметника који би се на различите начине могли повезати са поетиком и мисаоним процесом мог стваралаштва. Синтеза, као основна метода и јесте сама по себи спајање више чинилаца у основну целину, што је од велике важности за интердисциплинарне уметничке праксе. *Синтеза може да буде мисаона и физичка. У том смислу она има својства експерименталне методе, јер се њоме производе мисаоне и физичке творевине, чиме су фактички домонтиране могућности синтезе.*⁷⁵ Кроз интроспективну методу проналази се структура, али и карактеристике различитих слојева ума и унутар њих јасне назнаке рада, односно, његовог зачетка. Практично-заснована, то јест емпиријска метода је истраживачки модел који има за циљ добијање знања из посматрања реалности, стога, како се заснива на искуству, од великог је значаја за теоријски, али и практични приступ делу.

Еклектични приступ даје могућност умрежавања различитих искуства, медија и визуелних записа унутар уметничке праксе. У рад је укључено и интердисциплинарно истраживање у сарадњи са професорима Биолошког факултета у оквиру Института за биолошка истраживања.

⁷⁵ Миљевић И. Иван, *Методологија научног рада*, Пале, 2007. <chrome://external-file/AL> - *Metodologija nau*, приступљено 3.јуна 12:16 ч.

8. О УМЕТНИЧКИМ ПРОЈЕКТИМА

*Твоји увојци вијоре,
заставе постају⁷⁶*

У уметности се сусрећемо.

„Како је уметност сачињена од истог материјала као и друштвени односи, колективна продукција заузима сасвим посебно место. Уметничко дело поседује својство које га издваја од осталих људских активности: реч је о његовој (релативној) друштвеној транспарентности. Успешно дело увек тежи нечем вишем од пуког постојања у простору; оно се отвара за дијалог, расправу, ону форму интерхуманог споразумевања коју је Марсел Дишан назвао коефицијентом уметности и која представља процес који се одвија у времену, дакле, сада и овде. То споразумевање бива остварено у транспарентности која га одликује као производ људског рада: у ствари, уметничко дело истовремено показује (или наговештава) и процес своје израде и производње, позицију коју заузима у систему односа, место или функцију која се приписује гледаоцу и најзад, креативно понашање уметника, то јест, низ стања и гестова од којих је састављен уметников рад и који се у сваком посебном делу понавља као узорак или траг који га следи.

Ипак, о чему, у ствари, говоримо? О уметничком предмету, а не о уметничкој пракси, о делу унутар опште економије, а не о његовој властитој економији. Уметност, међутим, представља размену добара, трампу која није регулисана новцем или неком другом »заједничком суштином«: њена судбина је непатворени смисао, реч је о размени чија је форма одређена пре свега самим предметом, па тек онда спољашњим узроцима. Уметничка пракса, делање уметника као произвођача, одређује однос који ће са његовим делом бити успостављен: другим речима, уметник посредством естетских предмета, производи пре свега релације између људи и света.⁷⁷

На исти можемо промишљати о сва три пројекта приказана на изложби *Биоморфни простори осаме*. Они су имали за циљ транспарентност у самом приступу и погледу посматрача. Испред нас дешавала се непрекидна реорганизација, раст, цурење, одузимање, сировост приказа лишених људског деловања.

⁷⁶ Из мог дневника

⁷⁷ Николас Бурио, *Релациона естетика*, стр. 18

1. *Walk on wool ХОД ПО ВУНИ* / Амбијентална аудио-визуелна инсталација, Скандинавски павиљон

Пројекат *Walk on wool ХОД ПО ВУНИ* испитује релацију између посматрача и уметничког дела, тражећи од посматрача интеракцију, укљученост у ток и присуство, кроз евоцирање празнине и зону нематеријалности.

Сам пројекат је осмишљен као амбијентално аудио-визуелна инсталација, континуирани наставак моје идеје и изведбе рада под називом *306* који је заправо подлога за пројекат у ком поново – појединац, као што сам у тексту већ навела, стоји окружен наметнутим, затрпан и увијен у чворове природних материјала, где кроз саморефлексију одгонета животом утиснуте оквири и својим присуством у раду, мења га и трансформише. Гледалац је позван да учествује у вуненом механизму и да покрене или оконча рад унутар њега.

Без оптерећености формом, излазим из рада у рад пролазећи кроз различите фазе, градим и рушим саграђено, док између тога бивам утопљена у сопству у оном што називамо живот.

Идеја о вуни која испуњава стаклени простор Скандинавског павиљона јесте позив да посматрач закорачи у уметничко лично. Посетиоци ће добити јасно усмерење, мораће да изују своју обућу и да закораче у вунони простор, где ће доживети рад кроз тактилни, визуелни и звучни приказ. Светло на равно постављеној и уређеној вуни даће смирај, док ће звук изазивати осећај непријатности. Сукоб је заправо уметничко дело, међупростор у ком се сусрећемо, ми са другима или и ми са самим собом, у том сусрету настаје уметност.

Рад прати звук снимљених амбијенталних сензација компјутерски модификован тако да звучи застрашујуће. Забележени су сви звукови унутар процеса рада, шашање овце, звук маказа, машинице, вуне која пада на бетон, упредање нити између дланова... Продуценткиња звука је у простору уживо стварала звук који је окупирао посматрача, терајући га на саморефлексију. Оно што овај рад посебно пропитује јесте однос светла и материје, или како је Николас Бурио, у својој књизи *Релациона естетика* рекао – уметност је, дакле, стање сусретања.

Да ли већ ходамо? На нашим леђима – пејзаж.



Слика 50. и Слика 51. Припрема пројекта Ход по вуни, Скандинавски павиљон, постављање 350 kg вуне у простору павиљона, 2023. године



Слика 52. и Слика 53. Амбијентална аудио-визуелна инсталација *Ход по вуни / Walk on wool*, Бијенале младих, Скандинавски павиљон, Београд, септембар, 2023, 350 kg вуне, светло, звук



Слика 54. и Слика 55. Амбијентална аудио-визуелна инсталација *Ход по вуни / Walk on wool*, Бијенале младих, Скандинавски павиљон, Београд, септембар, 2023, 350 kg вуне, светло, звук



Слика 56. Амбијентална аудио-визуелна инсталација *Ход по вуни / Walk on wool*, Бијенале младих, Скандинавски павиљон, Београд, септембар, 2023, 350 kg вуне, светло, звук

„Моја кућа је прозирна, али није од стакла. Пре бих рекао да има природу паре. Њени се зидови згушњавају и шире по мојој вољи. Понекад их стегнем око себе као неки изолациони оклоп... Али понекад допуштам зидовима моје куће да се развију у свом сопственом простору који је бескрајна растегљивост.”⁷⁸

Пројекат *Ход по вуни* изведен је у оквиру Бијенала младих 2023. у Скандинавском павиљону, за рад је било неопходно 350 kg вуне, поставака светла и озвучење, продуценткиња звука је на лицу места пуштала музику, чинећи амбијент додатно неизвесним.

⁷⁸Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, Чачак - Београд, 2005, стр. 65

2. Скала / лабораторија, нови простор за стварање, Биолошки факултет, Београд /

Биокомполит на бази гљиве

Базен је место учмале утопљености.

*Велики, извитоперени, оголели очеви ваде своје једанаестогодишње ћерке у фетус
позе, полажу их на хладне и мокре плочице базена.*

Хладно је.

*Љубичаста ми изборе пред неким другим очима и ја више нисам ту. Под прстима ми
осећај камења које сам као мала слагала поред мора. Тада је било лето и ја сам била
присутнија него икад.*

Пројекат *Скала* је интердисциплинарни пројекат реализован у сарадњи са професорима са Биолошког факултета Универзитета у Београду, на чијем развоју је највише радио др. Александар Кнежевић. Спој науке и уметности чини велики искорак у мојој уметничкој пракси, а самим тим истиче моју мисао у синтези онога што сам претходних година истраживала.

Одласци у лабораторију заменили су одласке у атеље и сама промена простора за рад, дала је и простор за даље развијање идеје. Експериментални притуп био је доминантан кроз цео процес, а промене које су на скулптури биле видљиве и у току саме изложбе, забележене су током поставке. Свеприсутна трансформација наглашава (су)живот радова.

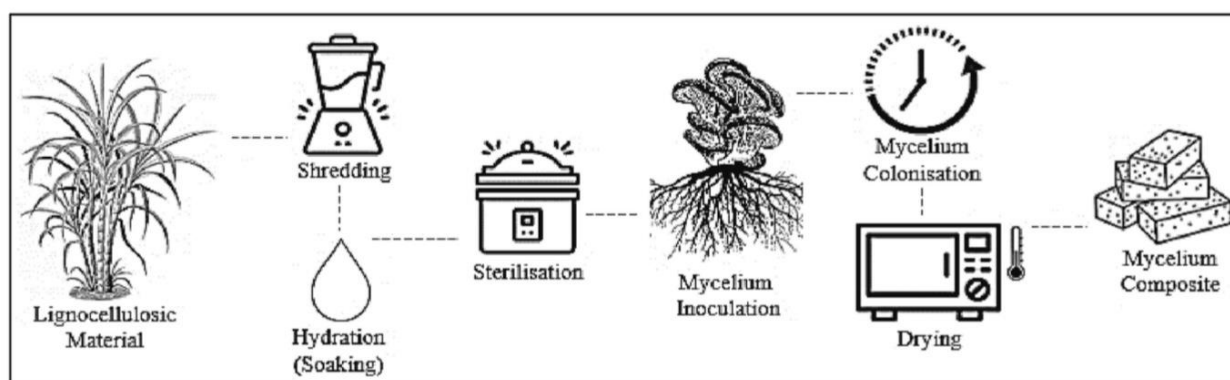
„Потрага за биоматеријалима, производима и технологијама за примену у изграђеном окружењу довела је до рађања нове генерације одрживих материјала, међу којима су композити на бази мицелијума. Они су биокомполити добијени растом филаментозних делова гљиве на органском супстрату. Њихов низак угљични отисак, ниска енергија и трошкови обраде, биоразградивост и атрактивна својства, учинили су их веома траженим као алтернативним материјалима за употребу у грађевинском сектору. Њихови поступци био-производње, својства материјала и изгледи у грађевинарству једва да су разматрани у једном прегледу. Примећено је да ови композити имају неколико потенцијалних предности из економске, техничке, еколошке и еколошке перспективе, што их чини пожељним за грађевинске сврхе. Међутим, њихова ниска механичка својства, висока апсорпција воде и недостатак стандардизованих метода развоја ограничавају њихову примену на полуструктурне и неструктурне материјале као што су облоге, намештај и подови. Будућа истраживања би требало да имају за циљ помирење његових различитих механичких својстава на

основу супстрата, врста гљивица, услова раста и метода обраде. Такође, напори би требало да буду усмерени на побољшање његових склоности према временским условима и хидрофилности, као и на скалабилност, факторе који би могли да угрозе његов дугорочни комерцијални успех и применљивост.”⁷⁹

„Термин „скала”, од латинског *scala*, значи „мердевине”: то је практичан и концептуални уређај који нам омогућава да се пењемо горе-доле кроз различите просторно-временске димензије како бисмо видели ствари из различитих углова. Усвајање универзалне скале је стога неизбежно динамичан процес. То укључује помиривање са временом схваћеним, по Бергсону, као „трајање”, континуирани ток у који ми као посматрачи вршимо уметања да бисмо из њега изрезали неке „чврсте материје”, да бисмо привремено стабилизовали материју у ентитете.”⁸⁰

Када размишљамо о времену ми размишљамо о континуираном току који се неумитно протеже, то је ток који је увек у покрету. Посматрачи могу обликовати ток времена правећи стабилне „ентитете”, а затим их унутар себе анализирати и разумети. Дакле, примена „скале” и размишљање о времену као трајању захтева од нас да уметност сагледмао из различитих визура у контексту континуираних промена и кретања.

У току трајања изложбе, бележила сам промене које су настајале на и унутар живе скулптуре, правећи неку врсту дневничког записа тог процеса. У галеријском простору, рађали су се нови изданци биокompatитног материјала и они који су знали да гледају, имали су свакодневна нова рађања пред собом.



⁷⁹ <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1110016823008979>, приступљено дана 28.3.2024. у 00:50 ч.

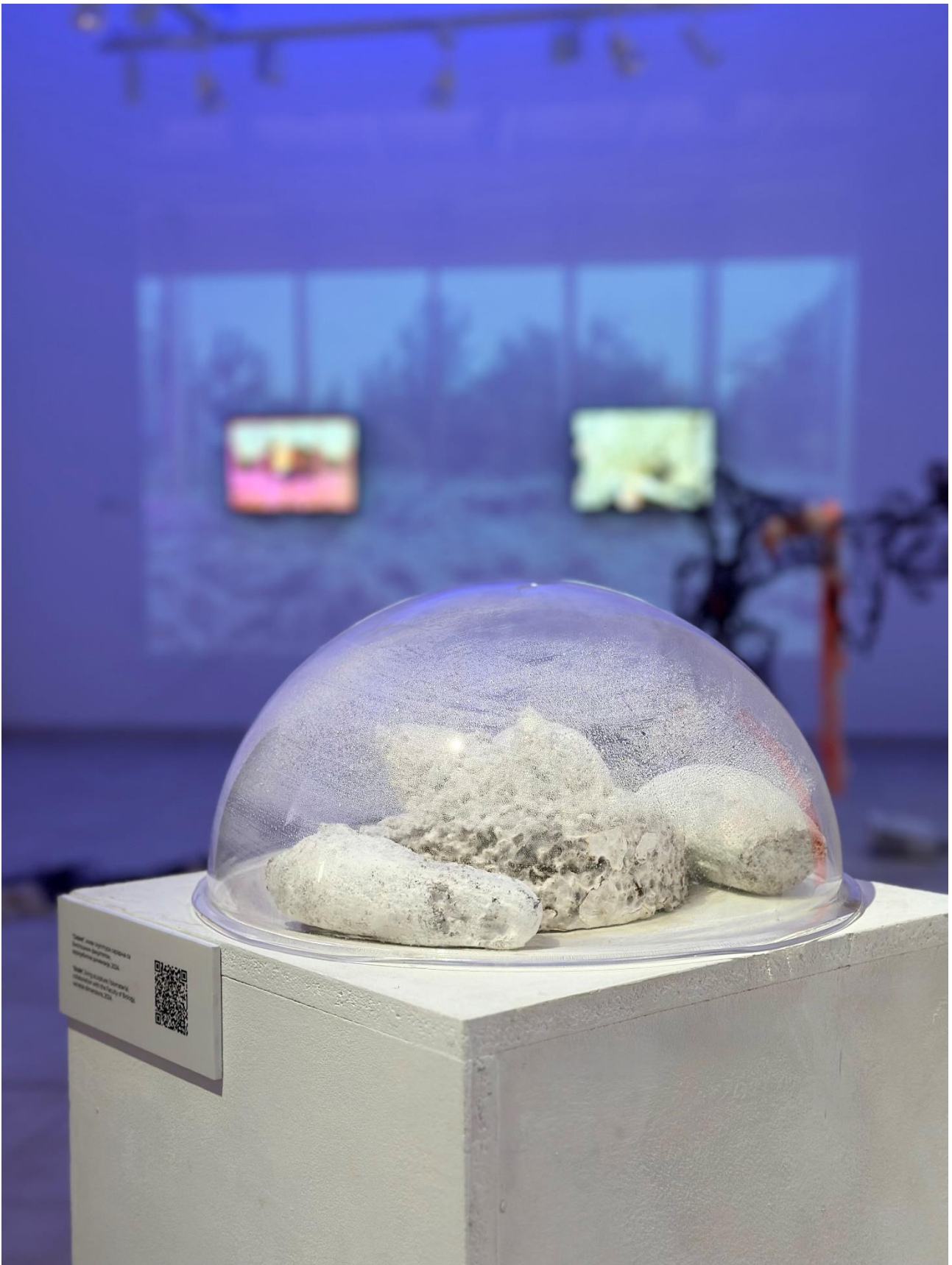
⁸⁰ <https://archive.org/details/minimal-ethics-for-the-anthropocene/page/n26/mode/1up?q=bioart> приступљено дана 10.8.2023. у 17.35 ч.



Слика 57. и Слика 58. Процес припреме биокompatног материјала на бази гљиве, лабораторија, Биолошки факултет, Београд, 2024. године



Слика 59. Пројекат „Скала” на изложби „Биоморфни простори осаме” Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024. године



Слика 60. Пројекат „Скала” на изложби „Биоморфни простори осаме” Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024. године

3. *Saħe / honeycomb* – амбијентална аудио-визуелна инсталација / Музеј афричке уметности, Београд

Када ми је кустоскиња Музеја афричке уметности, Ана Кнежевић откључала врата поткуполног простора како бих сагледала, како она пише у тексту о самој куполи, *својеврсну машину за сећање кроз структуру драме са тезом*⁸¹, било ми је јасно да се мој рад мора сагледати кроз рефлексију доживљаја једног од најупечатљивијих београдских простора. Структура поткуполног простора заиста отима наше присуство и прави ковитлац од личних и колективних сећања. Оно што сам у раговору са Аном закључила је следеће – поткуполни простор има функцију дома управо кроз евоцирање сећања на све догађаје који су прохујали. Самом градњом и архитектонским решењем, за мене, поткуполни простор Музеја афричке уметности има форму саћа и отуда и сам назив пројекта.

„У магновењу бих угледао како се отварају неки огромни простори, низове стубова и колоне које воде у недоглед, сводове и заидане лукове по којима се уздиже спрат за спратом, камене, дрвене и металне степенице што поглед одводе у све већу висину, мостове и вијадукте што наткриљују најдубље амбисе и по којима се тискају мајусне фигуре, те помислих, казао је Аустерлиц, да су то заточеници који настоје да се одавде извуку, а што сам дуже, болно забачене главе, пиљио увис, све ми се више чинило да се унутрашњост дворане шири, и да се при том у некаквом потпуно немогућем изобличењу перспективе и наставља у недоглед, и истовремено заобљује и враћа, на начин могућ једино у таквом вештачком универзуму.“⁸²

И заиста, поткуполни простор је микроуниверзум. Ту се крију ситни усеци туђих интервенција, различита историјска превирања, те посесивно питање – шта је ту чије? И мој рој мисли којима нисам могла да овладам и једног осећаја који је попут какве пуноће, која са собом увек носи празнину бдио над мојим бићем унутар тог пространства.

⁸¹ <https://udi.rs/wp-content/uploads/2022/03/3.-Ana-Knezevic.pdf> приступљено дана 4.4.2024. у 10:05 ч.

⁸² George Kouvaros Images that Remember Us Photography & memory in Austerlitz, приступљено дана 10.12.2023. у 18:55 ч.

У куполи Музеја афричке уметности, изведена је амбијентална аудио-визуелна инсталација која обухвата звук, светло, инсталацију у простору направљену од стакла и меда која је различитим вибрацијама имала волшебна померања и трансформацију простора. Стакло напружено медом посебно је визуелно нагласило мисао самог дела. Идеја где ће звук пратити визуелну слику употпуњује концепт и риталну природу уметности.

Мед и његова производња су саставни део екосистема који нас све одржава у животу. Имајући мед као средишњи део дела, он сам постаје одраз ове важности. Циљ пројекта и мисао којом се као уметница водим јесте окретање природи, али и запитаност унутар протока времена, просторних вибрација и фокуса.

Уметност служи као универзални комуникатор, а инсталација превазилази језичке и културне баријере, позивајући појединце да се приближе и комуницирају. Међуигра светлости, меда и звука скулптуре симболизује хармонију између традиције и иновације, подстичући јавни ангажман и технолошку сарадњу.

Медно стакло у пупку времена.

Историјски гледано, живот поткуполног простора се мењао, напуштао нас, враћао се, бивао заборављен, након чега је опет био у фокусу. У осврту на живот поткуполног простора, кроз текст Имагинарни и реални живот једног простора: купола Музеја афричке уметности у Београду, кустоскиња Музеја афричке уметности пише следеће:

„У штампи се у пар наврата помиње и постављање косог крова, након кога се све учесталије наводи купола, односно – афрички кров. Изграђена је купола, а када размишљамо о њеној архитектури у оквиру дијалога старо-ново, резултат јесте промена визуелног идентитета првобитне архитектуре, у којој се она данас тек назире кроз заостале сведоке: масивни бетонски цилиндар и пар преосталих лантерни. Са друге стране, пригодно решење постављања стаклене опеке на некадашње отворе кроз које је природно осветљење долазило у МАУ, као и понављање истог система осветљења у поткуполном простору наводи на (по)мисао о минималном поштовању дијалога новог према старом. Неиспуњена функција простора извесно је последица нестабилних економско-временских услова (и даљих драматичних заплета) у којима овај простор настаје, а оно што се поред дисфункционалности данас чини посебно упечатљивим јесте дискрепанција куполног ентеријера и екстеријера. У првом је реч о

монументалном, природно осветљеном, бродоликом простору у коме се назире дијалогска игра са првобитном архитектуром; у другом је реч о гиганту „насађеном” на претходно здање, који дијалог остварује са ширим амбијентом – баштом МАУ, али не и са натур-бетоном, лантернама, цилиндрима и снажном хоризонталом првобитне зграде.⁸³

Кроз историјски осврт саме куполе, увидела сам сталну промену, једну неисцрпну процесуалност која се догађа, а којом одолева поткуполни простор Музеја афричке уметности, а само промишљање о меду који непрестано мења форму, задржавајући све своје првобитне карактеристике, одвела ме је у даљу разраду идеје и реализацију исте.

⁸³ <https://udi.rs/wp-content/uploads/2022/03/3.-Ana-Knezevic.pdf> приступљено дана 4.4.2024. у 10:55 ч., стр. 8



Слика 61. Изведба пројекта „Саће” у поткуполном простору Музеја афричке уметности, Београд, 2024. године

Слика 62. Изведба пројекта „Саће” у поткуполном простору Музеја афричке уметности, Београд, 2024. године

како је прозрачна тканина коже⁸⁴

*под њом свако море
белутак*

*брдо с ког ме не дозиваи
која је боја шафрана?
Уједем надлактицу.*

*Једном
само једном*

*док будем гледала у дубину
тамо где се мора додирују, а не мешају
тамо ћу заронити и сан ће престати*

⁸⁴ Из мог дневника

9. ИЗЛОЖБА – БИОМОРФНИ ПРОСТОРИ ОСАМЕ, ГАЛЕРИЈА ФЛУ, БЕОГРАД, МАРТ 2024. ГОДИНЕ

У прецизно бираним просторима и временски ограниченим терминима били су приказани пројекти дефинисани у горе наведеном тексту. Због комплексности самих пројеката, али и простора који су бирани за њихово извођење, идеја о документаристичком приказу практичног дела докторског уметничког пројекта дошла је природно и у складу са писаним делом.

Практични део докторског уметничког пројекта, био је представљен у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду и чиниле су га:

1. Светлеће кутије (light box) унутар којих су приказане фотографије, тј. дигитални уређаји на којима су приказани видео-записи горе наведених пројеката: *Ход по вуни, Скала, Саће*
2. Инсталације израђене од прексигласа и меда, која је првобитно била постављена у поткуполном простору Музеја афричке уметности у Београду и вуне која је прикупљала мед који је правио своје форме, цурећи за време трајања поставке
3. Просторне слике која је избедена у кудељи и вуни, кроз рециклажу старих радова
4. Аудио-записи и материјали који су коришћени у процесу израде пројеката
5. Живе скулптуре / Биокомполит на бази гљиве настале у сарадњи са професорима са Биолошког факултета Универзитета у Београду
6. Фото-књига која је била изложена и дата на увид посетиоцима

Изложба *Биоморфни простори осаме* која је реализована у Галерији Факултета ликовних уметности подразумевала је синтезу свих наведених пројеката, кроз јасан фокус на процесуалност самих радова и њихов перформативни израз, који је од кључног значаја за моју уметничку праксу.

Циљ саме изложбе био је документаристички приказ унутар наведених пројеката, с тим што је простор изложбе заузимала и једна просторна слика, која је јасан референт мојих промишљања. Остали радови били су представљени у светлећим кутијама (light box) и кроз фото-књигу, покретне слике и различите аудио и видео-записе.



Слика 63. Изложба „Биоморфни простори осаме”, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024.

године



Слика 64. Изложба „Биоморфни простори осаме”, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024.

године



Слика 65. Изложба „Биоморфни простори осаме”, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2024.

године

„Занимљиво је, уосталом, и то што се иста реч користи да означи површину која зауставља светлост (у биоскопу) и интерфејс на коме се исписују информације. Тај прикривени однос значења сведочи о чињеници да се епистемолошки немир (у новим структурама опажања), као последица појава најразличитијих технологија, као што су филм, информатика или видео, организује око једне форме (екран, терминал) који сажима његова својства и његове могућности. Ако не размислимо мало о том сагласју, које се одвија унутар нашег менталног апарата, како бисмо стигли до нових погледа на ствари, осуђени смо на механицистичку анализу историје недавно настале уметности.”⁸⁵

Екран за нас може представљати и одређену линију разграничења, ону коју не можемо прећи. Некада, екран конструише нашу реалност, фокус и присутност у простору. У оквиру моје изложбе, екран је служио да додатно усмери посматраче и уведе их у ток самих радова.

„Односи живота и уметности темеље се на ставу да се форме живота могу спектакуларизовати као квалитативно нове појаве у уметности и култури. Анализа односа уметности и живота води ка модусима заступања, тј. спектакуларизације (визуализације, почуљења), живота уметношћу. При томе, форме живота постају нека врста постмедија у уметничком деловању. Форме живота су тактички медији истраживања поља видљивости самих тих форми.”⁸⁶

⁸⁵Николас Бурио, *Релациона естетика*, стр. 29

⁸⁶ Шуваковић, Мишко. "Platforms of bioart." Зборник радова Академије уметности 2, 2014, стр. 11

9.1 Архивирање и приступ делу

Јасан поглед кроз архив прошлости...

Под архивирањем не сматрам само прикупљање визуелног материјала пројеката о којима је било речи у овом текстуалном осврту. У оквиру докторског уметничког пројекта, пре свега мислим на скуп радова који задиру у сам почетак моје уметничке праксе и приказ одређених пројеката и радова обједињених у фото-књизи, али и на све сведоке који су присуством у просторима постали чувари истих, на сва архитектонска здања, на уметнике који су утицали на обликовање моје поетике, на све људе које сам икада срела, који су дотакли и пробудили неке успаване или тек откривене делове мене, на оне који су ми махнули и насмејали се, на све оне који су ми показали пут уметности и нису ми дали да са тог пута одем.

9.2 Техничка реализација / поставка рада

У Галерији Факултета ликовних уметности приказана су три пројекта о којима је било речи у овом тексту.

Пројекат *Walk on wool ХОД ПО ВУНИ* / Амбијентална аудио-визуелна инсталација приказан је кроз фотографије постављене на различите начине. Две фотографије биле су приказане кроз светлеће кутије и чиниле су артефакте за себе, док су остале фотографије пројекта биле приказане путем два пројектора, стварајући визуелну ушушканост. Такође, важан део овог пројекта чинио је и један видео запис, снимљен у процесу прикупљања вуне односно шишања овце. Вуна која се нашла унутар просторне слике, светлеће кутије и испод инсталације *Саће* одлично је визуелно нагласила мисао пројекта *Ход по вуни* који је иницијално био изведен у Скандинавском павиљону у оквиру Бијенала младих 2023.

Пројекат *Саће* приказан је кроз светлећу кутију урођену у вуну, односно кроз фотографију поткуполног простора Музеја афричке уметности, на којој је забележен простор, као најважнији елемент самог рада, инсталација која је заузимала централно место на изложби (плексиглас и ливадски и шумски мед) и ја, обучена у пчеларско одело, док посматрам инсталацију и слушам звук направљен за овај пројекат. Саму инсталацију од плексигласа и меда, пратио је комад филцане вуне која је служила као подлога за прављење и прикупљање форми од меда који је непрестано цурео за време поставке. Наспрам инсталације, био је постављен видео-запис, урођен у мед, такође из поткуполног простора у ком је приказан поступак изведбе рада уз звук који је наизбежан део овог пројекта.

Пројекат *Скала* и сама његова поставка, била је усмерена на услове за даљи раст и развој живе сулптуре, што је подразумевало коришћење стакленог звона, како би се одржала влажност материјала и како би скулптура могла да се развија даље у изложбеном простору. Наспрам постаментa са живом скулптуром, били су постављени цртежи на пиринчаном папиру, рађени у наранџастим тоновима, наглашавајући игру разгранатости саме скулптуре. Цртежи су настајали у периоду мог одласка и рада у лабораторији Биолошког факултета, тако да они унутар себе носе визуелне записе које сам прикупљала и који су остајали попут белешке у том периоду.

Просторна слика, служила је као референт мојим радовима који су настајали у ове четири године докторских студија и самог истраживања. Њу су чинили делови мојих просторних слика које сам већ имала прилику да излажем. Кроз наглашавање трансформације доводим и суочавам питање рециклаже и одрживости. Такође, поред кудеље која је основни материјал за изведбу мојих просторних слика, нашла се и вуна као главна повезница свих радова на изложби.

Фото-књига је саткана од низа забележених простора, архивираних делова, момената кроз документаристички приказ моје поетике, континуираности идеје од првог уласка у просторну слику и сусрета са природним материјалима, па све до три кључна пројекта везана за докторско уметничко истраживање. Поред фотографија, књига садржи записе из мог дневника, кроз графичку игру, поређаних тако да се могу читати са различитих страна, где ниједан запис нема почетак ни крај. Поред текстуалних записа, у фотокњизи се налазе цртежи, и скице, простор где објашњавам своје идеје – себи. Могу се видети и процеси настанка радова, са фокусом на три последња пројекта. Фотокњига, укоричена у природну кожу, коју сам прецизно бирала и са отиском мог рада на самој корици, чини артефакт за себе, а посетиоци на изложби су кроз њу могли да стекну темељнији утисак о мојој поетици и да завире у мој дневник, откривајући онај део који се визуелним приказом не може увек постићи.



Слика 66. и Слика 67. Фотокњига приказана на изложби „Биоморфни простори осаме”, Галерија Факултета Ликовних уметности, Београд, 2024. године



Слика 68. Фотокњига приказана на изложби „Биоморфни простори осаме”, Галерија Факултета Ликовних уметности, Београд, 2024. године



Buktinja između svetova
 Kida niti tkača
 Stršljeni grade svoj dom
 U tuđoj, napuštenoj kući.

Potom odlaze na jug
 Ostavljajući mojim šakama
 Svoje prostore na čuvanje
 Moja pluća jedva drže vazduh
 A crvene bobice kličaju iz njihovih soba.

U toj prvoj kući, čuje se plač bebe.

U beskrajne ruke
 Poverene mi šestougaone sobe topline
 U godinama beznađa
 Da lovim mrtve leševe po tim toplinama
 Poljubim ih u čelo
 Smrde na učnalost
 Donose vesti sa juga

Tamo vijore tvoje kosti,
 Kažu mi,
 U vazduh odlaze sve tvoje bure
 Demarkaciona linija ispod grudi moje babe
 I samo tamo ne kisnem
 Nisam sposobna za beskraj
 Lažem Islandu o sebi.

U mom levom džepu smotuljak
 Leš mi spušta krilo na krilo
 Let se ovde završava.
 Sunce je na pomolu
 Živeli.

Слика 69. и слика 70. Фотокњига приказана на изложби „Биоморфни простори осаме“, Галерија Ликовног уметности, Београд, 2024. године

9.3 О изложби / текст

“[...] **Нисам способна за бескрај.**

Нисам.

’простору проширеном у скулптуре’ идеје Евоцирајући [Розалинд Краус], Зорана нас суочава са врло суптилним медијацијама између просторне инсталације као материјалног трага сачињеног од вуне, метала или меда – приказујући његово порекло и насилни акт стваралачке интервенције – и скулптуре која омеђава те артикулише друштвеност у просторним негативитетима између публике и уметничког објекта. Експлицитна премиса њене поетике, према којој естетичко претходи естетском, рефлектује се кроз документарне пројекције стваралаштва у биоматеријалима од којих ће касније настати дело, или је већ настало, но чија [финална] форма није унапред осмишљена и зависи од унутрашње логике материјала, те спољних околности и аутономних процеса живих организама чија егзистенцију за њу има уметнички потенцијал.

Способна.

Суочавајући публику са искуством стварања које се креће од бруталног и емотивног до сировог, зазорног и пријатног, уметница релативизује порозне границе између [не]хуманог и природног – да ли човек својим интервенцијама ствара инклузије у окружењу или су природни резервати постали енклаве у његовом свету? Иако дубоко интимни и лични, Зоранини радови позиционирани су у виду интегралног искуства које трансцендира индивидуално и интервенише у колективном [телу], способни да говоре, боље и осећају публици и за публику. Потенцијалност биоскулптуре која представља опус магнум њеног стваралаштва огледа се у концепту [са]живота: де/ре-контекстуализација утилитарних објеката у галеријском простору замењена је интервенцијом над животом-као-таквим у ин витро односно лабораторијским условима који симулирају процесе [биолошке] стварности.

За.

...уметницу – као и за Николаса Буриоа – јединицу [савремене] уметности представља изложба у интегралном формату, а не сингуларно дело. Управо кроз призму те мисли можемо посматрати и просторне слике ауторке које органски израстају из простора, успостављају његову динамику и хватају погледе публике, дозвољавајући јој само одабране, готово

шаховске потезе у истом. Амбивалентност употребљених материјала, у луцидној игри дигиталног и аналогног, јасно сведочи о хибридном, еклектичним формацијама самоодрживих система будућности; опстанак не може бити гарантован [само] оптимизацијом технологија, већ промишљено организованом коегзистенијом људи, машина и околине.

Бескрај.

Екстензија простора сопства [.] Перманентна циркулација људи и трансформативно искуство [у] уметности. Сведочење уметника [о] природним и друштвеним процесима кроз информационо засићење и повратак чулности. арт+сциенце који уметничку еко-нишу измешта из атељеа у стерилни простор лабораторије и вице верса, ревилатизујући идеју о њиховом космогонијском јединству. Уметничка интенција није садржана у потреби да се озвуче и осликају сада-време и ту-простор, већ да се пружи искуство блурованог тренутка будућности кроз фрагментарне сензације његовог бића, [не]јасно дефинисане границе објеката које можда и не познајемо & биоконструкције чија је неутажива намера да нам кажу – спремите се за [ре]еволуцију.⁸⁷

[...]"

⁸⁷ Весић, Марко, текст за изложбу *Биоморфни простори осаме* одржаној у Галерији факултета ликовних уметности у Београду, 2024.

10. ПРОСТОР ОСАМЕ

*Буктиња између светова
Кида нити ткача
Стриљени граде свој дом
У туђој, напуштеној кући.*

*Потом одлазе на југ
Остављајућу мојим шакама
Своје просторе на чување
Моја плућа једва држе ваздух
А црвене бобице клијају из њихових соба.*

У тој првој кући, чује се плач бебе.

*У бескрајне руке
Поверене ми шестоугаоне собе тоpline
У годинама незнања
Да ловим мртве лешеве по тим топлинама
Пољубим их у чело
Смрде на учмалост
Доносе вести са југа
Тамо вијоре твоје кости,
Кажу ми.*

*У ваздух одлазе све твоје буре
Демаркациона линија испод груди моје бабе
И само тамо не киснем
Нисам способна за бескрај
Лажем Исланду о себи.*

*У мом левом џепу смотуљак
Леш ми спушта крило на крило
Лет се овде завршава.
Сунце је на помолу
Живели.⁸⁸*

⁸⁸ Из мог дневника

11. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Епилог писаног дела докторског уметничког пројекта неретко бива резервисан за општу ретроспективу стваралаштва, истраживачког чина и писане документације као такве, заборављајући да су они у интегралном формату, део комплексније целине или тока који је у тренутку финалног записа – само накратко и формално прекинут. Ипак, пре него што се осврнем на могућа кретања и будуће перспективе свог стваралаштва, оцртаћу координате досадашњег истраживања које су ми помогле да своје идеје јасније спроведем у дело, али и да их темељније разумем.

Рад на докторском уметничком пројекту подразумевао је, са једне стране, стварање, док је са друге обухватао информасање, теоријско предочавање, концептуално утемељење, као и саморефлексију начињеног – у чему су ми претходне етапе умногоне помогле. Истраживање које сам спровела, пружило ми је јаснију историјску перспективу (пост)концептуалног стваралаштва на чијем се трагу налазе и моја дела обликована, између осталог, и у културу БиоАрта. Касније су такви увиди водили до темељнијих расправа о контекстуалној, те концептуалној димензији уметности, омогућавајући ми да икосрачим у непознато из оквира који су раније били познати мом стваралаштву. Такође, уплив нових идеја није био само теоријске, већ и практичне природе; њихов перманентни проток (у мислима, мануелном, компјутерском, техничком и сваком другом акту), оставио је трага на естетичком и естетском плану мојих дела. Обликовајући те идеје у новом смеру сопствена уметност ми је постала доступнија, профилисанија у односу на претходне етапе стварања и мишљења о уметности. Без претензија да одустанем од крајње интуитивних и сасвим органских интервенција у стваралачком чину, концептуални оквири које сам изградила били су саставни део овог истраживања, писања, те перманентног враћања на фундаментална питања уметности, бивајући сада конкретније и квалитетније интегрисани у моја дела, остављајући далеко мање „посла” интуицији. Поред наведеног, истакла бих и да је промишљање на техничкој реализацији завршне изложбе било од вишеструке користи за саму мисао о мом стваралаштву.

На концу, све наведено има смисла само уколико назначим неке од могућих путава сопственог стваралаштва. Како ми је сусрет са ширим контекстом ументичких, односно, научних институција отворио нове перспеткиве БиоАрта, истакла бих да се моја инспирација

тренутно креће ка истраживању просторних односа биоморфних структура и нових облика, у које је уписан однос према животу као таквом, док је примарни облик, средство или материјал који у перспективи видим управо живот – слободна и готово неукротива маса искуства, знања и праксе којом бих желела да обликујем сопствени и доживљај других људи у галеријском и живљеном, можда ненасељеном, као и сваком другом простору. У том смислу, *живот по себи* видим као потенцијалност сопственог израза који интегрише простор, форму, концепт, чулност и искуство као такво, враћајући ме на трансисторијске и трансгеографске теме и сусрете са собом којих, да није њега никада не би било.

Библиографија:

1. Chevalier, Jean, Gheerbranta, Alaina, *Рјечник симбола; митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Накладни завод МХ, Загреб, 1983
2. Potter, V.R, *Bioethics: Bridge to the Future*, New York, 1971
3. Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, Чачак -Београд, 2005
4. Бењамин Валтер, *Изабрана дела 1; Једносмерна улица, Берлинско детињство, О фотографији и уметности*, ЈП Службени гласник, Београд, 2011
5. Бурио, Николас, *Релациона естетика*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001
6. Г. Агамбен, *Хомо сацер. Суверена моћ и голи живот*, Мултимедијални институт, Загреб 2006,
7. Гројс, Борис, *У току*, ЈП Службени гласник, Београд, 2020
8. Касирер, Е. *Оглед о човјеку: увод у филозофију људске културе*, Напријед, Загреб, 1978.
9. Кларк Кенет, *Природа у уметности*, Издавачко књижарско подuzeће МЛАДОСТ, Загреб, 1961.
10. Костело, Дирмид, Викери, Цонатан, *Уметност, кључни савремени мислиоци*, ЈП Службени гласник, Београд, 2013.
11. Маринковић, Душан и Ристић, Душан, *Моћ над животом / Биополитика у модерном друштву*, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2019
12. Марцел, Габријел, *Бивствовање и имање I Метафизички дневник (1928 – 1933)*, Библиотека „Логос”
13. Митровић, Веселин, *Искорак биоетике*, Чигоја штампа, Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета у Београду, 2012.
14. Мичел, Вилијамс. Ц. Т. (2016.) *Шта слике желе? Живот и љубави слика*. Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације.
15. Мишо, Анри, *Ћуди уснулог, ћуди будног*, Плато, Београд, 2002
16. Нојман, Ерих, *Велика Мајка, феноменологија женских облика несвесног*, Федон, Београд, 2015

17. Његуш, Роксанда, Киш, Данило, Вешовић, Радоња, *ДРУЖЕ, ТВОЈА КУЋА ГОРИ, ИЗБОР ИЗ ВИЈЕТНАМСКЕ ПОЕЗИЈЕ*, Удружење књижевника Србије, 1968
18. Попадић, Драган, Павловић Зоран, Ирис Жежељ, *АЛАТКЕ ИСТРАЖИВАЧА*, Клио, Београд, 2018
19. Смит, Тери, *Савремена уметност и савременост*, збирка есеја, Орион арт, Београд, 2014.
20. Станковић, Маја, *Флудини контекст, контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум Београд 2015.
21. Фрејзер, Џорџ, Џејмс *Златна грана – проучавање магије и религије*, БЕОГРАДСКИ ИЗДАВАЧКО-ГРАФИЧКИ ЗАВОД, 1977.
22. Шуваковић, Мишко, *Platforms of bioart*, Зборник радова Академије уметности 2, 2014.
23. Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности или о томе како учити учење о уметности*, Орион Арт, Београд
24. Шуваковић, Мишко, *Постмодерна, Народна књига*,

Електронски извори:

1. George Kouvaros Images that Remember Us Photography & memory in Austerlitz
2. <http://www.vladanradovanovic.rs/v3/poetika.html>
3. <https://oxman.com/projects/silk-pavilion-i>.
4. https://archive.org/details/digimag_issue_16_eng/page/n57/mode/1up?q=multimedia+art&view=theater
5. <https://archive.org/details/minimal-ethics-for-the-anthropocene/page/n10/mode/1up?q=bioart>
6. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1110016823008979>
7. <https://archive.org/details/minimal-ethics-for-the-anthropocene/page/n26/mode/1up?q=bioart>
8. <https://udi.rs/wp-content/uploads/2022/03/3.-Ana-Knezevic.pdf>
9. George Kouvaros Images that Remember Us Photography & memory in Austerlitz
10. https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Blue_Program-Note_Web.pdf
11. https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/nikola_suica_c.html
12. 35. Весић, Д. Марко, Зборник радова, са научне конференције за младе истраживаче и докторанде / савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе, Филолошки факултет, 2024, стр 101-120
13. <https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/milan-kulic-razmatranja-jozefa-bojsa-oumetnosti-i-plastic48dkoj-formi.pdf>
14. https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Blue_Program-Note_Web.pdf
15. <https://udi.rs/wp-content/uploads/2022/03/3.-Ana-Knezevic.pdf>
16. <https://archive.org/details/tacticalbiopolit0000unse/page/n1/mode/2up?q=bioart>
17. <https://www.guggenheim.org/exhibition/matthew-barney-the-cremaster-cycle>
18. https://www.link-elearning.com/site/lekcija-Multimedijalno-u-umetnosti-i-teoriji_3063

Биографија

Зорана Милићевић је рођена у Ивањици 1994. године. Дипломирала је сликарство на Академији ликовних умјетности у Требињу 2018. године у класи ред. проф. мр Сава Пековића. Мастер студије завршила је 2019. године у класи професора Радомира Кнежевића на Факултету ликовних уметности у Београду Универзитета уметности у Београду. Школске 2019/20 уписује докторске академске студије на истом факултету.

Награде:

Прва награда за цртеж, Међународно бијенале радова на папиру, Музеј Козаре, Приједор, 2022.

Похвала за рад „Тамо где је земља мека” Бијенале таписерије, Конак кнегиње Љубице, Београд, 2022.

Награда за најбољег студента на катедри за сликарство, Требиње, 2017.

Чланство у удружењима:

Члан Удружења ликовних уметника Србије (УЛУС) од 2020. године.

Самосталне и групне изложбе:

2024.

Самостална изложба / докторски уметнички пројекат – Биоморфни простори осаме, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Пројекат – Саће, други део докторског уметничког пројекта, Музеј афричке уметности, Београд

2023.

Пројекат – Ход по вуни, Бијенале младих, Скандинавски павиљон, Београд, септембар, 2023. 2022.

Међународно бијенале радова на папиру, Музеј Козаре, Приједор, 2022. / Прва награда за цртеж „Чујем, бура је!”

25. Бијенале таписерије, Конак кнегиње Љубице, Београд / Похвала за рад „Тамо где је земља мека”

Самостална изложба – Без сумње, Галерија Милорада Бате Михаиловића, Панчево

2021.

Самостална изложба – Собе, Кућа краља Петра, Београд

Изложба – Нови чланови УЛУС-а, Цвијета Зузорић

2020.

Самостална изложба – ЕПИФАНИЈА – присутност сопства, Задужбина Илије М. Коларца, Београд

Самостална изложба – СОБЕ, у чвору соба, у соби сунце, Галерија 73, Београд

2019.

Изложба финалиста награде Goethe – Института – Обећавам да нећу одустати од бављења уметношћу! – Галерија мењачница / Goethe – Институт, Београд

Art Sequences – Међународна изложба – 24 Уметника са Балкана – Кућа Легата, Београд

48. Изложба цртежа и скулптура малог формата студената ФЛУ – Дом омладине, Београд

Групна изложба “Погледи” – Галерија 73, Београд

2018.

Самостална изложба „Замка погледа” – Ивањица

Самостална изложба „ ... „ – Бања Лука

Изложба радова “Емоције и зависност” Врање

2017.

Фотографска радионица ФОТОФЕСТ БАР и изложба фотографија, Бар

2016.

Групна изложба на Сопхиа University, Chiyoda Ку, Токио

Групна изложба фотографија ЧИТАМ – ЧИТАШ, Београд

Групна изложба видео рада у склопу завршне изложбе Академије уметности у Бања Луци

Изложба радова Еко колоније, Широки Бријег

Изложба радова Културно и природно наслеђе, Требиње и Бања Лука

Учесница Еко колоније, Широки Бријег

Самостална изложба Зоране Милићевић, Милице Лојовић и Сузане Вуловић – Италијански културни центар, Београд

Изјава о ауторству

Потписана **Зорана Милићевић**

Број индекса **5132/19**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом **„Биоморфни простори осаме (аудио-визуелна инсталација, фотографије, видео записи пројеката и фото-књига)“**

- 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, априла, 2024. године

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

Име и презиме аутора: **Зорана Милићевић**

Број индекса **5132/19**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта **„Биоморфни простори осаме (аудио-визуелна инсталација, фотографије, видео записи пројекта и фото-књига)“**

Ментор: **др ум. Светлана Волиц**

Потписани (име и презиме аутора) **Зорана Милићевић**

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, априла, 2024. године.

Изјава о коришћењу

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

„Биоморфни простори осаме (аудио-визуелна инсталација, фотографије, видео записи пројеката и фото-књига)“

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, априла 2024. године.