

21.
БИЈЕНАЛЕ
УМЕТНОСТИ
BIENNIAL
OF ART



ИСПИРАЊЕ

WASHOUT

01

ИСПИРАЊЕ

WASHOUT

10

Андрија Филиповић
НЕИСПЕРИВО: НЕКРОЕКОЛОГИЈЕ,
ПЕТРОМОДЕРНОСТ, ПЛАСТИЦЕН

28

Ивана Живаљевић
ПРОТОК, ИСПИРАЊЕ,
НЕСТАЈАЊЕ, ПОНОВНО ОТКРИВАЊЕ

52

Соња Јанков
НЕИСПЕРИВОСТ СЕЋАЊА, ТОКСИНА,
ЗЛОЧИНА ПРОТИВ ЧОВЕЧНОСТИ

68

Нела Тонковић
БИЈЕНАЛЕ КАО (НЕ)ПОГОДНА ФОРМА.
МОГУЋИ ПУТЕВИ И СТРАНПУТИЦЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ

20

Andrija Filipović
UN-WASH-OUT-ABLE: NECROECOLOGIES,
PETROMODERNITY, PLASTICENE

40

Ivana Živaljević
FLOW, WASHOUT, DISAPPEARANCE,
REDISCOVERY

60

Sonja Jankov
THE UNWASHABILITY OF MEMORIES,
TOXINS, CRIMES AGAINST HUMANITY

74

Nela Tonković
BIENNIAL AS AN (UN)SUITABLE FORM
POSSIBLE TOURS AND DETOURS OF A CONCEPT

02

БИОГРАФИЈЕ

BIOGRAPHIES

79

БИОГРАФИЈЕ
Андрија Филиповић, Ивана Живаљевић,
Соња Јанков, Нела Тонковић

79

BIOGRAPHIES
Andrija Filipović, Ivana Živaljević,
Sonja Jankov, Nela Tonković

03

УМЕТНИЦИ

ARTISTS

86

Аисте Амбразевичиуте
AISTE AMBRAZEVIČIŪTĒ

92

Барбара ле Бегек Фридман
BARBARA LE BÉGUEC FRIEDMAN

90

Бреда Бебан
BREDA BEBAN

96

Био2АРХ
Bio2ARH

100

Даница Бићанић
DANICA BIĆANIĆ

108

Графичка мрежа
GRAFIČKA MREŽA

116

Драгана Драговић Илић
DRAGANA DRAŽOVIĆ ILIĆ

124

Марија Козомора
MARIJA KOZOMORA

132

Бранислав Николић
BRANISLAV NIKOLIĆ

140

Моника Сигети
MONIKA SIGETI

148

Лана Стојићевић
LANA STOJICEVIĆ

156

Зоран Тодоровић
ZORAN TODOROVIĆ

104

Вендел Ваштаг
VENDEL VAŠTAG

112

Љубица Денковић
LJUBICA DENKOVIĆ

120

Надежда Кирћански
NADEŽDA KIRČANSKI

128

Живана Мијаиловић
ŽIVANA MIJAILOVIĆ

136

Константинос Петровић
KONSTANTINOS PETROVIĆ

144

Исидора Стојановић
ISIDORA STOJANOVIĆ

152

Слободан Стошић
SLOBODAN STOŠIĆ

04



162

П(У)ЕШЧАНИК, представа
HOURGLASS, A Play

165

Виктор Радоњић
VIKTOR RADONJIĆ

164

Нева Лукић
NEVA LUKIĆ

166

Јасмина Вечански Кујунџић
JASMINA VEČANSKI KUJUNDŽIĆ

01

DESCRIPTION	AMOUNT IN EURO (€)
ИСПИРАЊЕ	
WASHOUT	



*Madame
F. Denis*

Бугар, глумница

REFERENCES NUMBER	АНДРИЈА ФИЛИПОВИЋ	STATUS OF PUBLICATION
01 C	НЕИСПЕРИВО: НЕКРОЕКОЛОГИЈЕ, ПЕТРОМОДЕРНОСТ, ПЛАСТИЦЕН	FINAL 25.05.24

У одељку „Ратне машине и хетерономија“ свог чувеног текста „Некрополитика“, камерунски филозоф Ашил Мбембе (Achille Mbembe) пише о савременом ратовању и његовој вези са некрополитичким управљањем. Примери које Мбембе узима су плаћеници у Африци, Заливски рат и рат на Косову, а у овом последњем случају нарочито се усредсређује на НАТО бомбардовање Србије. Мбембе пише о томе како је вођен „инфраструктурни рат“ који се огледао у уништавању путне инфраструктуре (мостова, железнице, ауто-путева), комуникационих мрежа, енергетске инфраструктуре (складишта нафте, топлана, електрана) и водовода. Такав рат није само имао ефекат умањивања војних способности државе, већ је значајно утицао и на цивиле. Мбембе као пример у коме се најјасније огледају утицаји инфраструктурног рата на цивилно становништво узима уништење петрохемијског комплекса у Панчеву. Бомбардовање је окружење тог комплекса претворило у токсичну средину преплављену дисоксином, живом, амонијаком, винил хлоридом и другим супстанцама опасним по људски живот. Окружење је било толико токсично да је, како Мбембе наводи, трудницама било саветовано да абортирају, а осталим женама да избегавају трудноћу наредне две године.

Петрохемијска токсичност, као заједнички ефекат људских активности и материја петрохемијског порекла, јавља се у овој средини путем преплитања више материјално-семиотичких елемената. Најшири оквир је југословенска петромодерност као елемент глобалних историјских кретања, то јест све интензивнија експлоатација и употреба фосилних горива која је увела епоху антропоцена/пластицена. Затим, реч је о ефектима петромодерности као што је загађење кроз употребу фосилних горива и петрохемијских производа – настанак некроекологија и услова који воде изумирању биљних и животињских врста. И на крају, о уплитању петромодерности и некрополитике како је то Мбембе описао када је реч о људима. Увезаност ових елемената не следи нужно линеарни узрочно-последични ланац нити су размере свуда и за све једнаке. Такође, како узроке није могуће посве

јасно идентификовати, тако ни последице није могуће прецизно лоцирати. Штавише, петрохемијска токсичност се из ових мноштвених материјално-семиотичких уодношавања ентитета различитих размера јавља као оно што је тешко или пак немогуће уклонити. Меонтополитике токсичности показују да на пресеку петромодерности, пластицена и некроекологија настаје материјално-семиотичка петрохемијска токсичност коју је немогуће испрати.

МЕОНТОПОЛИТИКЕ ТОКСИЧНОСТИ ПОКАЗУЈУ ДА НА ПРЕСЕКУ ПЕТРОМОДЕРНОСТИ, ПЛАСТИЦЕНА И НЕКРОЕКОЛОГИЈА НАСТАЈЕ МАТЕРИЈАЛНО-СЕМИОТИЧКА ПЕТРОХЕМИЈСКА ТОКСИЧНОСТ КОЈУ ЈЕ НЕМОГУЋЕ ИСПРАТИ.

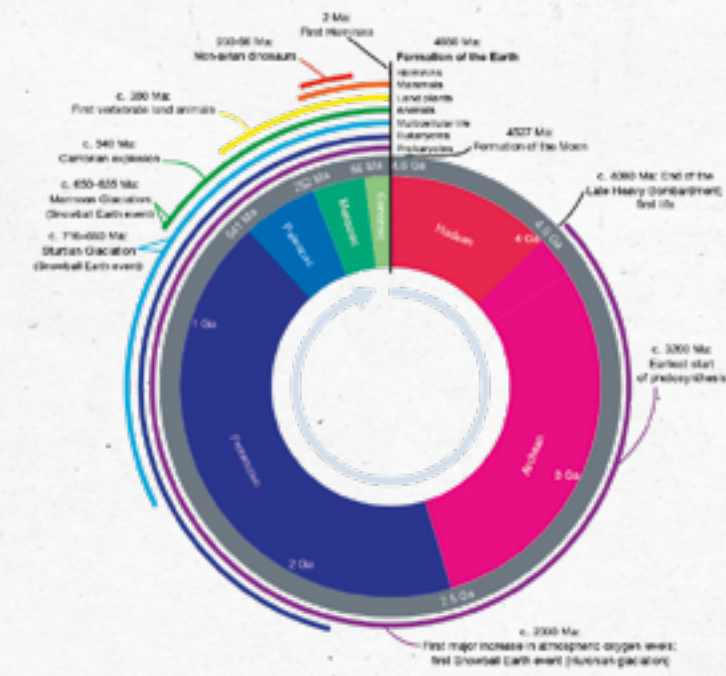
Два су најшира приступа промишљању токсичности у савременој еколошкој хуманистици. Са једне стране, ту је скуп теорија које се могу означити термином онтополитичке теорије, док је са друге стране одређени број теорија које је могуће описати као меонтополитичке. Онтополитичке теорије инсистирају на односу као кључном онтолошком, политичком, епистемолошком и естетичком термину. Сваки ентитет се конституише на темељу односа и кроз односе са другим ентитетима. За неке, једино односи и постоје док се било каква стабилност растапа у непрестаном постајању кроз уодношавање. Наспрам онтополитике и насупрот односа као централног појма, налази се меонтополитика и нерелационост (најчешће су то такозвани спекулативни реализми и онтологије оријентисане на објект). Меонтополитика је неологизам који означава увођење негације, односно не-бића у дато релационо поље (*me on* на грчком значи не-биће). Насупрот онтополитици која описује начине на које се производе, одржавају и умножавају односи, меонтополитика се бави начинима на које се производе неодоноси, начинима на које се постојећи односи прекидају и уништавају. У том смислу, меонтополитика описује услове немогућности за



DESCRIPTION	DATE	FILE
Културна историја, непознат фотограф, извор: Музеј железнице, Шведска, лиценца: CC BY-SA		
Cultural history, photographer unknown, source: The Railway Museum (Järnvägsmuseet), Sweden, licence: CC BY-SA		

успостављање односа. Токсичност у овом контексту постаје материјално-семиотички ентитет који успоставља односе и ентитет који односе прекида. Са једне стране, онтополитике токсичности описују мноштвене начине постајања токсичних материја у њиховим вишеструким односима са различитим телима. Из овог угла, петрохемијска токсичност је подложна испирању јер успоставља односе са другим материјално-

семиотичким телима и самим тим је подложна промени. Са друге, меонтополитике разматрају начине на које токсичне материје негирају постојеће односе и уништавају ентитете који су постали на темељу тих односа. Са овог становишта, петрохемијску токсичност је немогуће испрати јер постоји барем један њен аспект који одбија сваки могући однос. Она тврдоглаво остаје ту где јесте.



DESCRIPTION	DATE	FILE
Геолошки сат са догађајима и периодима, извор: Wikimedia Commons, лиценца: CC BY-SA.		
Geologic Clock with events and periods, source: Wikimedia Commons, licence: CC BY-SA.		

Разумевање петрохемијске токсичности кроз меонтополитички оквир, оквир који узима у разматрање уништавање односа, води појму некроекологија. Некроекологије дефинишем као природокултуралне (а)биотске склопове који, због сложених историјских ефеката форми управљања, производе услове у животној средини који су штетни за неке људске и нељудске чиниоце и воде њиховој тренутној и/или спорој смрти и/или изумирању. Префикс некро- у овом појму указује на Мбембеов концепт некромоћи, који он дефинише као управљање кроз смрт на супрот концепту биомоћи Мишела Фукоа (Michel Foucault), који се схвата као управљање живима кроз обликовање живота. У Мбембеовом раду, они којима се управља кроз смрт јесу искључиво људска бића, они који су расно одређени као не-бели. Мбембе (2019: 68) разматра оне начине управљања којима је циљ „општа инструментализација људског постојања и материјално уништење људских тела и популација“. Мбембе не разматра нељудске животиње и друга жива бића упркос томе што некромоћ, према његовој анализи,

управља кроз различите просторне технологије као што су плантажа, колонија и апартхејд. Како и сам пише на примеру Палестине, који показује „специфичну структуру терора“, реч је о територијалној фрагментацији, трансформацији подземног и ваздушног простора у конфликтне зоне и опсадном стању. Све ове технологије некромоћи непосредно утичу на нељудске животиње и биљке кроз ограничавање њихових станишта тиме што им се не дозвољава слободно кретање или што им се станишта у потпуности уништавају путем бомбардовања или других војних и полицијских акција.

Појмом некроекологије потцртавам да нису људи једина жива бића којима се управља кроз смрт, нити да су људи једина жива бића која живе спору смрт у световима смрти које производи некромоћ. Мбембе (2019: 92) дефинише светове смрти као „нове и јединствене форме друштвене егзистенције у којима се огромне популације подвргавају условима живота који им подарују статус живих мртваца“. Међутим, опет наглашавам, целе животне средине производе се као светови смрти,

а те животне средине укључују и друга жива и нежива бића поред људи. Другим речима, нељудске животиње и биљке могу се сматрати „живим мртвацима“ у Мбембеовом смислу, нарочито у оним „условима живота“ који су обликовани некромоћу путем територијалне фрагментације, конфликтних зона и опсадног стања. У том смислу појам некроекологија је свеобухватнији од појмова некромоћи и некрополитике јер указује на то да се у овим савременим околностима морају узети у обзир и начини на које се управља животињама, биљкама и другим (не)живим бићима кроз бројне просторне технологије попут фрагментације и опсаде, споре смрти и, на крају, изумирања. Панчевачка некроекологија настаје, тако, на пресеку некрополитике и петромодерности.

У НАЈШИРЕМ СМISЛУ, ПЕТРОМОДЕРНОСТ СЕ МОЖЕ ОДРЕДИТИ КАО „МОДЕРНИ ЖИВОТ ЗАСНОВАН НА СИСТЕМИМА ЈЕФТИНЕ ЕНЕРГИЈЕ КОЈИ СУ ОМОГУЋЕНИ ФОСИЛНИМ ГОРИВОМ“ (LEMENAGER 2012: 60).

Петромодерност се користи, уз појмове као што су нафтна култура, петрокапитализам, петрофикције, нафтна модерност, петролејскејп, петрокултуре, да опише све бржу екстракцију фосилних горива и све веће ослањање на употребу петрохемијских производа од средине 20. века на глобалном Северу и Западу. Како (Barret i Worden 2014: xxv) пишу, „нафтна култура је припомогла да се нафта успостави као дубоко усађени начин живљења у Северној Америци и Европи повезујући употребу горива са фундаменталним друштвено-политичким претпоставкама и тежњама, изумевајући и промовишући нове форме друштвених пракси заснованих на јефтинијој енергији“. Надаље, нафтна култура је преобликовала „петропотрошњу као самоочигледну природну и неупитну категорију модерне егзистенције“ и отежала „критичко разматрање друштвене и еколошке цене нафте“

(Barret i Worden 2014: xxv). У најширем смислу, петромодерност се може одредити као „модерни живот заснован на системима јефтине енергије који су омогућени фосилним горивом“ (Le-Menager 2012: 60). Петромодерност, дакле, именује онај скуп пракси и предмета, један свет у коме су се „фосилна горива и производи пореклом из фосилних горива инфилтрирали у начине живљења, веровања, а нарочито слике и естетике кроз које доживљавамо свет и пребивамо у свету“ (Hindelang 2022: 27). Петромодерност је у овом смислу пресудна одредница југословенског друштва те и кључан елемент у анализи панчевачких некроекологија.

Петрохемија Панчево је званично отворена 1977. године када је погон за прераду сировог бензина почео са радом, мада су се различити погони градили у периоду од 1971. до 1980. године. Петрохемија се данас састоји од девет погона који се баве производњом пластике у њеним разним облицима, течним гасом, те производњом горива. Отварање Петрохемије у Панчеву само је један елемент у низу током успостављања петромодерности кроз екстракцију фосилних горива и производњу петрохемијских производа. Екстракција фосилних горива почиње 1945. године оснивањем Предузећа за истраживање и производњу нафте у Зрењанину које је 1949. постало Нафтагас са седиштем у Новом Саду. Рафинерије су затим отворене у Модричи 1954. и у Загребу 1964. спајањем већ постојећег Нафтаплина са рафинеријама у Ријечи и Сиску. Интензивна екстракција и прерада фосилних горива ишла је заједно са послератном реконструкцијом са једне стране, а са друге са изградњом социјалистичког потрошачког друштва. У скоро сваком подухвату који се тицао обнове земље после Другог светског рата фосилна горива и производи пореклом од њих играли су неку улогу – или као извор енергије (гориво, струја из термоелектрана) или као сировина (битумен за путеве, на пример). Фосилна горива и петрохемијски производи се преплићу кроз обнову са енергетском, путном и стамбеном инфраструктуром оформљујући свеобухватну основу за успостављање петромодерности.

Други битан аспект петромодерности чине петрохемијски производи за масовну потрошњу. У Југославији су фабрике за производњу пластике почеле да раде одмах по отварању рафинерија. Тако Југовинил почиње са радом још 1947, а у пуном капацитету 1949. године. Највећа фабрика за производњу пластичних предмета за свакодневну употребу отворена је 1952. године такође у Сплиту, а реч је о чувеној Југопластици. Рафинерија у Панчеву отворена је 1968. године, а у панчевачкој Петрохемији производе се различити производи од полимера од 1971. Од 1952. године надаље, синтетички

полимери у распону од гранула до влакана почињу да се производе масовно, у тој мери да тридесетак година касније новоталасна музичка група Идоли пева „Ја, ја носим пластично одело / Пластика је моја храна / Можда сам од пластике и ја“ у песми „Пластика“ из 1981. Пластика, синтетички полимери пореклом из фосилних горива, постаје конститутивни елемент непрегледног мноштва предмета за свакодневну и специјализовану употребу, од одеће и обуће, амбалаже, лакова, до лабораторијских и свакојаких других предмета. Комплекс Петрохемије са својих девет погона материјализује



Ушће прекривено и загађено хиљадама комада амбалаже од експандираног полистирена у близини Реама, провинција Сихануквил, Камбоџа, 2014, извор: Wikimedia Commons, лиценца: CC BY-SA.

Estuary covered and polluted by thousands of expanded polystyrene packaging near Ream commune in Sihanoukville province, Cambodia 2014, source: Wikimedia Commons, licence: CC BY-SA.



Отворена депонија,
фотографија: Ђулијано Бели,
извор: Wikimedia Commons,
лиценца: CC BY-SA.

Open dump,
photo by Giuliano Belli,
source: Wikimedia Commons,
licence: CC BY-SA.

се у Панчеву као последица захтева петромодерности за екстракцијом и прерадом фосилних горива те све већом потрошњом петрохемијских производа од средине 20. века. Та интензификација екстракције и потрошње фосилних горива узима се као један од маркера нове геолошке епохе.

Антропоцен је име за нову геолошку епоху која означава крај претходне – холоцена, чији је почетак датиран на време од пре 11.700 година када се окончало последње ледено доба. Геолошке епохе и друге временске скале одређују се кроз утврђивање кључних промена у слојевима стена, леду, седиментима који творе дно океана, фосилним остацима у тим слојевима и тако даље. Другим речима, геолошке епохе се утврђују кроз трагове спонтане активности планете, јер планета Земља јесте геолошки активна планета за разлику

од, рецимо, Марса који је то престао да буде. Паул Круцен (Paul Crutzen) први је употребио термин антропоцен и одређује га на следећи начин: „Термин антропоцен... сугерише да је Земља сада напустила своју природну геолошку епоху, тренутно међуглацијално стање звано холоцен. Људске активности су постале толико свепрожимајуће и дубоке да су постале ривал великим снагама природе и гурају Земљу ка планетарној *terra incognita*“ (Crutzen, Steffen & McNeill 2007: 615). Новина ове геолошке епохе, оно што раздваја антропоцен од холоцена, јесте узрок – човек, односно људска активност. Тамо где смо раније имали спонтану активност планете или природе, сада имамо људску активност. Тачније, разлика између „природе“ и „човека“, планетарног и људског, урушава се у геолошко-антропоценском. Људи постају геолошка снага, чиме се из-

једначава људска историја и геолошка историја. Културално и природно два су аспекта истог феномена, а не више два радикално раздвојена феномена која се концептуализују супстанцијалистички или, у најбољем случају, „конструктивистички“, па је природно „текстуални“ ефекат.

Антропоцен, дакле, компликује раније утврђене појмове и категорије које смо користили за промишљање односа између људи, односа између човека и природе, друштва и природе. Бинарне супротности постају неодрживе у покушају да се разуме постајање-геолошком људске активности. Почетак овог процеса, постајања-геолошким човека, још није прецизно датиран. Различити предлози су у оптицају у распону од почетка масовне употребе фосилних горива са почетком Индустијске револуције, преко Великог убрзања средином 20. века са почетком масовне употребе пластике, до тестирања атомске бомбе и колонизације онога што данас називамо Јужном и Северном Америком. Радна група за антропоцен (Working Group on the Anthropocene), основана у оквиру Стратиграфске комисије Геолошког друштва Лондона 2009. године, наглашава да је највероватније најбоља тачка средина 20. века и издваја радионуклеиде похрањене у новом геолошком слоју као последицу тестирања атомских бомби између 1945. и 1963. године. Управо ће у будућим стенама које управо настају кроз седиментацију бити могуће идентификовати радиоактивне елементе који нису могли настати никако другачије него употребом нуклеарног горива и атомске бомбе. Поред овог маркера за почетак антропоцена, Велико убрзање обележено је и масовном употребом пластике и других петрохемијских производа, те вештачког ђубрива и других хемијских супстанци које су изместиле кружење основних елемената у природи.

Одлука о томе који догађај или сплет догађаја узети за почетак нове геолошке епохе је битна јер обликује наратив о антропоцену, али и ствара оквире за замишљање постантропоценске будућности. Узмемо ли као кључну одредбу глобално загревање онда ћемо за почетак антропоцена

морати да узмемо почетак експлоатације фосилних горива који се везује за почетак Индустијске револуције и учвршћивање капитализма као кључне економске форме. Како антропоцен означава, поред осталог, имплозију разлике између „природног“ и „културалног“, то значи да се историја капитализма и историја врста преклапају или, пре, претапају уз све сложености које то подразумева. Геологија капитализма? Да, али уз упоредну културално-политичко-економску историју. Претапање дисциплина захтева друкчије оквире размишљања. Узмемо ли експлоатацију фосилних горива као маркер, онда морамо узети у разматрање и петрохемијске производе.

„ЗАГАЂЕЊЕ ЖИВОТНЕ СРЕДИНЕ ПЛАСТИКОМ ЈЕ ГЛОБАЛНИ ПРОБЛЕМ ЧИЈИ ОПСЕГ ОПРАВДАВА ИЗУЧАВАЊЕ ПЛАСТИКЕ КАО НОВОГ ГЕОМАТЕРИЈАЛА СА ХЕМИЈОМ КОЈА НИЈЕ РАНИЈЕ ВИЂЕНА У ИСТОРИЈИ ЗЕМЉЕ“ (STUBBINS ET AL. 2021).

Како новија истраживања показују, „загађење животне средине пластиком је глобални проблем чији опсег оправдава изучавање пластике као новог геоматеријала са хемијом која није раније виђена у историји Земље“ (Stubbins et al. 2021). Штавише, како Стабинс и колеге примећују, упоређивање угљеника пореклом из пластике и угљеника који је природног органског порекла у неким екосистемима показује да је угљеник пореклом из пластике почео да надмашује онај органски у квантитативном смислу. Пластике има више од живог света и из тог разлога они предлажу да пластика и угљеник пореклом из петрохемијских производа треба да постану предмет изучавања геохемије и сродних дисциплина. Ту, наравно, није крај. Пластика је укључена и у атмосферске циклусе и кружи планетом путем воде (Evans & Ruf 2021) и ваздуха. Брани (Brahney 2021) и његове колеге, у истраживању спровођеном од децембра 2017. до јануара 2019, прикупили су 313 узорака микропластике из ваздуха на 11 различитих локација на западу САД. Резултати показују да је 84% честица микропластике пореклом из прашине са путева,

ЂЕРДАП, Поглед са бране на Дунав,
фотографија: Зоран Јовановић Мачак /
RawСветлопис.

DERDAP, View from the dam on the Danube,
photo by: Zoran Jovanović Maccak /
RawSvetloпис.

11% из распршивања морских таласа, 5% из пољопривредног земљишта, а 0,4% пореклом од становништва. Закључак је да се микропластика путем воде и, нарочито, ваздуха разноси свуда и да није присутна искључиво у урбаним срединама.

Са друге стране, није реч само о просторној распространости пластике, микропластике и петрохемијских производа и њиховом кружењу у атмосферским, хидролошким и другим земаљским циклусима. Реч је и о скалама. Наиме, пластика је у екосистемима присутна у распону од најситнијих честица па све до састава који се због своје величине могу сматрати планетарним. По писању (Pham, Clark и Li 2021), микропластика, са честицама мањим од пет милиметара, која се налази у води у фабрикама за третман отпадних вода носи бактерије које су патогене за људе и друга жива бића. Штавише, површинска хидрофобност микропластике поспешује развој биофилмова (бактеријских колонија) које су отпорне на антибиотике. Надаље, различите нељудске животиње носе у себи и на себи честице микропластике. Едо (2021) показује, на истраживању спроведеном у Копенхагену и семиурбаним и руралним срединама у близини тог града, да се тринаест различитих синтетичких полимера може наћи на телима пчела. Најприсутнији је полиестер, а за њим следе полиетилен и поливинил хлорид. Највиши број је нађен на телима урбаних пчела, али сличан број је и на телима руралних пчела. И, на крају, као што је већ добро познато, пластични отпад се, услед кретања струја, окупља у циновске саставе, а нарочито је познат онај у Тихом океану који се састоји од западног дела близу Јапана и источног дела који се налази између Хаваја и Калифорније.

Пластика је, најкраће речено, свеприсутна. Налази се у ваздуху, води, земљишту. Налази се у абиотским и биотским системима. Налази се у скалама које се крећу од микронских и милиметарских до оних величина које се броје стотинама километара. Из овог разлога радије говорим о пластицену пре него о антропоцену у овом тексту. Поред антропоцена и пластицена у оптицају су и други појмови попут капиталоцена (Capitalocene), отпадоцена (Wasteocene) и плантажоцена (Plantationcene), али и корпоратоцена (Corporatocene), плутоцена (Plutocene), андроцена (Androcene), елахистоцена (Elahistocene) и хтулуцена (Chthulucene). Сваки од ових појмова указује на један аспект тренутног планетарног стања ствари па тако капиталоцен именује

економски систем који је најодговорнији за глобално загревање и изумирање живог света (Moore 2015), отпадоцен указује на производњу и одлагања отпада као кључном фактору за загађење планете (Armiero 2021), плантажоцен на доминацију плантажног начина производње те превласт монокултура које воде еколошким катастрофама (Haraway 2015), корпоратоцен који означава мултинационалне корпорације као најодговорније, а андроцен мушкарце (беле, средње класе, цисхетеросексуалне) и патријархат. Надаље, плутоценом се предвиђа постантропоценско стање високе радиоактивности и високих температура (Glikson 2017), елахистоцен као антоним плеистоцена указује на то да је ово епоха у којој настаје најмање нових врста (Schneiderman) и, на крају, хтулуцен који осмишљава Дона Харавеј (Donna Haraway) да би развила критичке праксе које се заснивају на мултиврсној релационости (Haraway 2015). У контексту овог текста маркер који обележава почетак нове епохе јесте почетак производње и масовне потрошње пластике и других петрохемијских производа – Велико убрзање из средине 20. века (McNeill and Engelke 2014). Пластицен је име за ту нову геолошку епоху коју су нам подарили „Петрохемија“ у Панчеву и сви њени неиспериви производи – укључујући петрохемијску токсичност и некроеколошко окружење – и која захтева превредновање и реоријентацију постојећих оквира мишљења и делања.

Литература

- Armiero, Marco. 2021. *Wasteocene: Stories from the Global Dump*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrett, Ross and Daniel Worden. 2014. Introduction. In *Oil Culture*, edited by Ross Barrett and Daniel Worden, i-xxxiii. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crutzen, Paul J., W. Steffen, J. R. McNeill. 2007. The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *Ambio*, 38: 614–621.

Edo, Carlos et al. 2021. Honeybees as active samplers of microplastics. *Science of the Total Environment* 767. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.144481>

Evans, Madeline C. and Christopher S. Ruf. 2021. Toward the Detection and Imaging of Ocean Microplastics With a Spaceborne Radar. *IEEE Transactions on Geoscience and Remote Sensing* (Early Access). DOI: 10.1109/TGRS.2021.3081691

Glikson, Andrew Yoram. 2017. *The Plutocene: Blueprints for a Post-Anthropocene Greenhouse Earth*. Cham: Springer.

Haraway, Donna J. 2015. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Hindelang, Laura. 2022. *Iridescent Kuwait: Petro-modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century*. Berlin and Boston: De Gruyter.

LeMenager, Stephanie. The Aesthetics of Petroleum, After Oil! *American Literary History* 24, no. 1 (2012): 59–86.

Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.

McNeill, J. R. and Peter Engelke. 2014. *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: The Belknap Press.

Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.

Pham, Dung Ngoc et al. 2021. Microplastics as hubs enriching antibiotic-resistant bacteria and pathogens in municipal activated sludge. *Journal of Hazardous Materials Letters* 2. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.hazl.2021.100014>

Schneiderman, Jill S. 2017. The Anthropocene Controversy. In: *Anthropocene Feminisms*, edited by Richard Grusin, 169–198. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stubbins, Aaron et al. 2021. Plastics in the Earth system. *Science* 373/6550: 51–55.

Zalasiewicz, Jan et al. 2017. The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations. *Anthropocene*, 55: 55–60.

REFERENCE NUMBER	ANDRIJA FILIPOVIĆ	STATUS OF PUBLICATION
01 e	UN-WASH-OUT-ABLE: NECROECOLOGIES, PETROMODERNITY, PLASTICENE	FINAL 25.05.24

In the section “War Machines and Heteronomy” of his renowned essay “Necropolitics,” Cameroonian philosopher Achille Mbembe writes about contemporary warfare and its connection to necropolitical governance. The examples Mbembe cites include mercenaries in Africa, the Gulf War, and the war in Kosovo, with a particular focus on the NATO bombing of Serbia in the latter case. Mbembe discusses how an “infrastructure war” was conducted, involving the destruction of transportation infrastructure (bridges, railways, highways), communication networks, energy infrastructure (oil depots, heating plants, power stations), and water supply systems. Such a war not only diminished the state’s military capabilities but also significantly affected civilians. Mbembe highlights the destruction of the petrochemical complex in Pančevo as a clear example of the impacts of infrastructure warfare on the civilian population. The bombing turned the surroundings of the complex into a toxic environment flooded with dioxin, mercury, ammonia, vinyl chloride, and other substances hazardous to human life. The environment was so toxic that, as Mbembe notes, pregnant women were advised to abort, and other women were cautioned to avoid pregnancy for the next two years.

Petrochemical toxicity, as a joint effect of human activity and substances of petrochemical origin, manifests in this environment through the interplay of multiple material-semiotic elements. The overarching framework is Yugoslav petromodernity as an element of global historical trends, namely the increasingly intensive exploitation and utilization of fossil fuels that introduced the epoch of the Anthropocene/Plasticene. Further, it concerns the effects of petromodernity such as pollution resulting from the use of fossil fuels and petrochemical products – the emergence of necroecologies and conditions conducive to the extinction of plant and animal species. And finally, Mbembe describes the intricate interplay of petromodernity and necropolitics when

THE MEONTOLOGICAL POLITICS OF TOXICITY DEMONSTRATES THAT AT THE INTERSECTION OF PETROMODERNITY, PLASTICENE, AND NECROECOLOGIES, MATERIAL-SEMIOTIC PETROCHEMICAL TOXICITY ARISES, WHICH IS IMPOSSIBLE TO WASH OUT.

it comes to people. The interconnectedness of these factors does not necessarily follow a linear cause-and-effect chain, nor is the scale uniform everywhere and for everyone. Also, since the causes cannot be entirely clearly identified, neither can the consequences be precisely located. Additionally, petrochemical toxicity emerges from these multiple material-semiotic interrelations of entities of various scales as something that is difficult or even impossible to eliminate. The meontopolitics of toxicity demonstrates that at the intersection of petromodernity, Plasticene, and necroecologies, material-semiotic petrochemical toxicity arises, which is impossible to wash out.

There are two broad approaches to thinking about toxicity in contemporary environmental humanities. On the one hand, there is a set of theories that can be designated by the term “ontopolitical theories,” while on the other hand, there are a certain number of theories that can be described as “meontopolitical.” Ontopolitical theories insist on the relation as a key ontological, political, epistemological, and aesthetic term. Each entity is constituted on the foundation of relations and through relations with other entities. For some, only relations exist, while any stability dissolves into constant becoming through relation. In contrast to ontopolitics and opposed to the relation as a central concept, there is meontopolitics and its non-relationality (often referred to as speculative realisms and object-oriented ontologies). Meontopolitics is a neologism that denotes the introduction of negation, or non-being, into a given relational field (*me on* in Greek means non-being). Contrary to ontopolitics, which describes the ways in which relations are produced, maintained, and multiplied, meontopolitics deals with the ways in which non-relations are produced,

the ways in which existing relations are interrupted and destroyed. In this sense, meontopolitics describes the conditions of impossibility for establishing relations. Toxicity in this context becomes a material-semiotic entity that establishes relations and an entity that interrupts relations. On the one hand, the ontopolitics of toxicity describes the various ways in which materials become toxic in their multiple relations with different bodies. From this perspective, petrochemical toxicity is susceptible to washing out because it establishes relations with other material-semiotic bodies and is therefore subject to change. On the other hand, meontopolitics considers ways in which toxic materials negate existing relations and destroy entities that have emerged based on those relations. From this standpoint, petrochemical toxicity is impossible to wash out because there is at least one aspect of it that rejects any possible relation. It stubbornly remains where it is.

Understanding petrochemical toxicity through a meontopolitical framework, a framework that takes into account the destruction of relations, guides the notion of necroecologies. I define necroecologies as naturalcultural (a)biotic assemblages that, due to complex historical effects of governance forms, produce environmental conditions harmful to some human and non-human agents, leading to their immediate and/or slow death and/or extinction. The prefix necro- in this term points to Mbembe's concept of necropower, which he defines as governance through death as opposed to Michel Foucault's concept of biopower, which is understood as governance of the living through shaping life. In Mbembe's essay, those governed through death are exclusively human beings, those racially designated as non-white. Mbembe (2019: 68) examines the modes of governance whose goal is "the general instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations." Even though necropower, according to his analysis, governs through various spatial technologies such as plantations, colonies, and apartheid, Mbembe does not consider non-human animals and other living beings. As he notes, drawing on the example of Palestine to illustrate a "specific structure of terror," what it involves is territorial fragmentation,

transforming underground and airspace into conflict zones and states of siege. All these necropower technologies directly impact non-human animals and plants by restricting their habitats, limiting their freedom of movement, or outright destroying their environments through bombing or other military and police actions.

FURTHERMORE, OIL CULTURE HAS RESHAPED "PETRO-CONSUMPTION AS A SELF-EVIDENTLY NATURAL AND UNASSAILABLE CATEGORY OF MODERN EXISTENCE" AND HINDERED "CRITICAL CONSIDERATIONS OF OIL'S SOCIAL AND ECOLOGICAL COSTS" (BARRET AND WORDEN 2014: XXV).

I employ the concept of necroecology to underline that humans are not the only living beings governed through death, nor are humans the only living beings experiencing slow death in the death-worlds produced by necropower. Mbembe (2019: 92) defines death-worlds as "new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of living dead." However, I emphasize again that entire living environments are produced as death-worlds, and these living environments include both other living and non-living beings besides humans. In other words, non-human animals and plants can be considered "living dead" in Mbembe's sense, especially in those "conditions of life" shaped by necropower through territorial fragmentation, conflict zones, and states of siege. In this sense, the concept of necroecologies is more comprehensive than the concepts of necropower and necropolitics because it indicates that in these contemporary circumstances, ways of governing animals, plants, and other (non)living beings through numerous spatial technologies such as fragmentation and siege, slow death, and ultimately extinction must be taken into account. The necroecology of Pančevo thus arises at the intersection of necropolitics and petromodernity.

Petromodernity, along with concepts such as oil culture, petroculturalism, petrofictions, oil modernity, petrolscape, and petrocultures, is used to describe the increasingly rapid extraction of

fossil fuels and the growing reliance on the use of petrochemical products from the mid-20th century onwards in the global North and West. As Barret and Worden (2014: xxv) write, "oil culture has helped to establish oil as a deeply entrenched way of life in North America and Europe by tying petroleum use to fundamental sociopolitical assumptions and aspirations, inventing and promoting new forms of social practice premised on cheaper energy." Furthermore, oil culture has reshaped "petroconsumption as a self-evidently natural and unassailable category of modern existence" and hindered "critical considerations of oil's social and ecological costs" (Barret and Worden 2014: xxv). In the broadest sense, petromodernity can be defined as "modern life based in the cheap energy systems long made possible by petroleum" (LeMenager 2012: 60). Petromodernity thus names a set of practices and objects, a world in which "petroleum and petroleum-derived products have infiltrated ways of living, beliefs, and especially images and aesthetics through which we experience and negotiate the world" (Hindelang 2022: 27). Petromodernity is therefore a critical determinant of Yugoslav society and a key factor in the analysis of Pančevo's necroecologies.

The petrochemical plant Petrohemija Pančevo was officially opened in 1977 when the crude oil processing factory started operating, although various facilities were constructed between 1971 and 1980. Today, Petrohemija consists of nine facilities engaged in the production of plastics in various forms, liquid gas, and fuel. The opening of the petrochemical plant in Pančevo was just one element in a series during the establishment of petromodernity through the extraction of fossil fuels and the manufacturing of petrochemical products. Fossil fuel extraction started in 1945 with the establishment of the Oil Exploration and Production Company in

**ЕКОЛОГИЈА, Канал у Баранди,
фотографија: Зоран Јовановић Мачак /
RawСветлопис**

**ECOLOGY, Canal in Baranda,
photo by: Zoran Jovanović Maccak /
RawSvetloпис.**



Zrenjanin, which in 1949 became Naftagas headquartered in Novi Sad. Refineries were then opened in Modriča in 1954 and in Zagreb in 1964 by merging the existing Naftaplin with refineries in Rijeka and Sisak. Intensive extraction and processing of fossil fuels went hand-in-hand with post-war reconstruction, on the one hand, and the construction of a socialist consumer society on the other. In almost every endeavor related to the rebuilding of the country after World War II, fossil fuels and products derived from them played a role – either as an energy source (fuel, electricity from thermal power plants) or as raw materials (bitumen for roads, for example). Fossil fuels and petrochemical products intertwine throughout the reconstruction with energy, road, and residential infrastructure, forming a comprehensive basis for introducing petromodernity.

Another significant aspect of petromodernity is petrochemical products for mass consumption. In Yugoslavia, plastic production factories began operating immediately after the opening of refineries. For instance, Jugovinil started operating in 1947 and reached full capacity in 1949. The largest factory for the production of plastic items for everyday use was opened in 1952, also in Split, known as Jugoplastika. The refinery in Pančevo was opened in 1968, and various polymer products have been produced in the petrochemical plant in Pančevo since 1971. From 1952 onwards, synthetic polymers ranging from granules to fibers began to be mass-produced to such an extent that thirty years later, the new wave music band "Idoli" sang "I, I wear a plastic suit / Plastic is my food / Maybe I'm made of plastic too" in their song "Plastika" from 1981. Plastic, synthetic polymers derived from fossil fuels, became a constitutive element of a vast array of everyday and specialized use items, from clothing and footwear, packaging, paints, to laboratory and various other items. The Petrohemija complex with its nine facilities materialized in Pančevo as a consequence of the demands of petromodernity for the extraction and processing of fossil fuels and the increasing consumption of petrochemical products since the mid-20th century. This intensification of fossil fuel extraction and consumption is considered one of the markers of a new geological epoch.

The Anthropocene is the term for a new geological epoch, signaling the conclusion of the previous one, the Holocene. The onset of the Holocene dates back to approximately 11,700 years ago, coinciding with the end of the last ice age. Geological epochs and other chronological scales are delineated by identifying significant alterations in rock layers, ice, sedimentary deposits on the ocean floor, fossilized remains in these layers, and so on. In other words, geological epochs are demarcated by traces of spontaneous planetary activity because the planet Earth is geologically active unlike, for example, Mars which has ceased to be so. Paul Crutzen first used the term Anthropocene and he defines it as follows: "The term Anthropocene... suggests that the Earth has now left its natural geological epoch, the present interglacial state called the Ho-

locene. Human activities have become so pervasive and profound that they rival the great forces of Nature and are pushing the Earth into planetary *terra incognita*" (Crutzen, Steffen & McNeill 2007: 615). The novelty of this geological epoch, what distinguishes the Anthropocene from the Holocene, is the cause – humans, or human activity. Where we previously had spontaneous planetary or natural activity, we now have human activity. More precisely, the distinction between "nature" and "humans," planetary and human, collapses in the geological-Anthropocene. Humans have become a geological force, thereby equating human history and geological history. Cultural and natural are two aspects of the same phenomenon, not two radically separate phenomena conceptualized in a substantialist or, at best, "constructivist" manner, so natural is a "textual" effect.

The Anthropocene, therefore, complicates previously defined terms and categories that we employed to think about the relationship between people, the relationship between humans and nature, society and nature. Binaries become unsustainable in an attempt to understand the becoming-geological of human activity. The beginning of this process, the becoming-geological of humans, has not yet been precisely dated. Various proposals are circulating, ranging from the onset of the mass use of fossil fuels during the Industrial Revolution, through the Great Acceleration in the mid-20th century with the initial widespread use of plastics, to the testing of the atomic bomb and the colonization of what we now call South and North America. Established in 2009 within the Stratigraphy Commission of the Geological Society in London, the Working Group on the Anthropocene emphasizes that the most likely starting point is the mid-20th century, singling out radionuclides stored in the new geological layer as a result of atomic bomb testing between 1945 and 1963. It will be possible to identify radioactive elements that could not have been created in any other way than by the use of nuclear fuel and atomic bombs precisely in the future rocks being formed through sedimentation right now. In addition to this marker for the beginning of the Anthropocene, the Great Acceleration is also characterized by the mass use of plastics

and other petrochemical products, as well as artificial fertilizers and other chemical substances that have displaced the circulation of basic elements in nature.

The decision on which event or series of events to consider as the beginning of a new geological epoch is important, as it not only shapes the narrative of the Anthropocene but also establishes the framework for envisioning a post-Anthropocene future. If we choose global warming as a defining factor, then we must identify the commencement of fossil fuel exploitation as the onset of the Anthropocene, which correlates with the Industrial Revolution's advent and the consolidation of capitalism as the predominant economic system. Since the Anthropocene implies, among other things, the collapse of the distinction between "natural" and "cultural," it suggests that the history of capitalism and the history of species intertwine or, more accurately, converge, with all the complexities this entails. The geology of capitalism? Yes, but within a comparative cultural-political-economic history. The convergence of disciplines requires different frameworks of thought. If we designate the exploitation of fossil fuels as a marker, then we must also consider petrochemical products.

As recent research shows, "plastic contamination of the environment is a global problem whose magnitude justifies the consideration of plastics as emergent geomaterials with chemistries not previously seen in Earth's history" (Stubbins et al. 2021). Furthermore, as Stubbins and colleagues note, a comparison of plastic-derived carbon with naturally occurring organic carbon in some ecosystems shows that plastic-derived carbon has started to outnumber organic carbon in quantitative terms. There are more plastics than living beings, and for this reason, they propose that plastics and carbon derived from petrochemical products should become subjects of study in geochemistry and related disciplines. Of course, it doesn't end there. Plastic is also involved in atmospheric cycles and circulates the planet via water (Evans & Ruf 2021) and air. Brahney (Brahney 2021) and colleagues, in a study conducted from December 2017 to January 2019, collected 313 samples of microplastics from the air at 11 different locations in

the western USA. The results show that 84% of microplastic particles originate from road dust, 11% from sea wave dispersion, 5% from agricultural land, and 0.4% from the human population. The conclusion is that microplastics are spread everywhere by water and, especially, air and that they are not present exclusively in urban environments.

“PLASTIC CONTAMINATION OF THE ENVIRONMENT IS A GLOBAL PROBLEM WHOSE MAGNITUDE JUSTIFIES THE CONSIDERATION OF PLASTICS AS EMERGENT GEOMATERIALS WITH CHEMISTRIES NOT PREVIOUSLY SEEN IN EARTH'S HISTORY” (STUBBINS ET AL. 2021).

On the other hand, it's not just about the spatial distribution of plastic, microplastics, and petrochemical products and their circulation in atmospheric, hydrological, and other terrestrial cycles. It's also about the scale. Namely, plastic present in ecosystems ranges from minuscule particles to formations that, due to their size, can be considered planetary. According to Pham, Clark, and Li (2021), microplastics, with particles smaller than five millimeters, found in water in wastewater treatment plants, carry bacteria that are pathogenic to humans and other living beings. Moreover, the surface hydrophobicity of microplastics accelerates the development of biofilms (bacterial colonies) that are resistant to antibiotics. Furthermore, various non-human animals carry microplastic particles within and on their bodies. Edo (2021) shows, in a study conducted in Copenhagen and semi-urban and rural environments near that city, that thirteen different synthetic polymers can be found on the bodies of bees. Polyester is the most prevalent, followed by polyethylene and polyvinyl chloride. The highest number was found on the bodies of urban bees, but a similar number was found on the bodies of rural bees as well. And finally, as is already well known, plastic waste gathers into giant formations due to ocean currents, such as the frequently mentioned one in the Pacific Ocean consisting of the western part near Japan and the eastern part located between Hawaii and California.

Plastic, in short, is omnipresent. It is found in the air, water, soil. It is present in abiotic and biotic systems. It is found at scales ranging from microscopic and millimetric to those measuring hundreds of kilometers. For this reason, I prefer to refer to it as the Plasticene rather than the Anthropocene in this text. In addition to the Anthropocene and Plasticene, other terms such as Capitalocene, Wasteocene, and Plantationcene are also in circulation, as well as Corporatocene, Plutocene, Androcene, Elahistocene, and Chthulucene. Each of these terms points to a specific aspect of the current planetary state of affairs, thus Capitalocene identifies the economic system primarily responsible for global warming and the extinction of the living world (Moore 2015), Wasteocene highlights the role of waste production and disposal in planetary pollution (Armiero 2021), Plantationcene refers to the dominance of plantation-based production methods and monoculture cultivation, leading to ecological catastrophes (Haraway 2015), Corporatocene attributes the most responsibility to multinational corporations, and Androcene implicates males (white, middle-class, cis-heterosexual) and patriarchy. Additionally, Plutocene anticipates a post-Anthropocene era marked by heightened radioactivity and temperatures (Glikson 2017), Elahistocene, contrasting with the Pleistocene, denotes an epoch characterized by the least emergence of new species (Schneiderman), and finally, the Chthulucene, conceived by Donna Haraway, seeks to develop critical practices based on multispecies relations (Haraway 2015). In the context of this discussion, the pivotal event signaling the onset of a new epoch is the beginning of plastic and petrochemical mass production and consumption – the Great Acceleration of the mid-20th century (McNeill and Engelke 2014). Plasticene is the name for this novel geological epoch gifted to us by Petrohemija in Pančevo and all its unwash-out-able products – encompassing petrochemical toxicity and the necroecological environment – prompting a reassessment and realignment of existing frameworks of thought and action.

Literature

- Armiero, Marco. 2021. *Wasteocene: Stories from the Global Dump*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrett, Ross and Daniel Worden. 2014. Introduction. In *Culture*, edited by Ross Barrett and Daniel Worden, i-xxxiii. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crutzen, Paul J., W. Steffen, J. R. McNeill. 2007. The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *Ambio*, 38: 614–621.
- Edo, Carlos et al. 2021. Honeybees as active samplers of microplastics. *Science of the Total Environment* 767. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.144481>
- Evans, Madeline C. and Christopher S. Ruf. 2021. Toward the Detection and Imaging of Ocean Microplastics With a Spaceborne Radar. *IEEE Transactions on Geoscience and Remote Sensing* (Early Access). DOI: 10.1109/TGRS.2021.3081691
- Glikson, Andrew Yoram. 2017. *The Plutocene: Blueprints for a Post-Anthropocene Greenhouse Earth*. Cham: Springer.
- Haraway, Donna J. 2015. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hindelang, Laura. 2022. *Iridescent Kuwait: Petro-modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- LeMenager, Stephanie. The Aesthetics of Petroleum, After Oil! *American Literary History* 24, no. 1 (2012): 59–86.
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- McNeill, J. R. and Peter Engelke. 2014. *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: The Belknap Press.
- Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.
- Pham, Dung Ngoc et al. 2021. Microplastics as hubs enriching antibiotic-resistant bacteria and pathogens in municipal activated sludge. *Journal of Hazardous Materials Letters* 2. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.hazl.2021.100014>

- Schneiderman, Jill S. 2017. The Anthropocene Controversy. In: *Anthropocene Feminisms*, edited by Richard Grusin, 169–198. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stubbins, Aaron et al. 2021. Plastics in the Earth system. *Science* 373/6550: 51–55.

- Zalasiewicz, Jan et al. 2017. The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations. *Anthropocene*, 55: 55–60.



Рафинерија Панчево јун 1999,
фотографија: Зоран Јовановић Мачак /
RawСветлопис

Refinery Pancevo June 1999,
photo by: Zoran Jovanović Maccak /
RawSvetloпис



REFERENCE NUMBER	ИВАНА ЖИВАЉЕВИЋ	SWISS OF PRODUCTION
02 C	ПРОТОК, ИСПИРАЊЕ, НЕСТАЈАЊЕ, ПОНОВНО ОТКРИВАЊЕ	FINAL 25.05'24

„Природокултурни“ асемблажи

У данашње време – које се све више назива и *антропоцен* – људски утицај на реке попримио је до сада невиђене размере. Мењањем токова, премошћавањем, изградњом брана и хидроцентрала, ове „артерије Земље“ постају све више налик „органим машинама“ или „киборзима“ (Edgeworth 2011: 15). Но антропоцен није на просто прича о доминацији човечанства, већ управо о његовој крхкости и испреплетаности. Како истиче Дона Харавеј (Haraway 2015: 159), „ниједна врста, па тако ни ова наша арогантна која се претвара да је сачињена од индивидуа према такозваним модерним западњачким светоназорима, не дела сама; асемблажи органских врста и абиотских актера стварају историју“. Концепт *асемблажа*, који су увели Жил Делез и Феликс Гатари (Deleuze & Guattari 1987), послужио је као плодно тло за мноштво нових филозофских и академских изданака мисли, којима су дестабилизоване границе између материјалних *ствари*, *феномена* и *особа* које са њима интерреагују. Али и изван западњачких филозофија, антрополошки увиди у различите не-западњачке (махом ловачко-сакупљачке) начине бивствовања у свету, као мреже релација између људи, нељудских животиња и пејзажа, додатно су проблематизовали дубоко укоренењени антропоцентрични наратив о подвојености Природе и Културе. Овај својеврсни *онтолошки обрт* отворио је могућности надилажења ригидних модернистичких опозиција и омогућио нове начине за промишљање актера који се стварају кроз везе. Коначно, омогућио је ново разумевање света као „природокултурног“; света чија својства нису фиксна већ су у сталном процесу настајања.

На сличан начин, Вероника Странг (Strang 2014) доживљава воду као посебно моћан медијум за промишљање асемблажа и међусобно конститутивних веза. Вода прожима сва бића и све екосистеме, повезујући их на микро и макронивоу. О њеним природним циклусима често се мисли у терминима телесног, као што су већ поменуте „артерије Земље“. И саме идеје трансформације, протока и нејасних граница су дословно отеловљене у својствима воде – њеној флуидности, проводљивости, могућности кружења у природи и између организама, могућности промене у лед или пару, као и способности да утиче на друге материјале.

Фокусирајући се на текуће воде, Мат Еџворт (Edgeworth 2011) истиче у коликој су мери односи људи и река динамични, и саздани од сталних интервенција али и (не) очекиваних одговора. У данашње време, ове комплексне мреже повезаности су више него очигледне: дефорестација и акумулација антропогеног отпада изазивају поплаве које уништавају насеља и обрадиву земљу; загађење воде, бране, хидроцентралне и претерани излов угрожавају живи свет река, али и људски свет који настањује њихове обале. Међутим, то не значи да су реке у прошлости представљале неку врсту „природних“, нетакнутих ентитета. И оне се могу проучавати из археолошке перспективе – као артефакти обликовани људском дејственошћу, али и као актери који обликују људска искуства. Кроз историју, речни токови су усмеравали кретање људи и утицали на обрасце насељавања; били су преграђивани, преусмеравани и на друге начине модификовани, али се никада нису могли у потпуности зауздати. Ови односи стога никада нису били једностранни, па чак ни двострани, већ испреплетани са екосистемом у целини.



NAME	DESCRIPTION	TYPE OF PRESERVATION	
		PROTECT	STATUS
Ђердапска клисура, фотографија уступљена љубазношћу Весне Димитријевић.			
The Derdap Gorge, photo courtesy of Vesna Dimitrijević.			

(Пра)историје испреплетаности људи и река

Са завршетком последњег леденог доба пре око 12.000 година, свет се значајно изменио. Са повлачењем ледника реке су постале неспутане, а њихове воде идеални хабитат за велики број водених биљака, риба, мекушаца и барских птица. Уједно, речно богатство и живи свет привукли су и људске заједнице, које су најпре почеле сезонски обитавати на обалама, а с временом се на њима трајно и насељавати. О томе сведочи велики број откривених приобалних археолошких локалитета из периода мезолита или средњег каменог доба.

Испреплетаност људи и река у прошлости видљива је и у садашњости, кроз различите материјалне остатке на које археолози наилазе: рибље кости, опрему за риболов, представе риболиких бића, насеља која су ницала поред најбољих риболовишта, и гробове преминулих чланова заједнице који су сахрањивани уз воду. Анализом животињских костију са мезолитских локалитета, као и анализом стабилних изотопа на људским костима, утврђено је да је риба чинила важан део исхране. Стога, иако се овакве заједнице често називају ловци-сакупљачи, пре би се о њима могло мислити као о риболовцима-ловцима-сакупљачима.

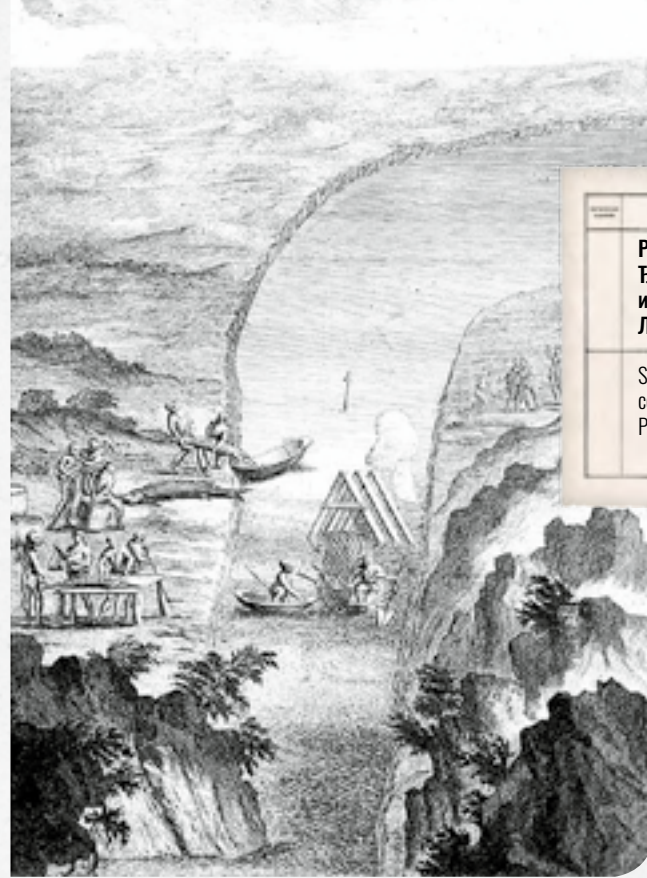
Осим промена у исхрани, већа упућеност на реке значила је и стварање другачијих, чвршћих веза са одређеним местима где је риболов био посебно издашан, тј. довела је до социјализације пејзажа. Константно у покрету, мењајући се током различитих епизода леђења, топљења леда и поплава, бујајући животом, реке су представљале праве динамичне асемблаже. При томе, пробијајући се кроз стрме обронке планина или густе шуме, имале су својство и путања, повезујући људске заједнице које су биле међусобно удаљене и по више стотина километара. У тим процесима, њихови извори, ушћа и окуке постајали су маркери у пејзажу, или места. Може се рећи да су реке пробијале и стварале себи специфично место и у људској имагинацији.

Поменута идеја река као артефаката, или модификованих пејзажа, може се применити и на дубљу, мезолитску прошлост. Остаци рибарских направа (камених платформи, клопки, гарди и преграда од прућа), пронађених на многобројним археолошким локалитетима, указују да су људи активно модификовали речне токове још у време раног холоцена. Тако су на пример дрвене преграде усмеравале кретање јата, преусмеравале проток воде, па чак стварале и омање резервоаре. Овакве направе су трансформисале реку, али су истовремено, њеним дејством, и саме биле трансформисане. Предмети у води имају склоност да тону или плутају, дезинтегришу се, може их однети струја, или пак могу изгледати потпуно искривљено када се посматрају са површине. При томе, учинак рибарских направа долазио је до пуног изражаја тек у садејству са специфичним облицима речног пејзажа. Како је приметио Михаило Петровић Алас у свом делу *Ђердапски риболови у прошлости и садашњости*, успешан улов није зависио само од рибарских справа, већ и од дејства снажних вирова, речних струја и катаракти, тј. од локација на којима су справе биле постављене.

„НИЈЕДНА ВРСТА, ПА ТАКО НИ ОВА НАША АРОГАНТНА КОЈА СЕ ПРЕТВАРА ДА ЈЕ САЧИЊЕНА ОД ИНДИВИДУА ПРЕМА ТАКОЗВАНИМ МОДЕРНИМ ЗАПАДЊАЧКИМ СВЕТОНАЗОРИМА, НЕ ДЕЛА САМА; АСЕМБЛАЖИ ОРГАНСКИХ ВРСТА И АБИОТСКИХ АКТЕРА СТВАРАЈУ ИСТОРИЈУ“. ДОНА ХАРАВЕЈ (HARAWAY 2015: 159)

Међусобно обликовање људи и река не може се, дакле, приписати само антропогеним интервенцијама, већ се стварало кроз суживот различитих органских врста и абиотских актера. Тако студије трофичких каскада (тј. међусобних повезаности у ланцима исхране) показују како се читав екосистем може изменити уколико само један елемент у њему преовлада или ишчезне. Посебно илустративан пример долази из Националног парка Јелоустоун (Ripple & Beschta 2012), где јелени дуго времена нису имали природног непријатеља, те су се размножили и нанели велику штету биљном свету. У парк су стога поново уведени вукови, првенствено да би контролисали популацију јелена, али то је покренуло и читав низ других каскадних ефеката. Како су јелени почели да мењају своје обрасце понашања, избегавајући речне клисуре где су били лак план, тако су на овим местима стабла тополе и врбе почела да се обнављају. Корене дрвећа с временом је учврстило обале, сузило речне канале, спречило меандрирање и ерозију. Обновљена вегетација привукла је и многе друге врсте – птице, ситне глодаре и зечеве, као и даброве који су почели да граде бране, стварају нише за друге речне врсте, и обликују реке на себи својствен начин. Цео екосистем почео је да се мења, кроз мреже мултиспецијске међузависности.

Иу прошлости, исто као и у садашњости, можемо зами-слити какав би утицај у пејзажу изазвало дуготрајно људско присуство на обалама, али и какве би биле реакције и одговори осталог живог света. Речне обале и токови могли су се мењати и као последица дефорестације, будући да је људима дрво било неопходно за огрев, израду алатки и стамбених објеката. Са своје стране, и даброви су обарали дрвеће ради



Риболов на јесетре помоћу гарди, Ђердапска клисура, 18. век, преузето из студије Danubius Pannonico-Mysicus Луиђија Фердинанда Марсиљија 1726.

Sturgeon fishing with weirs, Iron Gates, the 18th century, from Luigi Ferdinando Marsili, Danubius Pannonico-Mysicus, 1726.

кретање миграторне рибе која је сезонски долазила из Црног мора. Отуда је постојала чврста веза између хидролошких особености ђердапског дела Дунава, сезонских миграција крупне рибе, специфичних начина рибарења у вировима и избора места за насељавање, какав је чувени локалитет Лепенски вир. Другим речима, социјализација пејзажа довела је до првих сталних насеља. Међутим, живот поред Дунава није био без изазова, будући да су реке одувек имале начина да „редефинишу границе људског света“ (Edgeworth 2011, 20). Тако локалитет Падина, који се налази око пет километара узводно од Лепенског вира, пружа мноштво података о константним „преговорима“ са пејзажом. Приликом археолошких ископавања, у приобалним деловима локалитета откривени су остаци разрушених кућа, засутих наносима речног блата и песка, који сведоче о бројним епизодама плављења. Као одговор, људи су постепено почели померати насеље узбрдо, нешто даље од Дунава, али су и даље посећивали напуштене куће и у њима остављали велике количине рибљих костију (Živaljević 2017). Отуда, ови објекти су могли представљати лиминална места између света људи и набујале реке, или су пак рибље кости остављане као неки вид понуде или симболичког „враћања“ води.

сопствених градитељских подухвата. Овај здружени еколошки инжењеринг људи и даброва и крчење густих шума могао је погодовати биљним врстама које воле сунце – као што су леска, дивља јабука и врба. Дакле, и много пре појаве земљорадње, пејзаж је био у сталном процесу настајања – кроз испреплетано људско и не-људско деловање.

Ови процеси имали су нарочит ефекат у случајевима дуготрајног људског боравка на речним обалама. Тако је и са Ђердапском клисуром, где су археолози открили мезолитска насеља, која указују на мање или више континуирано присуство људи између 9500. и 5500. године пре нове ере (Srejić 1969; Radovanović 1996; Jovanović 2008; Borić 2011). Током овог времена, људске заједнице су стварале себи простор за живот на речним терасама у близини снажних вирова, који су представљали идеална риболовишта, будући да су усмеравали

Интерспецијски сусрети

Осим константних дијалога са реком, живот на њеним обалама омогућио је и близак контакт мезолитских заједница са мноштвом других бића. Осим становника реке, овакви екосистеми привлачили су и бројне друге врсте – дивље свиње, даброве, видре, водене птице, гмизавце и водоземце. Суживот у заједничком окружењу, очекивани и неочекивани сусрети, свакако су чинили да се ове различите животиње не доживљавају само као пуки извори хране већ као дејствена бића, можда слична људима. Како је већ поменуто, градитељске активности даброва, начин на који се оглашавају, и њихова способност да се усправе на задње ноге, могли су оставити посебан утисак на људе (Overton 2018; 2019). Са друге стране, неке животиње могле су изазвати посебну пажњу управо због своје „другости“, на пример услед воденог домена у коме су обитавале.

За разлику од лова, риболов је захтевао прилагођавање потпуно другачијем медијуму. Како је то формулисао Гордон Хјуз (Hewes 1948: 238), „за копнене животиње као што је човек, водене средине представљају... универзум са додатном димензијом“. И заиста; испод површине све (укључујући и људска тела) делује, звучи и креће се другачије. Бројни људски скелети откривени на ђердапским локалитетима имали су изражене коштане израштаје (егзостозе) у слушном каналу, које указују на дужи боравак у хладној води (Villotte et al. 2014).

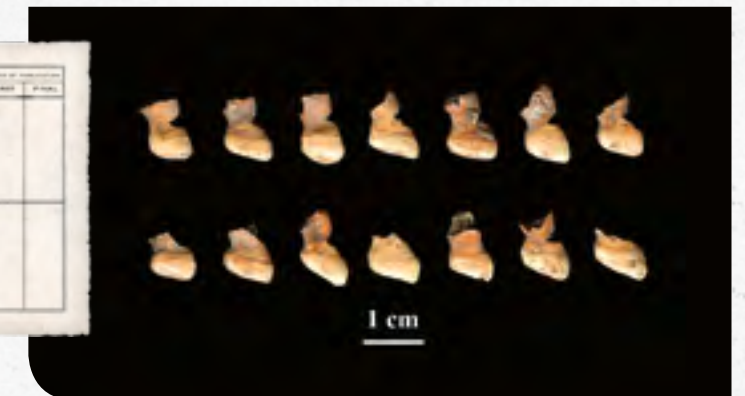
Отуда се може закључити да су пливање, роњење и борба са крупним рибама по свој прилици представљали свакодневне активности праисторијских становника Ђердапа.

На тај начин, људи су доживљавали и упознавали бројна Накватичка бића у њиховом сопственом хабитату. Неки од ових сусрета, посебно са слатководним рибама, свакако су били учестали. На пример, сом је прилично стационарна риба, верна најближој околини свог боравишта. Риболов на сома је захтеван и пун изненађења јер је ова риба врло снажна и приликом улова пружа велики отпор. Сомови су такође познати и по специфичном звуку који производе приликом усисавања плена који подсећа на пуцање и може се чути и са обале. Ускорије време и у блиској прошлости, дунавски рибари су имитирали овај звук „бућком“ (дрвеном направом којом се удара по површини воде), у нади да ће привући сома. Може се претпоставити да су овакви звуци, сусрети и „разговори“ чинили део свакодневног искуства и у мезолитској прошлости на Дунаву.

Са друге стране, долазак миграторних врста риба из Црног мора одвијао се у специфичном сезонском ритму. Све до изградње ђердапских брана 1970-их и 80-их година, у Дунав су сваког пролећа и јесени стизала јата различитих врста јесетри. Ове рибе биле су импресивних димензија; посебно њихов највећи представник моруна, која је достигала величину и до шест метара. Кости веома крупних примерака откривене су и на бројним мезолитским локалитетима у Ђердапу (Živaljević 2017).

Украси од ждрелних зуба вирезуба, из једне од грађевина на Лепенском виру, фотографија: Ивана Живаљевић.

Vyrezub pharyngeal teeth ornaments, from one of the buildings at Lepenski Vir, photo by: Ivana Živaljević.



ID	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		Y-2000	P-2000
	Археолошка ископавања насеља на Лепенском виру, 1966, фотографија: Б. Лукић, из архиве Рачунарско-документационог центра Филозофског факултета Универзитета у Београду.		
	Archaeological excavations of the Lepenski Vir settlement, 1966, photo by: B. Lukić, from the archive of the Computer Documentation Centre, Faculty of Philosophy, University of Belgrade.		



Вероватно је постојао читав низ припрема које су претходиле њиховим сезонским миграцијама, а можемо претпоставити и ишчекивање, па и осећај узбуђења пред њихов долазак. Стално враћање великих јесетри у правилним временским размацима могло је представљати и својеврстан начин за рачунања протока времена, и конституисати важан део друштвеног сећања (Borić 2003). Осим јесетри, на ђердапским локалитетима откривени су остаци још једне миграторне рибе – вирезуба. Ова риба слична шарану данас настањује приобалне делове Црног и Азовског мора и Каспијског језе-

ра, али тек је са археолошким открићима, и накнадним археозоолошким и ДНК анализама, потврђено да је некада давно боравила и у Дунаву (Živaljević et al. 2017). Овај податак на најбољи начин илуструје јединствени увид који археологија има у древне екосистеме, и давно ишчезле врсте које су некада трчале, гмизале, летеле или пливале у оквиру њих. Но археологија има и јединствен увид у заједничке историје људи и различитих животиња, начине на које су ови односи материјализовани, и дијакронијске промене у људском схватању свог места у живом свету.

Телесне и онтолошке трансформације

Ђердапски праисторијски локалитети такође пружају увид у начине на које су река и њен живи свет утицали и на концепте телесности, и начине одевања и украшавања. На пример, око три километра низводно од Лепенског вира, на локалитету Власац, откривен је велики број гробова из 7. миленијума пре нове ере у којима су сахрањени покојници са украсима од рибљих зуба. У питању су били зуби вирезуба, који се, као и код свих врста из породице шарана, не налазе у вилицама већ на ждрелним костима, дубоко у телу рибе. Прилично су крупни и обли, по облику слични клипу кукуруза. Након улова и транжирања рибе, зуби би се одламали, сакупљали, и од њих су прављени украси који су се причвршћивали за неку врсту огртача или оглавља (Cristiani & Borić 2012). За израду најбогатијих одевних предмета, који су имали и преко 700 нашивених зуба, неопходно је било уловити барем 60 риба (Živaljević 2017). Све ово указује на добро познавање сезона мресних миграција ове врсте из Црног мора, као и њене анатомије. Током мреста, мужјаци вирезуба добијају „свадебно рухо“ – тј. мноштво беличастих брадавичастих израслина на глави и леђима, које подсећају на перле (Schmall & Ratschan 2010). Промене у реци, која се сваког пролећа пунила перластим јатима, промене у изгледу риба, сигурно су изазивале пажњу и мезолитских риболоваца. Положај украса од зуба у неким гробовима – на првом месту око главе и на леђима, тј. испод тела – стварају снажан утисак да се одећом желео опонашати изглед вирезуба, тј. дистрибуција перластих израслина. На тај начин, и људска тела су могла бити схваћена као флуидна – постајући део нових асемблажа инкорпорирањем не-људских елемената.

Слични концепти тела као есенцијално „нестабилног“ и променљивог могу се пратити током већег дела ђердапске хронолошке секвенце, али су се с временом изражавали кроз другачије медијуме и били обликовани сусретима са другим врстама риба. Крајем 7. миленијума пре нове ере дошло је

до подизања комплексног насеља на Лепенском виру, са грађевинама трапезоидне основе, подовима од црвеног кречњака, и каменим огњиштима уз које су постављани моделовани речни облаци. Неки од њих били су тек овлаш обрађени, или су благо подсећали на тело рибе, док су у случају других у плитком рељефу изведене очи и велика искривљена уста. Неки археолози су уочили да оваква уста веома подсећају на уста риба, посебно великих моруна које су се сваке године враћале у ђердапски део Дунава. Отуда су скулптуре са Лепенског вира интерпретиране као представе моруна и других јесетри (Radovanović 1997), тј. имајући у виду њихов различит степен антропоморфних и зооморфних карактеристика, као „нестална тела“ у сталном процесу метаморфозе (Borić 2005). Будући да су често налажене у контексту кућа али и гробова, могуће је да су отеловљавале проток материје у животу и смрти. На сличан начин, рекло би се да су и погребне праксе биле условљене концептима *протицања*.

ОТУДА СУ СКУЛПТУРЕ СА ЛЕПЕНСКОГ ВИРА ИНТЕРПРЕТИРАНЕ КАО ПРЕДСТАВЕ МОРУНА И ДРУГИХ ЈЕСЕТРИ (RADOVANOVIĆ 1997), ТЈ. ИМАЈУЋИ У ВИДУ ЊИХОВ РАЗЛИЧИТ СТЕПЕН АНТРОПОМОРФНИХ И ЗООМОРФНИХ КАРАКТЕРИСТИКА, КАО „НЕСТАЛНА ТЕЛА“ У СТАЛНОМ ПРОЦЕСУ МЕТАМОРФОЗЕ (BORIĆ 2005).

Река која је јурила низводно, и миграторне моруна које су се сваке године изнова бориле са струјом и пливале узводно, могли су представљати кључне елементе у ђердапском схватању света. Према мишљењу Иване Радовановић (1997), пракса сахрањивања тела у испруженом положају, паралелно са реком и главе окренуте низводно, могла је рефлектовати идеје о путањи „душе“ након смрти, али и њено поновно враћање са сваком миграцијом риба. Како се живот људи и других бића одвијао уз речне токове и у оквиру њих, у природним циклусима који су се смењивали, тако се и смрт могла доживљавати као још један вид протицања.

УКОЛИКО ПОСМАТРАМО ПРОШЛОСТ И САДАШЊОСТ ИЗ „ПЕРСПЕКТИВЕ ПРОТОКА“ (EDGEWORTH 2011: 114), УВИЂАМО ДА ЉУДИ, НЕ-ЉУДСКЕ ЖИВОТИЊЕ И РАЗЛИЧИТИ ОБЛИЦИ ПЕЈЗАЖА ЗАПРАВО НИСУ ТАКО ЈАСНО ОМЕЂЕНИ СУБЈЕКТИ И ОБЈЕКТИ НЕГО МЕЋУСОБНО КОНСТИТУТИВНИ ДЕЛОВИ ФЛУИДНИХ АСЕМБЛАЖА.

Реке као нити у мрежама релација

Смештен између Дунава и стрмих литица клисуре, живот на ђердапским речним терасама изгледао је изолован. А опет, реке имају могућност и да спајају и да раздвајају, тј. у исто време могу представљати и баријере и артерије комуникације. Као што је већ поменуто, овим воденим путањама су се сезонски кретале миграторне рибе, доносећи са собом наговештај да негде далеко, низводно, постоје и друга места. Осим тога, реке су служиле као путање и путокази и људима, и омогућавале проток путника, предмета и прича.

Као и данас, речни коридори имали су велики значај и у праисторији, посебно у трговини и размени. Тиме се може објаснити појава артефаката од камених сировина далеко од својих лежишта, или појава морских пужића или шкољки дубоко у копну. Тако су и на ђердапским локалитетима пронађени украси од љуштура морских пужића, који су вероватно потицали из региона Црног, Јадранског, или Егејског мора (Borić & Cristiani 2016). Било да су до Ђердапа стизали сукцесивном или директном разменом, путање ових пужића износиле су и преко 500 километара.

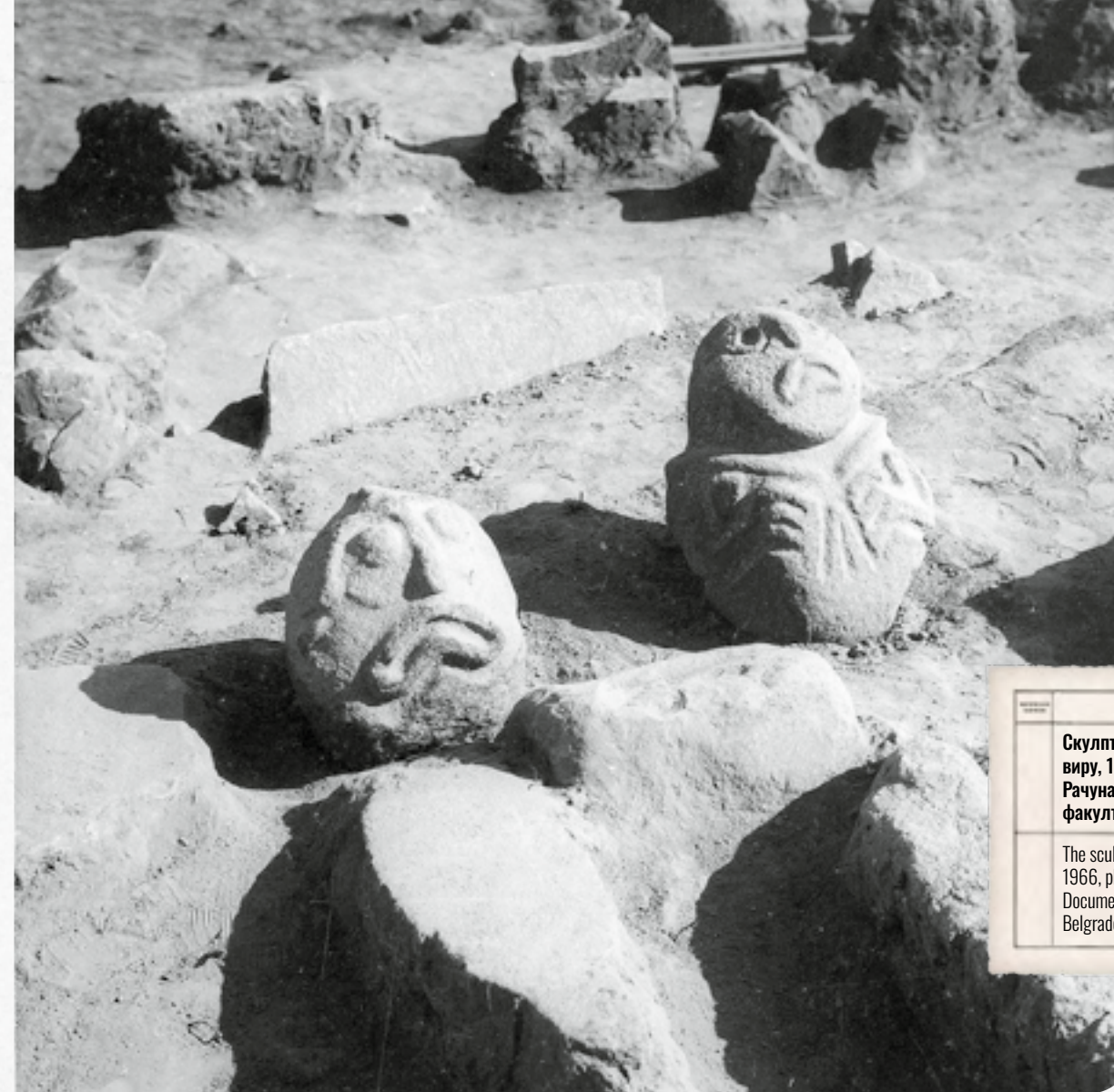
Међутим, овим путевима се нису кретали само предмети већ и идеје. Тако се поменута пракса украшавања зубима вирезуба, а вероватно и специфичан однос према овој риби, не срећу само у Ђердапу. Током мезолита, на овај начин су

украшавале одећу и људске заједнице које су настањивале Горње Подунавље у данашњој Немачкој, одређене пећине у данашњој Црној Гори, Крим и обале реке Дњепар у данашњој Украјини (Rigaud 2011; Borić & Cristiani 2016; Živaljević 2017; Naskevych 2022). Као и у Ђердапу, и на другим локалитетима зуби вирезуба налажени су у контексту гробова, често уз лобању покојника. Овај феномен указује на блиску повезаност међусобно удаљених мезолитских заједница, коју су омогућавале долине река. За разлику од поменутих, не-локалних морских пужића, јата вирезуба су долазила и сама, сезонски мигрирајући из Црног мора у Дунав, Дњепар и друге реке. Но, иако су све ове заједнице могле ловити вирезуба локално, на обалама својих насеља, истовремена употреба његових зуба као украса на ширем простору надилази локална веровања. Можда се може говорити и о заједничким онтолошким концепцијама у вези са људским и не-људским бићима, телесним трансформацијама и константним протоком.

Сви ови материјали пружају одређени увид у путовања у праисторији, начине на које су се људи кретали у пејзажу, и блиске везе које су стварали са рекама које су им биле водичи. Дани, недеље, или месеци проведени на путу, успутни сусрети или размене, промене у пејзажу од ушћа до извора реке... сва та искуства археолози преводe у тачкице на мапама, које приказују дистрибуцију одређених типова предмета. Али предмети, свакако, нису циркулисали сами од себе. Они су били неодвојиви од људи, различитих искустава и прича. На крају крајева, кроз наративе и праксе, преносили су се и специфични видови бивствовања у свету.

Закључна разматрања

Уколико посматрамо прошлост и садашњост из „перспективе протока“ (Edgeworth 2011: 114), увиђамо да људи, не-људске животиње и различити облици пејзажа заправо нису тако јасно омеђени субјекти и објекти него међусобно конститутивни делови флуидних асемблажа. Тако и реке које су протичале кроз мезолитске светове нису биле само извор



Скулптуре из једне од грађевина на Лепенском виру, 1966, фотографија: Б. Лукић, из архиве Рачунарско-документационог центра Филозофског факултета Универзитета у Београду.

The sculptures from one of the buildings at Lepenski Vir, 1966, photo by: B. Lukić, from the archive of the Computer Documentation Centre, Faculty of Philosophy, University of Belgrade.

хране, или празни листови папира које је требало испунити симболичким значењима. Напротив, оне су биле актери у правом смислу, попут динамичних нити у мрежама релација. Просторна дистрибуција археолошких локалитета, положај праисторијских насеља, гробова и рибарских направа, представе рибликих бића и украшавање рибљим деловима

тела... све су то материјални остаци некадашњих дијалога са текућом водом. Вечито у покрету и константно се мењајући, реке су вероватно доживљаване као ентитети који су поседовали дејственост, а можда као и особе. На крају крајева, и ми их данас персонализујемо и знамо по именима.¹

¹ Захваљујем Соњи Жакули на овој занимљивој опсервацији.



Белуга (*Huso huso*), аутор: Максим Јаковљев, лиценца: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

Beluga (*Huso huso*), author: Maksim Yakovlev, licence: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

Литература

Borić, Dušan. 2003. *Seasons, Life Cycles and Memory in the Danube Gorges, c. 10,000–5500 BC*. PhD Dissertation, University of Cambridge.

Borić, Dušan. 2005. "Body metamorphosis and animality: volatile bodies and boulder artworks from Lepenski Vir". *Cambridge Archaeological Journal* 15(1): 35–69. <https://doi.org/10.1017/S095977430500003X>

Borić, Dušan. 2011. "Adaptations and transformations of the Danube Gorges foragers (c. 13,000–5500 BC): an overview", in Krauss, Raiko (Ed.) *Beginnings – New Research in the Appearance of the Neolithic between Northwest Anatolia and the Carpathian Basin*, 157–203. Rahden: Verlag Marie Leidorf Gmb.

Borić, Dušan, and Emanuela Cristiani. 2016. "Social Networks and Connectivity among the Palaeolithic and Mesolithic Foragers of the Balkans and Italy", in Krauss, Raiko, and Harald Floss (Eds.) *Southeast Europe before the Neolithisation*, 73–112. Rahden: Verlag Marie Leidorf Gmbh.

Cristiani, Emanuela, and Dušan Borić. 2012. 8500-year-old Late Mesolithic garment embroidery from Vlasac (Serbia): Technological, use-wear and residue analyses. *Journal of Archaeological Science* 39(11): 3450–3469. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2012.05.016>

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Edgeworth, Matt. 2011. *Fluid Pasts: Archaeology of Flow*. London: Bristol Classical Press.

Haraway, Donna. 2015. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* 6: 159–165.

Haskevych, Dmytro. 2022. Late Mesolithic Individuals of the Danube Iron Gates Origin on the Dnipro River Rapids (Ukraine)? Archaeological and Bioarchaeological Records. *Open Archaeology* 8(1): 1138–1169. <https://doi.org/10.1515/opar-2022-0266>

Hewes, Gordon. 1948. The Rubric "Fishing and Fisheries". *American Anthropologist* 50(2): 238–246. <http://www.jstor.org/stable/664174>

Jovanović, Borislav. 2008. Micro-regions of the Lepenski Vir culture: Padina in the Upper Gorge and Hajdučka Vodenica in the Lower Gorge of the Danube. *Documenta Praehistorica* XXXV: 289–324.

Overton, Nick. 2018. "The Rhythm of Life. Exploring the role of daily and seasonal rhythms in the development of human-nonhuman relationships in the British Early Mesolithic", in Pilaar Birch, Suzanne (Ed.) *Multispecies Archaeology*, 295–309. London: Routledge.

Overton, Nick. 2019. Can hunter-gatherers ever 'get to know' their prey? The role of environmental experiences and daily interactions in the formation of human-nonhuman relationships in the British Mesolithic and beyond. *Hunter Gatherer Research* 4(2): 193–226. <https://doi.org/10.3828/hgr.2018.10>

Petrović, Mihailo. 1998. (orig. 1941). „Đerdapski ribolovi u prošlosti i sadašnjosti“, u Trifunović, Dragan (ur.) *Ribarstvo. Sabrana dela Mihaila Petrovića*, 175–270. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Radovanović, Ivana. 1996. *The Iron Gates Mesolithic*. Ann Arbor: International Monographs in Prehistory, Archaeological Series 11.

Radovanović, Ivana. 1997. "The Lepenski Vir culture: a contribution to interpretation of its ideological aspects", u Srejić, Dragoslav, i Miroslav Lazić (ur.) *Antidoron Dragoslavo Srejić comple-*

tis LXV annis ab amicis, collegis, discipulis oblatum, 85–93. Beograd: Centar za arheološka istraživanja, Filozofski fakultet.

Rigaud, Solange. 2011. *La parure: traceur de la géographie culturelle et des dynamiques de peuplement au passage Mésolithique-Neolithique en Europe*. Thèse de Doctorat, Université Sciences et Technologies – Bordeaux.

Ripple, William, and Robert Beschta. 2012. Trophic cascades in Yellowstone: The first 15 years after wolf reintroduction. *Biological Conservation* 145(1): 205–213. <https://doi.org/10.1016/j.biocon.2011.11.005>

Schmall, Bernhard, and Clemens Ratschan. 2010. "Artinformation Perlfisch *Rutilus meidingeri* (Heckel 1851)", in Brunken, Heiko, Corinna Brunschön, Martin Sperling, and Martin Winkler (Eds.) *Digitaler Fischartenatlas von Deutschland und Österreich. Eine ichthyologische Informations – und Kommunikationsplattform*. Hrsg. Gesellschaft für Ichthyologie e.V. World Wide Web electronic publication. www.fischartenatlas.de

Srejić, Dragoslav. 1969. *Lepenski Vir. Nova praistorijska kultura u Podunavlju*. Beograd: Srpska književna zadruga.

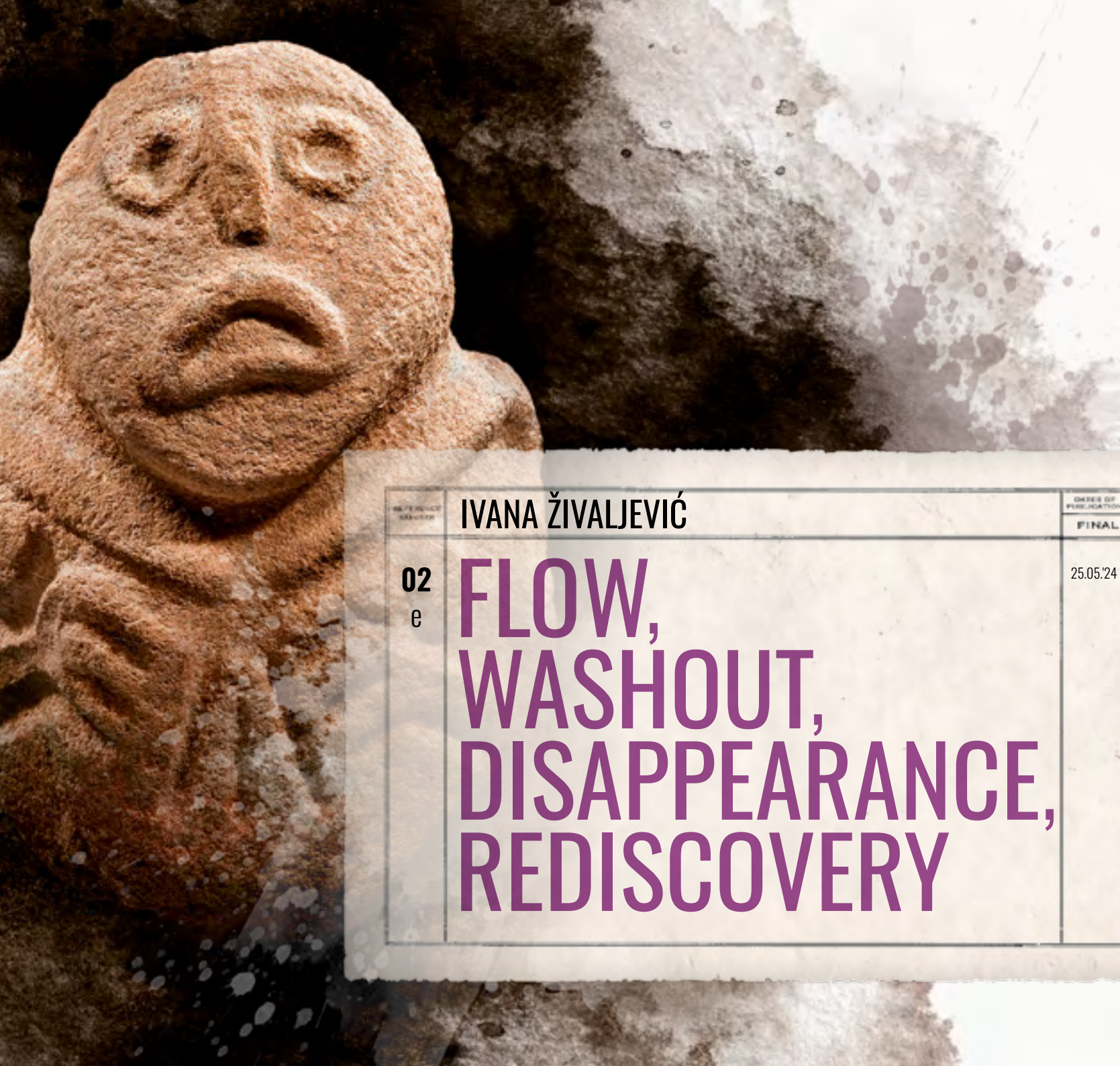
Strang, Veronica. 2014. Fluid consistencies. Material relationality in human engagements with water. *Archaeological Dialogues* 21(2): 133–155. <https://doi.org/10.1017/S1380203814000130>

Villotte, Sébastien, Sofija Stefanović, and Christopher Knüsel. 2014. External auditory exostoses and aquatic activities during the Mesolithic and the Neolithic in Europe: results from a large prehistoric sample. *Anthropologie* LII/1: 73–89.

Živaljević, Ivana. 2017. *Ribolov na Đerdapu u ranom holocenu (10. – 6. milenijum pre n. e.)*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.

Živaljević, Ivana, Danijela Popović, Aleš Snoj, and Saša Marić. 2017. Ancient DNA analysis of cyprinid remains from the Mesolithic-Neolithic Danube Gorges reveals an extirpated fish species *Rutilus frisii* (Nordmann, 1840). *Journal of Archaeological Science* 79: 1–9. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2017.01.002>

У данашње време, многи археолошки локалитети леже на дну река, потопљени као последица изградње брана. Бране су уједно прекинуле и хиљадугодишње миграторне путање многих врста риба. Акватичке средине су, као и сви екосистеми Земље, експлоатисани, загађени и угрожени, а биљни и животињски свет великом брзином нестаје. Антропогени отисак данашњице има драматичне и далекосежне последице. Али и људске заједнице су угрожене, иако не све у истој мери, а степен изложености климатским променама и њиховим последицама прати одавно утабане поделе на „прве“, „друге“ и „треће“ светове. Но када су еколошке и „природокултурне“ међузависности у питању, јасно је да је реч о истом свету, а ови процеси утичу на све нас – људске и не-људске становнике планете. Са својим богатим увидом у дугорочне промене у пејзажу и историје мултиспецијских односа, археологија може много чиме допринети дискусији. И још важније, може створити нове наративе, који неће више бити засновани на идејама о људској посебности и доминацији над Природом, већ на проживљеном искуству испреплетаности са осталим живим светом.



REFERENCE NUMBER	IVANA ŽIVALJEVIĆ	STATUS OF PUBLICATION
02 e	<h1>FLOW, WASHOUT, DISAPPEARANCE, REDISCOVERY</h1>	FINAL 25.05.24

‘Naturecultural’ Assemblages

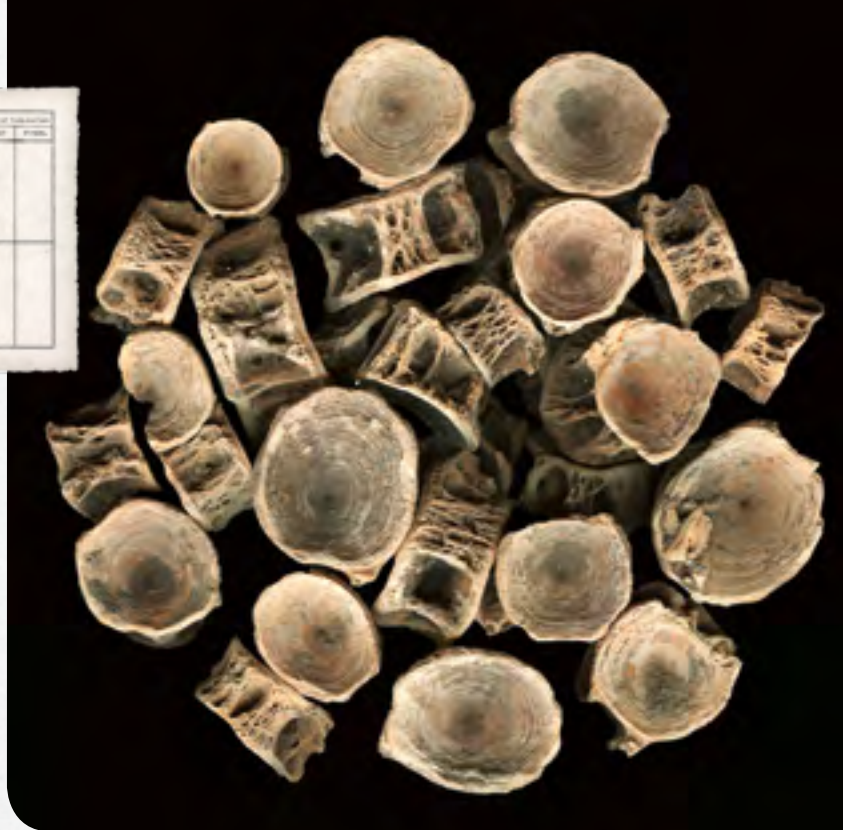
In today’s age – increasingly referred to as the *Anthropocene* – human influence on rivers has reached unprecedented scales. By changing river courses, bridging them, building dams and hydroelectric plants, these ‘arteries of the Earth’ are becoming more and more like ‘organic machines’ or ‘cyborgs’ (Edgeworth 2011, 15). However, the Anthropocene is not simply a story of human dominance, but precisely of its fragility and entanglement. As Donna Haraway emphasizes (Haraway 2015, 159), “no species, not even our own arrogant one pretending to be good individuals in so-called modern Western scripts, acts alone; assemblages of organic species and of abiotic actors make history.” The concept of *assemblages*, introduced by Gilles Deleuze and Félix Guattari (Deleuze & Guattari 1987), has served as fertile ground for many new philosophical and academic branches of thought, destabilizing the boundaries between material *things*, *phenomena*, and *people* interacting with them. But even beyond Western philosophies, anthropological insights into various non-Western (mostly hunter-gatherer) ways of being in the world, as webs of relations between humans, non-human animals, and landscapes, have further problematized the deeply rooted anthropocentric narrative of the separation of Nature and Culture. This *ontological turn* has opened possibilities for transcending rigid modernist binaries and enabled new ways of thinking about actors emerging through relations. Ultimately, it has provided a new understanding of the world as ‘naturecultural’; a world whose properties are not fixed but are in constant processes of becoming.

Similarly, Veronica Strang (Strang 2014) perceives water as a particularly powerful medium for contemplating assemblages and mutually constitutive relations. Water permeates all beings and all ecosystems, connecting them on micro and macro levels. Its natural cycles are often thought of in bodily terms, such as the already mentioned ‘arteries of the Earth’. And the very ideas of transformation, flow, and ambiguous boundaries are literally embodied in the properties of water – its fluidity, conductivity, the ability to circulate in nature and between organisms, and the capacity to change into ice or vapor, as well as its influence on other materials.

Focusing on flowing waters, Matt Edgeworth (Edgeworth 2011) highlights to what extent the relations between people and rivers are dynamic and constructed of constant interventions but also (un)expected responses. In today’s world, these complex webs of relations are more than obvious: deforestation and accumulation of anthropogenic waste cause floods that destroy settlements and arable land; water pollution, dams, hydroelectric plants, and overfishing threaten the aquatic life of rivers, as well as the human communities inhabiting their banks. However, this does not mean that rivers in the past represented some kind of ‘natural’, pristine entities. They can also be studied from an archaeological perspective – as artefacts shaped by human agency, but also as actors shaping human experiences. Throughout history, river courses have guided human movement and influenced settlement patterns; they have been dammed, diverted, and otherwise modified, but they have never been completely tamed. These relations, therefore, have never been one-sided, not even two-sided, but entangled with the ecosystem as a whole.

Пршљенови сома из једне од грађевина на Падини, фотографија: Ивана Живљевић

Catfish vertebra from one of the buildings at Padina, photo by: Ivana Živaljević.



(Pre)histories of Human-River Entanglements

With the end of the last Ice Age around 12,000 years ago, significant changes reshaped the world. With the glacier retreat, rivers flowed freely, and their waters became ideal habitats for abundant aquatic plant life, fish, mollusks, and water birds. Concurrently, the river's richness attracted human communities, initially leading them to seasonally inhabit the riverbanks and eventually settle permanently. This is evidenced by the multitude of riparian archaeological sites dating back to the Mesolithic or Middle Stone Age period. Past human-river entanglements are palpable today through various material remnants encountered by archaeologists: fish bones, fishing implements, depictions of fish-like creatures, settlements established near prime fishing spots, and burials of the deceased members of the community interred near water. Analysis of animal bones from Mesolithic sites and stable isotope analysis of human bones have revealed that fish comprised a significant portion of the diet. Therefore, although these communities are often characterized as hunter-gatherers, it would be more accurate to think of them as fisher-hunter-gatherers.

In addition to dietary shifts, increased reliance on rivers fostered different, stronger connections to specific sites abundant in fish, i.e., it led to landscape *socialization*. Constantly in motion, shaped by episodes of glaciation, ice melt, and floods, and teeming with life, rivers constituted genuine dynamic assemblages. Moreover, as they cut through steep mountain slopes or dense forests, they also served as pathways, linking human communities located hundreds of kilometers apart. Through these processes, their sources, mouths, and bends became landmarks in the landscape, or *places*. It can be asserted that rivers have carved out and created a distinct place for themselves in the human imagination as well.

The notion of rivers as artefacts, or modified landscapes, can also be extended to the deeper Mesolithic past. Remains of fishing structures (stone platforms, traps, weirs, and wicker fences), discovered at numerous archaeological sites, indicate that people actively manipulated river courses even in the early Holocene. For instance, wooden barriers directed the movement of shoals, diverted water flow, and even created small reservoirs. While these structures transformed the river, they were simultaneously shaped by its dynamics. Objects submerged in water tend to sink or float, disintegrate, get swept away by currents, or appear utterly distorted when viewed from the surface. Moreover, the agency of fishing structures came to full fruition only when interwoven with various features of the riverine landscape. As Mihailo Petrović Alas noted in his work *The Iron Gates Fishing in the Past and Present*, successful catches depended not only on fishing structures but also on the agency of strong whirlpools, river currents, and waterfalls, i.e., on the locations where the structures were positioned.

The mutual becoming of humans and rivers, therefore, cannot be solely attributed to anthropogenic interventions but emerged from the coexistence of diverse organic species and abiotic actors. For example, studies on trophic cascades (i.e., interconnections in food chains) demonstrate how entire ecosystems change if only one element within them predominates or disappears. A compelling illustration is found in Yellowstone National Park (Ripple & Beschta 2012), where for a long time, deer had no natural predators, leading to their overpopulation and subsequent damage to the plant ecosystem. Following the reintroduction of wolves to the park to regulate the deer population, a series of cascading effects unfolded. As deer altered their behavior patterns to avoid river gorges where they were an easy prey, the regeneration of aspen and willow trees occurred in these areas. Over time, the trees' roots stabilized riverbanks, narrowing channels, and preventing meandering and erosion. This renewed vegetation attracted a multitude of other species – birds, small rodents, and hares, as well as beavers, which began to build dams, creating habitats for other river species and shaping the rivers in their own unique ways. Consequently, the entire ecosystem began to change through webs of *multispecies* interdependency.

In the past, just like in the present, we can envision the kind of effects prolonged human presence on the riverbanks would cause in the landscape, as well as the reactions and responses of the rest of the living world. Riverbanks and courses may have changed due to deforestation, as people needed wood for firewood, crafting tools, and constructing dwellings. Similarly, beavers also felled trees for their own construction projects. This combined ecological engineering by humans and beavers, and their clearing of dense forests, may have favored sun-loving plant species – such as hazel, crabapple, and willow. Therefore, long before the advent of agriculture, the landscape was in a constant process of becoming – through entangled agencies of human and non-human actors.

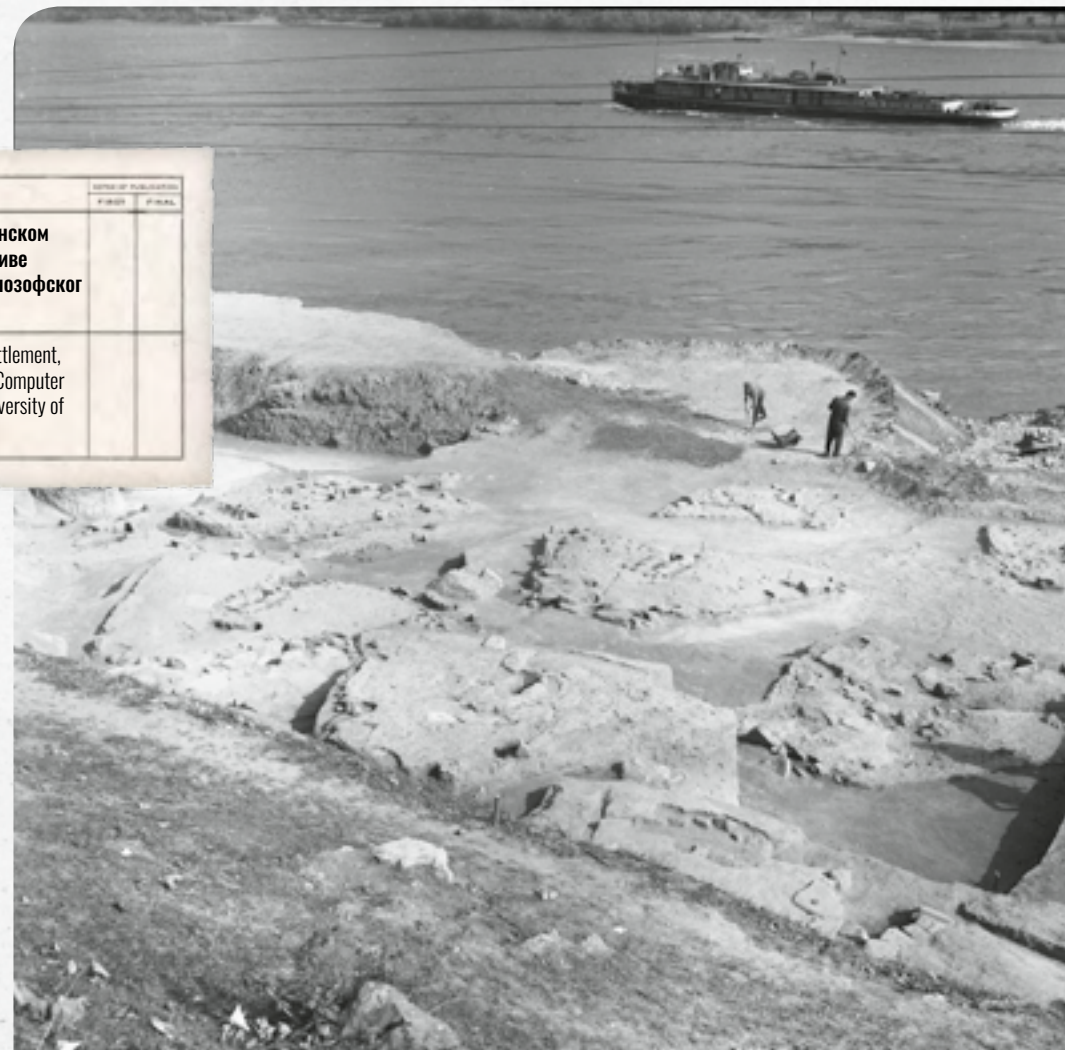
“NO SPECIES, NOT EVEN OUR OWN ARROGANT ONE PRETENDING TO BE GOOD INDIVIDUALS IN SO-CALLED MODERN WESTERN SCRIPTS, ACTS ALONE; ASSEMBLAGES OF ORGANIC SPECIES AND OF ABIOTIC ACTORS MAKE HISTORY.” DONNA HARAWAY (HARAWAY 2015, 159)

These processes had particularly long-lasting effects in cases of prolonged human habitation on riverbanks. Such is the case with the Danube Gorges, where archaeologists have discovered several settlements from the Mesolithic period, indicating more or less continuous human presence between c. 9500 and 5500 BC (Srejić 1969; Radovanović 1996; Jovanović 2008; Borić 2011). During this time, human communities created living spaces on riverine terraces in the vicinity of strong whirlpools. These whirlpools represented ideal fishing spots, as they directed the movement of migratory fish that seasonally arrived from the Black Sea. Hence, there was a strong connection between the hydrological features of the Gorges section of the Danube, the seasonal migrations of large fish, specific methods of whirlpool fishing, and the choice of settlement sites, such as the famous site of Lepenski Vir. In other words, landscape socialization led to the first permanent settlements. However, life beside the Danube was not without its challenges, as rivers have always had ways to ‘redefine the boundaries of human space’ (Edgeworth 2011, 20). Thus, the site of Padina, located about 5 kilometers upstream from Lepenski Vir, provides a wealth of data on constant ‘negotiation’ with the landscape. During archaeological excavations, the remains of destroyed houses buried under layers of alluvial mud and sand were discovered in the coastal areas of the site, indicating numerous episodes of flooding. In response, people gradually began to move the settlement uphill, further away from the Danube, but still visited abandoned houses and left large quantities of fish bones in them (Živaljević 2017). Hence, these features may have represented liminal spaces between the world of humans and the surging river, or fish bones may have been left as a kind of offering or in the symbolic act of ‘giving back’ to the water.

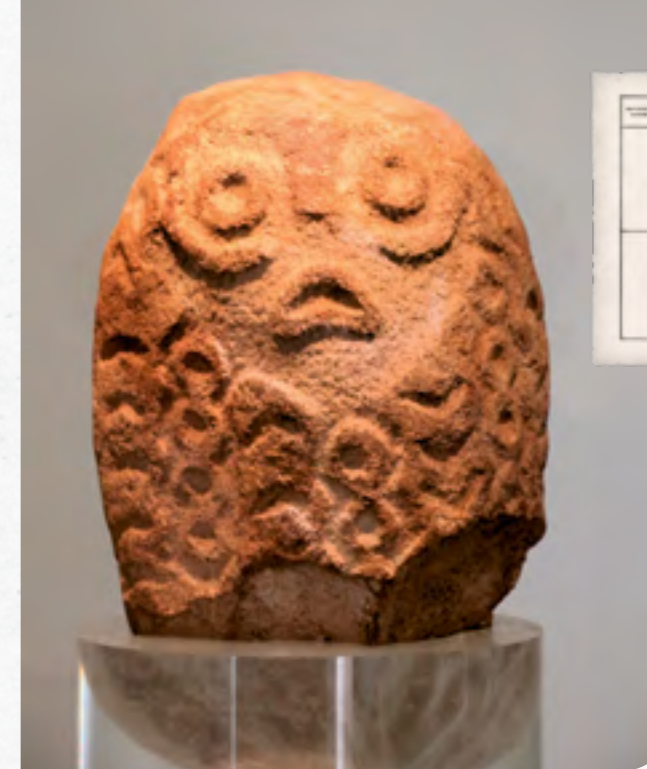
Interspecies Encounters

In addition to the continuous dialogue with the river, life on its banks also facilitated close contact between Mesolithic communities and a multitude of other beings. Besides the river inhabitants, such ecosystems attracted various other species – including wild boar, beaver, otter, water birds, reptiles, and amphibians. Co-existing in a shared environment, these expected and unexpected encounters likely led these diverse animals to be perceived not

merely as sources of food but as beings possessing agency, perhaps similar to humans. As mentioned earlier, the building activities of beavers, their ways of communication, and their ability to stand on their hind legs may have left a distinct impression on humans (Overton 2018; 2019). Conversely, certain animals may have garnered special attention precisely because of their ‘otherness’, for example, due to their aquatic habitat.



MUSEUM NUMBER	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		FROM	TO
	Археолошка ископавања насеља на Лепенском виру, 1966, фотографија: Б. Лукић, из архиве Рачунарско-документационог центра Филозофског факултета Универзитета у Београду.		
	Archaeological excavations of the Lepenski Vir settlement, 1966, photo by: B. Lukić, from the archive of the Computer Documentation Centre, Faculty of Philosophy, University of Belgrade.		

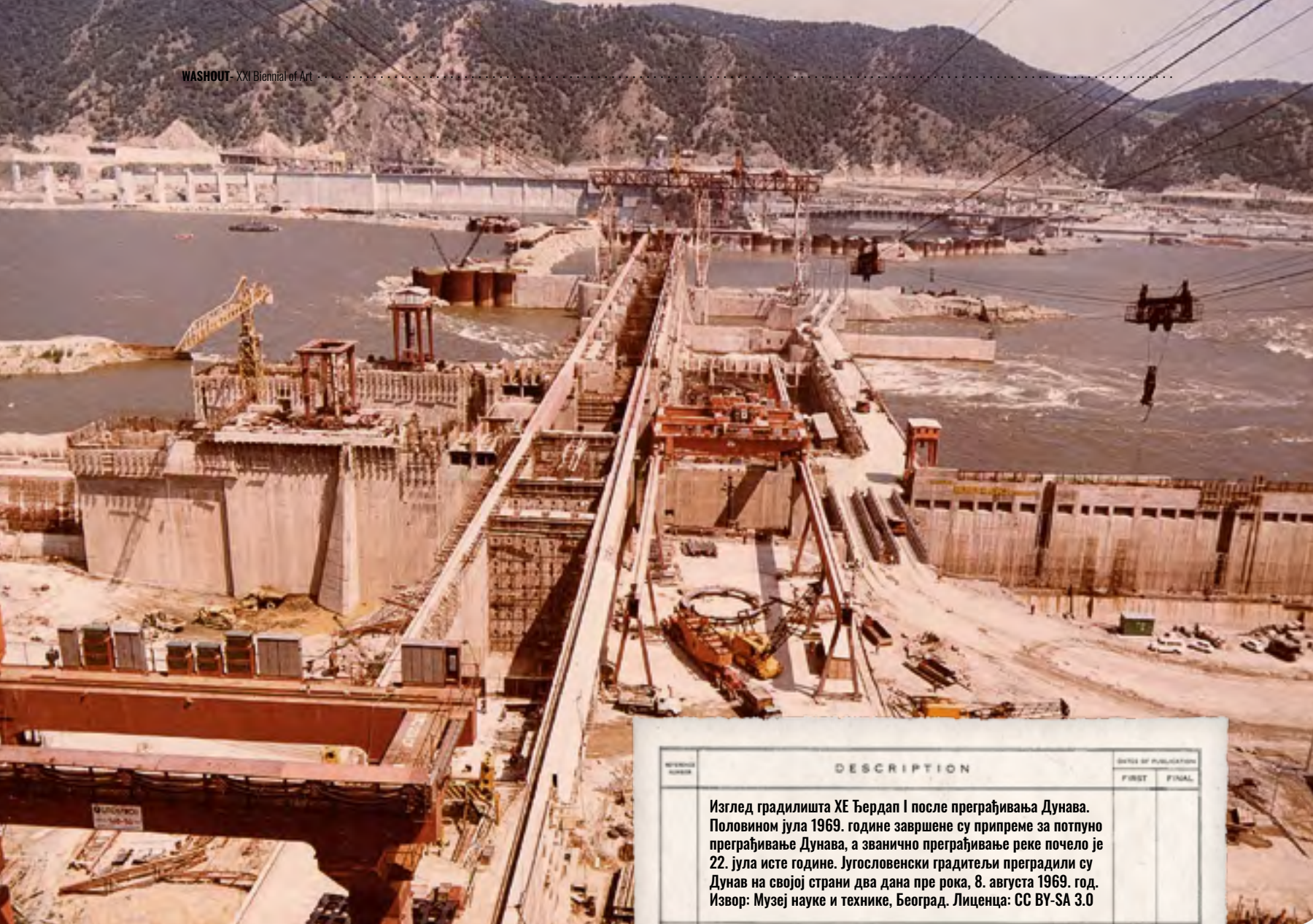


MUSEUM NUMBER	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		FROM	TO
	Скулптура са Лепенског вира, аутор: Цветиновић Дејан, лиценца: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International		
	A sculpture from Lepenski Vir, author : Cvetinović Dejan, licence : Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International		

prey, which can be heard from the shore. Recently and in the near past, Danube fishermen have replicated this sound using a splashing stick (‘bučka’) to strike on the water’s surface, hoping to attract catfish. It is reasonable to assume that such sounds, encounters, and ‘conversations’ were part of the daily experience along the Danube in the Mesolithic past as well.

On the contrary, the arrival of migratory fish species from the Black Sea followed a distinctive seasonal schedule. Prior to the construction of the Iron Gates dams in the 1970s and ‘80s, shoals of various sturgeon species migrated to the Danube every spring and autumn. These fish were of remarkable size, particularly the largest among them, beluga, which could reach lengths of up to 6 meters. Bones of these very large individuals have been unearthed at numerous Mesolithic sites in the Danube Gorges (Živaljević 2017). It is likely that there were elaborate preparations preceding their seasonal migrations, and one can imagine the anticipation and excitement surrounding their arrival. The regular return of large sturgeons at consistent intervals may have also served as a form of timekeeping and constituted an important aspect of social memory (Borić 2003). In addition to sturgeons, remains of another migratory fish – vyrezub – have been discovered at Danube Gorges sites. Similar to carp, this fish now inhabits the coastal areas of the Black, Azov, and Caspian Seas, but archaeological discoveries, coupled with subsequent archaeozoological and DNA analyses, have confirmed its past presence in the Danube (Živaljević et al. 2017). This data illustrates the unique insights archeology provides into ancient ecosystems and long-extinct species that once roamed, crawled, flew, or swam within them. However, archeology also offers unique insights into the shared histories of humans and various animals, the ways in which these relations have been materialized, and the diachronic changes in human understanding of their place in the living world.

Unlike hunting, fishing required adaptation to a completely different medium. As worded by Gordon Hewes (Hewes 1948, 238), “aquatic environments are, for land-dwelling animals like humans... a universe with an additional dimension.” And indeed: beneath the surface, everything (including human bodies) looks, sounds, and moves differently. Numerous human skeletons discovered at the Danube Gorges sites exhibit pronounced bony growths (exostoses) in the ear canal, indicating prolonged exposure to cold water (Villotte et al. 2014). Therefore, it can be inferred that swimming, diving, and grappling with large fish likely constituted the daily activities of prehistoric inhabitants of the Danube Gorges. In this manner, people encountered and learned about numerous aquatic beings in their natural habitat. Some of these encounters, particularly with freshwater fish, were undoubtedly common. For instance, catfish, a relatively stationary fish, rarely strays from its immediate environment. Catfish fishing is arduous and fraught with surprises because these fish are remarkably strong and offer significant resistance when caught. Moreover, catfish are known for the distinct cracking sound they emit when sucking in their



REFERENCE NUMBER	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		FIRST	FINAL
	Изглед градилишта ХЕ Ђердап I после преграђивања Дунава. Половином јула 1969. године завршене су припреме за потпуно преграђивање Дунава, а званично преграђивање реке почело је 22. јула исте године. Југословенски градитељи преградили су Дунав на својој страни два дана пре рока, 8. августа 1969. год. Извор: Музеј науке и технике, Београд. Лиценца: CC BY-SA 3.0		
	The appearance of the HE Derdap I construction site after the Danube has been rebuilt. In mid-July 1969, preparations for the complete reorganization of the Danube were completed, and the official restructuring of the river began on July 22 of the same year. Yugoslav builders blocked the Danube on its side two days before the deadline in August 8, 1969. Source: the Museum of Science and Technology Belgrade. Licence: CC BY-SA 3.0		

Bodily and Ontological Transformations

The prehistoric sites of the Danube Gorges also elucidate the ways in which the river and its aquatic life influenced concepts of the body, clothing, and adornment. For example, about 3 kilometers downstream from Lepenski Vir, at the Vlasac site, many burials dating back to the 7th millennium BC were discovered, containing deceased individuals adorned with ornaments made of fish teeth. These were teeth of the vyrezub, which, like all species in the carp family, are not located in the jaws but on the pharyngeal bones, deep within the fish's body. They are quite large and rounded, similar in shape to corn kernels. After catching and processing the fish, the teeth would have been broken off, collected, and used to make ornaments that were attached to a type of cloak or head-dress (Cristiani & Borić 2012). For the crafting of the richest clothing items, which had over 700 sewn teeth, it was necessary to catch at least 60 fish (Živaljević 2017). All this indicates a good understanding of the spawning migrations of this species from the Black Sea, including its anatomy. During the spawning season, male vyrezub develop their 'wedding attire' – a multitude of whitish tubercles on their heads and backs, resembling pearls (Schmall & Ratschan 2010). Changes in the river, which filled with 'pearly' shoals every spring, and the altered appearance of the fish surely captured the attention of Mesolithic fishers. The placement of tooth ornaments in some burials – primarily around the head and on the back, i.e., beneath the body – strongly suggests that the clothing was intended to mimic the appearance of vyrezub, including the distribution of its pearly growths. Thus, human bodies may also have been perceived as fluid – becoming part of new assemblages by incorporating non-human elements.

Similar concepts of the body as essentially 'unstable' and mutable can be traced throughout much of the Danube Gorges' chronological sequence, although over time, they were expressed through different mediums and gradually shaped by encounters with other fish species. At the end of the 7th millennium BC, a complex settlement emerged at Lepenski Vir, characterized by trape-

THEREFORE, SCULPTURES FROM LEPENSKI VIR HAVE BEEN INTERPRETED AS DEPICTIONS OF BELUGA AND OTHER STURGEONS (RADOVANOVIĆ 1997), I.E., CONSIDERING THEIR VARYING DEGREE OF ANTHROPOMORPHIC AND ZOOMORPHIC FEATURES, THEY ARE SEEN AS 'VOLATILE BODIES' IN A CONSTANT STATE OF METAMORPHOSIS (BORIĆ 2005).

zoidal base buildings, reddish limestone floors, and stone hearths around which sculpted river boulders were placed. Some boulders were only superficially processed or slightly reminiscent of the body of a fish, while others featured eyes and large down-turned mouths executed in shallow relief. Several archaeologists have noted that such mouths strongly resemble fish mouths, especially those of large belugas that returned to the Danube's section of the Gorges every year. Therefore, sculptures from Lepenski Vir have been interpreted as depictions of beluga and other sturgeons (Radovanović 1997), i.e., considering their varying degree of anthropomorphic and zoomorphic features, they are seen as 'volatile bodies' in a constant state of metamorphosis (Borić 2005). Since they were often found in the context of houses as well as burials, it is possible that they embodied the movement of corporeal matter in life and death. Hence, it could be argued that burial practices were conditioned by the concepts of *flow*. The river rushing downstream, and the migratory belugas that swam upstream each year fighting the current, could represent key elements in the understanding of the world of the Danube Gorges. According to Ivana Radovanović (1997), the practice of burying bodies in an extended supine position, parallel to the river and with the head oriented downstream, might have reflected ideas about the 'path of the soul' after death, as well as its return with each fish migration. Just as the lives of humans and other beings unfolded along and within river courses, in the natural cycles that alternated, death may have been experienced as another way of flowing.

Rivers as Threads in Webs of Relations

Nestled between the Danube River and the steep cliffs of the gorge, life on the riverine terraces might have seemed secluded. However, rivers possess the dual capacity to unite and separate; they can function both as barriers and as arteries of communication. As previously mentioned, migratory fish traveled along these waterways seasonally, offering a glimpse that distant destinations lay downstream. Furthermore, rivers served as pathways and landmarks for humans, facilitating the flow of people, goods, and stories.

IF WE ADOPT A 'FLOWING POINT OF VIEW' (EDGEWORTH 2011, 114) WHEN EXAMINING THE PAST AND PRESENT, WE REALIZE THAT HUMANS, NON-HUMAN ANIMALS, AND DIFFERENT FORMS OF LANDSCAPES ARE NOT CLEARLY DEFINED SUBJECTS OR OBJECTS, BUT RATHER MUTUALLY CONSTITUTIVE ELEMENTS OF FLUID ASSEMBLAGES.

Similar to the present day, river corridors held significant importance in prehistoric times, particularly for trade and exchange. This explains the occurrence of artefacts made from stone raw materials of non-local origin, or the presence of marine snails or shells deep in the hinterlands. For instance, ornaments crafted from shells of marine snails have been unearthed at sites in the Danube Gorges, likely originating from regions bordering the Black Sea, Adriatic, or Aegean Sea (Borić & Cristiani 2016). Whether transported to the Danube Gorges through down-the-line or direct exchange, the routes of these snails spanned distances exceeding 500 kilometers.

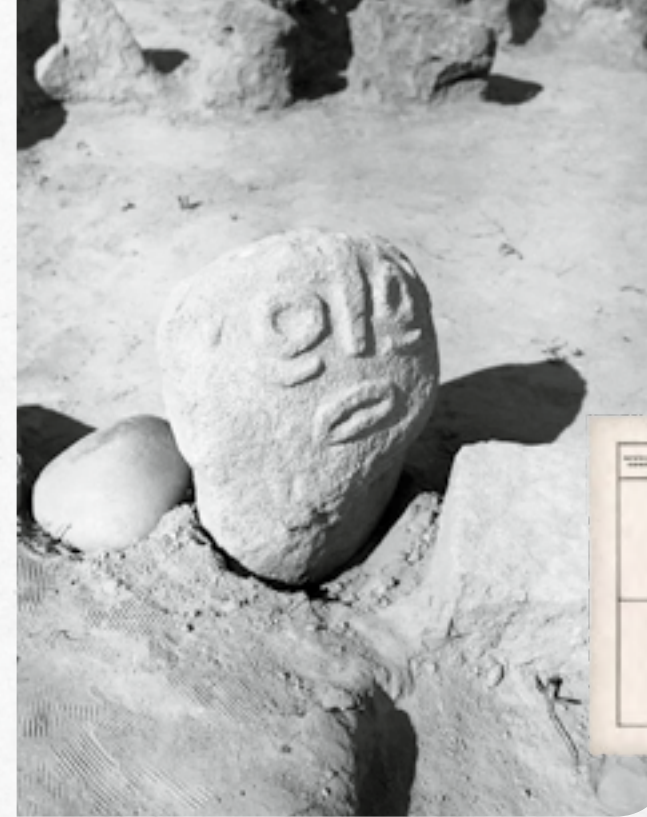
However, these pathways were not only traversed by objects but also by ideas. Thus, the mentioned practice of adornment with the teeth of vyrezub, and probably the specific relationship with this fish, is not unique to the Danube Gorges. During the Mesolithic period, this practice was shared by various human communities inhabiting the Upper Danube in present-day Germany, certain caves in present-day Montenegro, Crimea, and the banks

of the Dnieper River in present-day Ukraine (Rigaud 2011; Borić & Cristiani 2016; Živaljević 2017; Haskevych 2022). Like in the Danube Gorges region, vyrezub teeth were also found in burial contexts at other sites, often next to the skull of the deceased. This phenomenon indicates a close connection between geographically distant Mesolithic communities, facilitated by river valleys. Unlike the non-local marine snails mentioned earlier, vyrezub shoals themselves migrated seasonally from the Black Sea into the Danube, Dnieper, and other rivers. Yet, while all these communities may have locally caught vyrezub on the banks of their settlements, the coeval use of its teeth as ornaments across a broader area goes beyond local beliefs. Perhaps it also reflects shared ontological concepts regarding human and non-human beings, bodily transformations, and the constant flow.

All these materials provide insights into prehistoric journeys, the ways in which people moved through the landscape, and the close relationships they forged with the rivers that guided them. Whether it was days, weeks, or months spent on the way, chance encounters or exchanges, or the changes in the landscape from the mouth to the source of the river... archaeologists translate all these experiences into dots on maps, which show the distribution of particular types of objects. But objects, of course, did not circulate on their own; they were inseparable from people, various experiences, and stories. Ultimately, through narratives and practices, what was also transmitted were specific ways of being in the world.

Concluding Remarks

If we adopt a 'flowing point of view' (Edgeworth 2011, 114) when examining the past and present, we realize that humans, non-human animals, and different forms of landscapes are not clearly defined subjects or objects, but rather mutually constitutive elements of fluid assemblages. Therefore, the rivers that flowed through Mesolithic worlds were not merely sources of food or blank canvases to be filled with symbolic meanings. On the contrary, they were actors in the most literal sense, vibrant threads within webs of relations. The spatial patterning of archaeological sites, the loca-



ARTIST	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		YEAR	FINAL
	Скулптура из једне од грађевина на Лепенском виру, 1966, фотографија: Б. Лукић, из архиве Рачунарско-документационог центра Филозофског факултета Универзитета у Београду.		
	A sculpture from one of the buildings at Lepenski Vir, 1966, photo by: B. Lukić, from the archive of the Computer Documentation Centre, Faculty of Philosophy, University of Belgrade.		



ARTIST	DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
		YEAR	FINAL
	Моруна, фотографија уступљена љубазношћу Филипс Рејчлер, Светска фондација за природу.		
	Beluga sturgeon, photo courtesy of Phyllis Rachler, WWF.		

tion of prehistoric settlements, the positioning of burials and fishing structures, depictions of aquatic creatures, and the use of fish body parts in adornment... all these are material remains of past dialogues with flowing water. Forever in motion and constantly changing, rivers were likely perceived as entities possessing agency, and perhaps even as *persons*. After all, even today, we personify them and call them by *names*¹.

In today's world, numerous archaeological sites lie at the bottom of rivers, submerged due to dam construction. The erection of dams has disrupted the millennia-old migratory routes of many fish species. Aquatic environments, like all ecosystems on Earth, have become exploited, polluted, and endangered, with plant and animal life disappearing at an alarming rate. The anthropogenic imprint of the present has dramatic and far-reaching consequences. However, human communities face threats as well, albeit not uniformly, as the impact of climate change and its aftermath disproportionately affect different regions categorized long ago into 'first', 'second', and 'third' worlds. Yet, concerning ecological and 'naturecultural' interdependencies, it is evident that we share a common world, and these processes affect all inhabitants of the planet – both human and non-human. With its profound insights into the long-term landscape transformations and the histories of multispecies relations, archeology can make significant contributions to this discourse. And perhaps more importantly, it can create new narratives that are no longer based on notions of human exceptionalism and dominion over Nature, but on the lived experience of entanglement with the rest of the living world.

Literature

Borić, Dušan. 2003. *Seasons, Life Cycles and Memory in the Danube Gorges, c. 10,000–5500 BC*. PhD Dissertation, University of Cambridge.

Borić, Dušan. 2005. Body metamorphosis and animality: volatile bodies and boulder artworks from Lepenski Vir'. *Cambridge Archaeological Journal* 15(1): 35–69.

<https://doi.org/10.1017/S095977430500003X>

Borić, Dušan. 2011. 'Adaptations and transformations of the Danube Gorges foragers (c. 13,000–5500 BC): an overview', in Krauss, Raiko (Ed.) *Beginnings – New Research in the Appearance of the Neolithic between Northwest Anatolia and the Carpathian Basin*, 157–203. Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH.

Borić, Dušan, and Emanuela Cristiani. 2016. 'Social Networks and Connectivity among the Paleolithic and Mesolithic Foragers of the Balkans and Italy', in Krauss, Raiko, and Harald Floss (Eds.) *Southeast Europe before the Neolithisation*, 73–112. Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH.

Cristiani, Emanuela, and Dušan Borić. 2012. 8500-year-old Late Mesolithic garment embroidery from Vlasac (Serbia): Technological, use-wear and residue analyses. *Journal of Archaeological Science* 39(11): 3450–3469. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2012.05.016>

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Edgeworth, Matt. 2011. *Fluid Pasts: Archaeology of Flow*. London: Bristol Classical Press.

Haraway, Donna. 2015. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* 6: 159–165.

Haskevych, Dmytro. 2022. Late Mesolithic Individuals of the Danube Iron Gates Origin on the Dnipro River Rapids (Ukraine)? Archaeological and Bioarchaeological Records. *Open Archaeology* 8(1): 1138–1169. <https://doi.org/10.1515/opar-2022-0266>

Hewes, Gordon. 1948. The Rubric "Fishing and Fisheries". *American Anthropologist* 50(2): 238–246. <http://www.jstor.org/stable/664174>

Jovanović, Borislav. 2008. Micro-regions of the Lepenski Vir culture: Padina in the Upper Gorge and Hajdučka Vodenica in the Lower Gorge of the Danube. *Documenta Praehistorica* XXXV: 289–324.

Overton, Nick. 2018. 'The Rhythm of Life. Exploring the role of daily and seasonal rhythms in the development of human-nonhuman relationships in the British Early Mesolithic', in Pilaar Birch, Suzanne (Ed.) *Multispecies Archaeology*, 295–309. London: Routledge.

Overton, Nick. 2019. Can hunter-gatherers ever 'get to know' their prey? The role of environmental experiences and daily interactions in the formation of human-nonhuman relationships in the British Mesolithic and beyond. *Hunter Gatherer Research* 4(2): 193–226. <https://doi.org/10.3828/hgr.2018.10>

Petrović, Mihailo. 1998. (orig. 1941). 'Đerdapski ribolovi u prošlosti i sadašnjosti', in: Trifunović, Dragan (Eds.) *Ribarstvo. Sabrana dela Mihaila Petrovića*, 175–270. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Radovanović, Ivana. 1996. *The Iron Gates Mesolithic*. Ann Arbor: International Monographs in Prehistory, Archaeological Series 11.

Radovanović, Ivana. 1997. 'The Lepenski Vir culture: a contribution to interpretation of its ideological aspects', in: Srejović, Dragoslav, Miroslav Lazić (Eds.) *Antidoron Dragoslavo Srejović completis LXV annis ab amicis, collegis, discipulis oblatum*, 85–93. Beograd: Centar za arheološka istraživanja, Filozofski fakultet.

Rigaud, Solange. 2011. *La parure: traceur de la géographie culturelle et des dynamiques de peuplement au passage Mésolithique-Neolithique en Europe*. Thèse de Doctorat, Université Sciences et Technologies – Bordeaux.

Ripple, William, and Robert Beschta. 2012. Trophic cascades in Yellowstone: The first 15 years after wolf reintroduction. *Biological Conservation* 145(1): 205–213.

<https://doi.org/10.1016/j.biocon.2011.11.005>

Schmall, Bernhard, and Clemens Ratschan. 2010. 'Artinforma-tion Perlfisch *Rutilus meidingeri* (Heckel 1851)', in Brunken, Heiko,

Corinna Brunschön, Martin Sperling, and Martin Winkler (Eds.) *Digitaler Fischartenatlas von Deutschland und Österreich. Eine ichthyologische Informations – und Kommunikationsplattform*. Hrsg. Gesellschaft für Ichthyologie e.V. World Wide Web electronic publication. www.fischartenatlas.de

Srejović, Dragoslav. 1969. *Lepenski Vir: Nova praistorijska kultura u Podunavlju*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Strang, Veronica. 2014. Fluid consistencies. Material relationality in human engagements with water. *Archaeological Dialogues* 21(2): 133–155. <https://doi.org/10.1017/S1380203814000130>

Villotte, Sébastien, Sofija Stefanović, and Christopher Knüsel. 2014. External auditory exostoses and aquatic activities during the Mesolithic and the Neolithic in Europe: results from a large prehistoric sample. *Anthropologie* LII/1: 73–89.

Živaljević, Ivana. 2017. *Ribolov na Đerdapu u ranom holocenu (10. – 6. milenijum pre n. e.)*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.

Živaljević, Ivana, Danijela Popović, Aleš Snoj, and Saša Marić. 2017. Ancient DNA analysis of cyprinid remains from the Mesolithic-Neolithic Danube Gorges reveals an extirpated fish species *Rutilus frisii* (Nordmann, 1840). *Journal of Archaeological Science* 79: 1–9. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2017.01.002>

¹ I thank Sonja Žakula for this interesting observation.



РЕФЕРЕНЦА
NUMER

СОЊА ЈАНКОВ

03
C

НЕИСПЕРИВОСТ СЕЋАЊА, ТОКСИНА, ЗЛОЧИНА ПРОТИВ ЧОВЕЧНОСТИ

DATE OF
PUBLICATION
FINAL
25.05.24

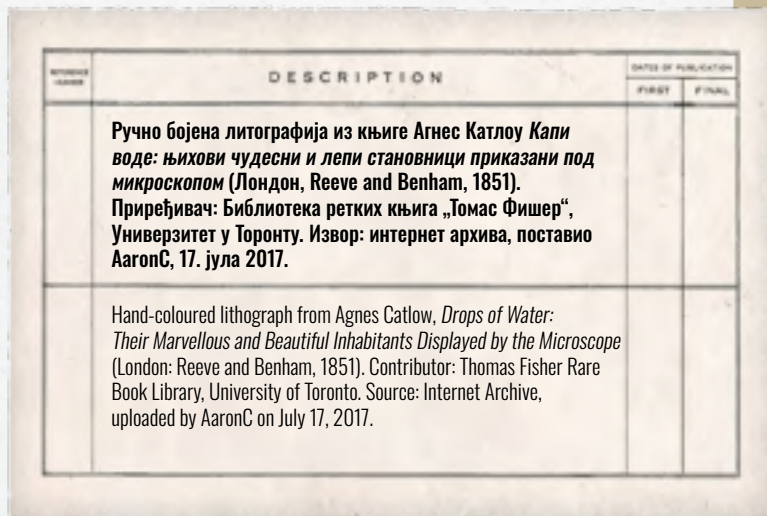
– Ови задаци нису важни. Овај курс није важан. Факултет није важан. Ове сјајне, искрене ствари које сте написали – оне су важне.

Чарли, *Kim*, написао и адаптирао за сценарио Семјуел Д. Хајтер, реж. Дарен Аронофски, 2022.

У средиште пажње научних истраживања, последњих неколико деценија, доспеле су теме и проблеми који се не могу схватити или решити приступањем из угла само једне научне дисциплине. Киселе кише, музеологија океана, мајчинство у доба праисторије, генетски инжењеринг, историја расизма, афективност – само су неке теме на које научници из различитих дисциплина покушавају да одговоре. Да би се дошло до коначног одговора, потребно је много истраживања, комуникације и размене искустава о могућим приступима и исходима рада на једној теми из угла дисциплина које су међусобно врло различите. Тако киселој киши различито приступају хемичари, еколози, медицински радници, правници; музеологији океана различито приступају биолози који се фокусирају на корале, историчари китолова, научници који прате отапање санти леда, еколози који прате загађење океана, сеизмолози, хидротерапеути, археолози; афективност другачије дефинишу неуролози, психолози, филозофи, криминолози, теоретичари књижевности, истраживачи рода, расе и идентитета. Све ове теме не само да захтевају приступе из различитих дисциплина, него и интеграцију знања, то јест интердисциплинарну и трансдисциплинарну сарадњу научника специјализованих за различите области.

Комплексне теме, ма колико захтевне, ипак су концизно одређене, те усредсређеност на решавање њих с временом ће дати резултате који се могу применити на глобалном нивоу. За разлику од њих, поједини појмови могу носити много више дефиниција, кодова, тумачења, значења, примера коришћења и то не само у науци него и у најширим активностима људи. То је поготово случај са појмовима које одређује једна реч, која некада, у зависности од контекста, може имати врло различита, па чак и опречна значења или конотације. Тако, *граница* представља и нешто суштински потребно (граница између приватног и јавног простора, граница између радног и слободног времена, граница између личног простора и других људи), а опет и нешто што многим онемогућава укљученост у друштвене активности (старосна граница, граница земље у коју се не може ући, граница издржљивости).

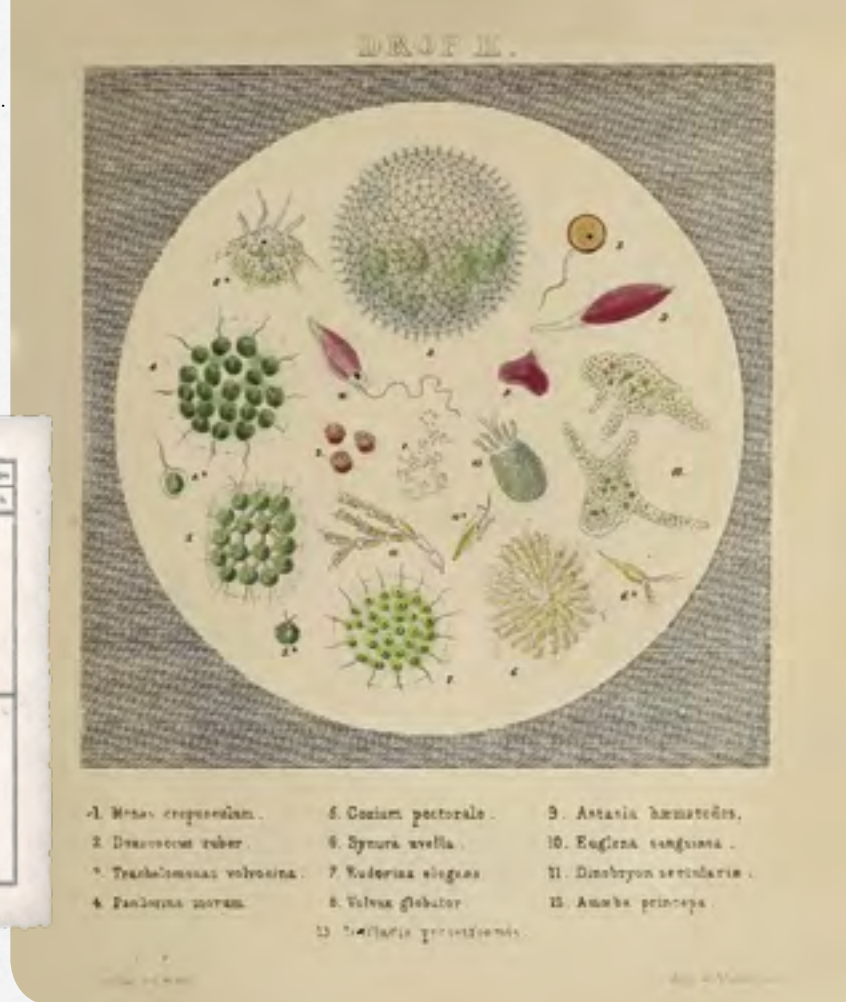
Због тих особина, једноречни појмови и термини врло су захвални да буду теме великих изложбених смотри, те је, на пример, тема Венецијанског бијенала архитектуре 2014. године била *Fundamentals* (кустос Рем Колхас [Rem Koolhaas]). Такви појмови, са једне стране, гарантују велику разноликост у одзиву стваралаца, од којих ће свако на тему одговорити из себи блиске позиције, а са друге стране омогућавају преглед најзаступљенијих конотација тог појма кроз полифонију одзива на њега. Они, стога, више указују на тенденције размишљања, проблематизовање мање видљивих аспеката глобалне, регионалне, националне и/или локалне стварности, те доприносе отварању питања, него што дају одговоре и стратегије решавања проблема као што то чини наука. Ипак, изложбене смотре и наука често се надопуњују у заједничкој тежњи да друштво у коме живимо, са свим његовим недостацима, боље разумемо и да покушамо да га поправимо и унапредимо.



Са тим на уму, за тему 21. Бијенале уметности у Панчеву одабран је термин *испирање*. Овај термин укључује негативне и позитивне конотације, значења у пренесеном и техничком смислу. *Испирање* се може односити на испирање мозга, прање новца, политике заборав, етничко чишћење, уклањање трагова злочина, уклањање различитости (културолошких, етничких, расних, особених). Може се односити на замрзавање река и отапање леда на Дунаву и Тиси које је открило лешеве убијених у рацији спроведеној у Војводини од 4. до 29. јануара 1942, у којој је убијено 3.809 људи, од којих су многи били бачени под лед, са циљем да реке однесу тела и исперу трагове злочина. Термин се може повезати и са

исцрпљеношћу, неуспехом, истрошеношћу, емотивном „испражњеношћу“. Процесом испирања се нешто може уклонити или открити, на пример археолошки налази помоћу којих сазнајемо о историји планете и својим давним прецима, или злато и племенито камење што је изазвало златну грозницу, геноцид и вишеструке видове експлоатације.

Појам испирања најчешће се везује за воду, али вода није нужно нешто што прочишћава. Вода су и киселе кише и радиоактивна вода и средство за мучење и поморски путеви којима су се шириле куга, лепра, богиње и сви микроорганизми који живе у води и које убрајамо у паразите. Испирање водом тиме не би нужно очистило нешто, на пример отворену



рану, него би је загадило, то јест инфицирало. Поред тога, у одређеним културама, вода је и средство еутаназије старих, знана као тиха вода. Када сагледамо воду као средство испирања, запажамо неколико појава, као што су испирање тла и неконтролисано загађење текућих и стајаћих вода биолошким и хемијским отпадом јер се у воду свашта баца пошто она носи или у њу ствари тону. У медицини је пак запажен феномен памћења воде при чему вода почиње да опонаша молекуларне структуре лекова и таква се даје пацијентима чија јетра и ренални систем не могу да очисте организам од превише лекова. Организам неко време воду која је попримила облик лекова препознаје као саме лекове, а у исто време одмара се од хемијских супстанци. Термин *испирање* може се повезати и са лековима за избацивање воде из организма или са сребрном водом која штити организам од бактерија, вируса и гљивица тако што блокира ензиме које они користе.

Уметници и научници из различитих области хуманистичких наука били су позвани да у оквиру 21. Бијенале уметности у Панчеву представе или реализују радове у вези са термином *испирање*, одабирајући сами неку од бројних асоцијација које се везују за њега. У том процесу понуђена су им следећа питања као могуће смернице за трагање за одговором: Колико се осећамо испраним, измореним, исцеђеним, раствореним? Да ли је процес испирања процес уклањања или проналажења нечег? Да ли се расна мржња, мизогинија, хомофобија могу (и)спрати? Да ли се трагови породичног насиља, ратних злочина, злостављања могу (и)спрати? Да ли се водом могу испрати отпади из прехрамбене индустрије, или било које друге гране индустрије? Који је однос између испирања и заборава? У том контексту, као једна од кључних савремених уметничких пракси која указује на то шта се може, а шта не може испрати, препозната је пракса Терезе Маргољес (Margolles), која форензичким средствима сакупља са улица Мексика крв колатералних жртава отворене пуцњаве. Део представљања Мексика на Бијеналу уметности у Венецији 2009. године било је брисање подова том крвљу раствореном у води и неуспелим покушајима да се она испере.

ИЗЛОЖБЕНЕ СМОТРЕ И НАУКА ЧЕСТО СЕ НАДОПУЊУЈУ У ЗАЈЕДНИЧКОЈ ТЕЖЊИ ДА ДРУШТВО У КОМЕ ЖИВИМО, СА СВИМ ЊЕГОВИМ НЕДОСТАЦИМА, БОЉЕ РАЗУМЕМО И ДА ПОКУШАМО ДА ГА ПОПРАВИМО И УНАПРЕДИМО.

Уметници су на тему 21. Бијенале уметности у Панчеву одговорили врло разнолико, приступајући различитим конотацијама које се везују за термин *испирање*, при чему су њихови радови у правом смислу *савремени*, то јест одраз и/или симптом ширих тенденција, иницијатива, дешавања у свету. Због различитих поетика уметника, уметничке праксе и медији заступљени на Бијеналу обухватају мапирање, анализирање, документовање, дигиталну уметност, инсталације, скулптуре, перформансе, видео-уметност, вишемедијску уметност, новомедијске праксе, инвентивну екоштампу, аквареле, цртеже, акције, експерименталне приступе графици. Поред радова позваних уметника, укључен је и видео *Love Itself* из серије *Мали филмови за плакање* Бреде Бебан, који поетично спаја емоције различитих актера и непосредни однос са морем уз музичку нумеру Ленарда Коена (Leonard Cohen) по којој је рад назван.

Радови аутора на Бијеналу проблематизују питања неисправне пијаће воде у јавним водоводима, говоре о могућности суживота између људи и природе, о прабини и талозима који се не могу испрати него завршавају у земљишту и ваздуху. Термин *испирање* је кроз уметничке праксе коришћен да се укаже на умањење вредности рада, кроз аналитичко мерење исписивања линије оловкама на воденој бази и прорачуна колико вреди радни сат уметника. Термин је такође коришћен за критиковање загађења вода које производе различите гране индустрије и указивања на потребу да се нађу нови, еколошки процеси бојења тканина како би се макар загађења од текстилне индустрије смањила. Неки уметници су теми приступили да би визуелно приказали осећај сопства и односа са другим људима под интензивним умором и стресом који нас дезинтегрише и испира све што нас чини оним што јесмо.

ПРОЦЕСОМ ИСПИРАЊА СЕ НЕШТО МОЖЕ УКЛОНИТИ ИЛИ ОТКРИТИ, НА ПРИМЕР АРХЕОЛОШКИ НАЛАЗИ ПОМОЋУ КОЈИХ САЗНАЈЕМО О ИСТОРИЈИ ПЛАНЕТЕ И СВОЈИМ ДАВНИМ ПРЕЦИМА, ИЛИ ЗЛАТО И ПЛЕМЕНИТО КАМЕЊЕ ШТО ЈЕ ИЗАЗВАЛО ЗЛАТНУ ГРОЗНИЦУ, ГЕНОЦИД И ВИШЕСТРУКЕ ВИДОВЕ ЕКСПЛОАТАЦИЈЕ.

Свим тим различитим приступима и радовима представљеним на Бијеналу специфичан шири контекст дају текстови двоје научника – др Иване Живаљевић и др Андрије Филиповића. Та два текста појму испирања и неисперивости приступају у много ширем периоду од оног на који су усмерене савремене уметничке праксе, те сежу од археолошких налаза из давне прошлости који сведоче о међузависности људи и река, до пројекција далеке будућности у којој ће се кроз изучавање слојева тла сазнавати о загађењима данашњег доба. Та два текста су, стога, специфичне перспективне тачке које локализују садашњост у много ширем периоду, али и повезују тему Бијенала са истраживањима из других дисциплина, с обзиром на то да савремени уметници нису једини који користе, проблематизују и тематизују испирање.

Као и друге изложбене манифестације чија је тема један појам са неколико значења и употреба од зависности од контекста, и 21. Бијенале уметности у Панчеву приказује које су то најчешће конотације које уметници везују за овај појам, те шта су глобални проблеми који у данашњем тренутку захтевају највише пажње и дискусије. Највећи број уметника је тему Бијенала повезао са неисперивошћу злочина против човечности и са чињеницом да они нису нешто што се дешавало само у прошлости, него наново и наново дају печат савременом добу. Неки од тих злочина су расизам и остали видови дискриминације, на шта скреће пажњу Ваштаг Вендел перформансом *Чист уметник*. Чином прања у црној води у кади, након чега излази у потпуности црн, уметник апелује на механизме друштвене неједнакости на основу којих

припадници одређеног пола, класе или етничке припадности немају једнак приступ друштвеним ресурсима као што су запошљавање, становање, образовање, информисаност, правосудни систем. Црна вода, слична нафти, указује на узрочно-последичну везу између глобалне економске ситуације и људских и друштвених односа у којима нису сви једнаки.

Слободан Стошић мотив испирања повезује са етничким чишћењима и масовним убијањем цивила у геноцидима, излагањем хиперреалистичне скулптуре која симулира одсечене руке везане пластичном везицом и стављене у црну пластичну кесу. Наизглед реални делови тела убијеног цивила, те руке су у галеријском простору замена за реалност коју не видимо у овом тренутку, али која постоји на различитим местима у свету. Оне су симбол пораза хуманости, референца на бројне нестале и, како Стошић указује, на Малеров узвик „Умрећу да бих живео“ (Sterben werd' ich, um zu leben!). Овај мотив везаних руку, Стошић повезује са стихом „Свој дух предајем твојим рукама“ из 31. Псалма на који у називу рада упућује број Бахове сонате за сахрану, с обзиром на то да тела цивила који страдају на овај начин често нису никада пронађена. Повезује их и са митом о рукама чистим од ратних злочина (Mythos der sauberen Wehrmacht) који су немачке регуларне војне снаге промовисале по завршетку Другог светског рата како би негирале своје учешће у Холокаусту и другим ратним страхотама. Стошић пластичном везицом и референцом на дронове повезује овај вишевековни мотив геноцида са савременим добом, и указује да се понавља кроз историју. Тако је након рације 1942. године, по отапању леда, из Тисе извучено неколико стотина лешева са рукама везаним жицом на леђима. Њихов се идентитет није могао утврдити, али као и у случају руку везаних пластичним везицама, знало се да су у питању убијени цивили.



ARTIST NAME	DESCRIPTION	DATE OF INSTALLATION	
		FIRST	FINAL
	Плажа Хвалба за време традиционалног лова на китове – grindadráp, Фарска острва. Аутор: Ерик Кристенсен. Објављено под лиценцом GNU Free Documentation License, Version 1.2 and the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.		
	Beach of Hvalba during a Grindadráp, Faroe Islands. Author: Erik Christensen. Published under GNU Free Documentation License, Version 1.2 and the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.		



Ђорђе Јовановић, *Продавац мушких суза*, 2008, инсталација, осам тегли, Салон уметности Панчева „тензије + тачке прелома“, кустоскиња Кид Кембел. Фотографија из архиве Салона уметности Панчева.

Đorđe Jovanović, *Seller of Men's Tears*, 2008, installation, eight mason jars, Pančevo Art Salon tensions + breaking points, curated by Kyd Campbell. Photo from the archive of the Pančevo Art Salon.

Уову групу радова спада и рад *Integration / Illegal people project* Зорана Тодоровића који је представљен у форми видео-документације. У избегличком центру у Београду, уметник је сакуљао урин избеглица и потом од њега направио занатско пиво по белгијском рецепту. То пиво је потом пио са публиком најпре у Лондону, у центру LADA – *Live Art Development Agency*, а потом и у другим земљама Западне Европе. На тај начин тела

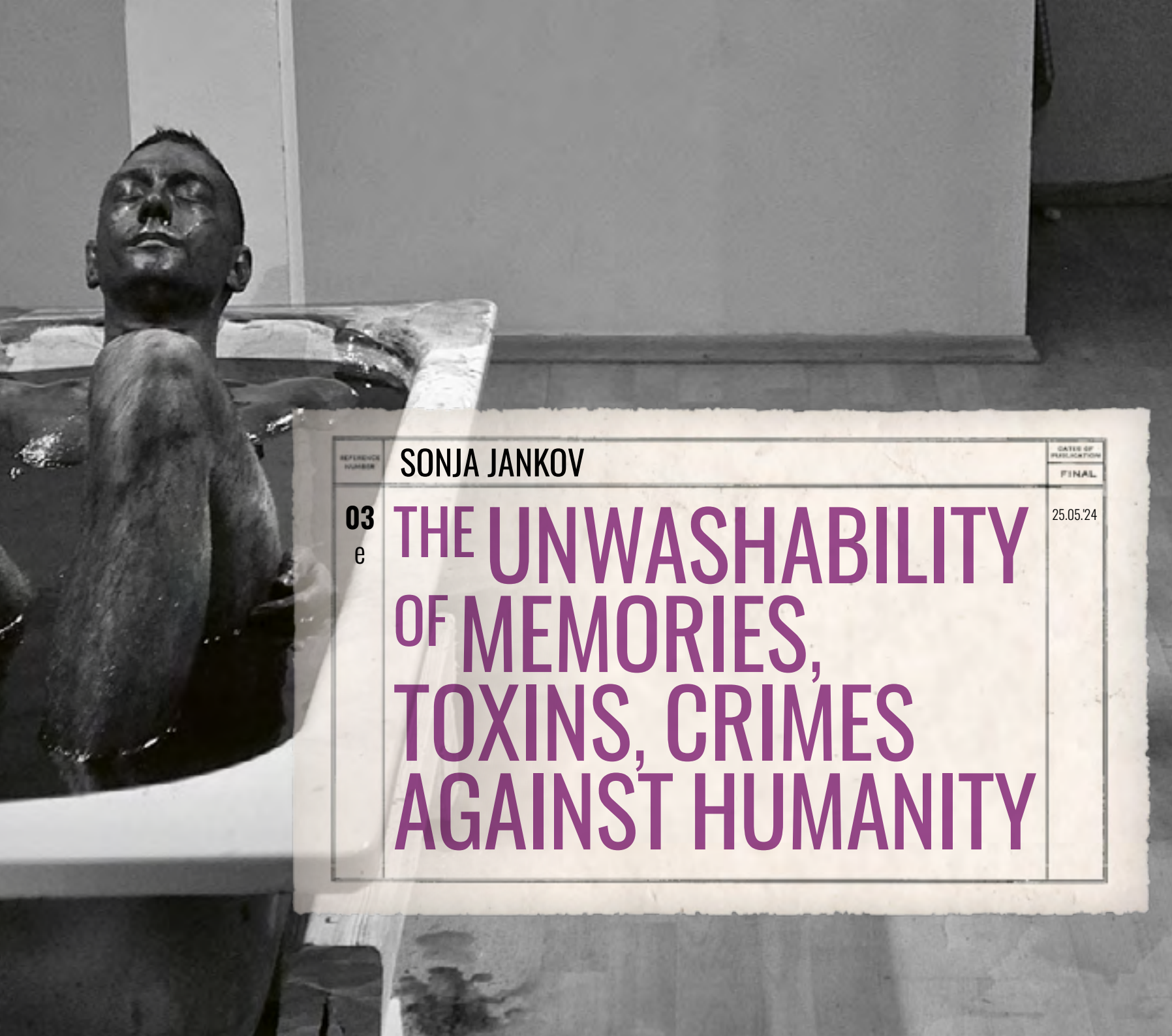
миграната су физички и симболички ушла у земље у којима им није био дозвољен улазак. Теми испирања у вези са ратним разарањима и избеглиштвом приступа и Живана Мијаиловић. У раду *Земља ће се сећати*, фокусира се на мотив изломљених стабала маслина која палестинском народу представљају симбол истрајности, укоренености у земљу и незамењив су део палестинске културе и свакодневног живота. Како

уметница истиче, чин деструкције дрвећа маслине је „охол, дехуманизујући у свом настојању да спону између човека и тла коме припада насилно избрише“. Понављање ратова, геноцида, етничког чишћења кроз историју критикује и Исидора Стојановић у вишемедијској инсталацији која поприма споменичку форму и реферише на локве крви, уз звук пуцњава, симулиране кроз звук рада писаће машине којом је израдила визуелне делове своје инсталације.

Други најзаступљенији приступ термину *испирање* је његово довођење у везу са сећањима и заборавом, што је на неки начин комплементарно са темама ратног разарања и избеглиштва. Неколико уметника разматра појам сећања и данашњи однос према местима која су настала у различитом културом и друштвеном контексту од овога у којем се сада налазе, као што је Диоклецијанова палата у Сплиту или Универзитет у Техерану, грађен током периода модернизма. Уметници такође повезују лична и породична сећања са колективним сећањима на велике друштвене трауме као што су ратно стање и инфлација у Југославији током 1990-их, са посебним освртом на одрастање у том периоду, сагледано из личне перспективе. На изложби је тематизовано и губљење члана породице, те однос између сећања и материјалности предмета. Док је сећање оно нематеријално које често бледи, испира се, уметничке праксе приказују да су одевни или било какви други предмети који документују животну путању жена још више нестални, непоуздани, фрагилни и неспособни да реанимирају сећање услед низа околности. Са једне стране, стотинама хиљада жена, мигранткињама или онима које живе у беди, услови живота онемогућавају приступ адекватној одећи, па чак и узрокују менструално сиромаштво (недостатак хигијенских производа). Са друге стране, материјалне предмете за које се везују многа сећања, најчешће је немогуће задржати кроз генерације због промене места боравка, губитка дома или неких других разлога.

ИСПИРАЊЕМ СЕ СТИЖЕ ДО ОНОГА ШТО ЈЕ ЗАИСТА ВАЖНО ЗА ПОЈЕДИНЦА, ЗА ЗАЈЕДНИЦУ, ЗА КОЛЕКТИВ, ЗА МАРГИНАЛИЗОВАНЕ ГРУПЕ, ЗА СВЕ НАС – БИЛО ТО НЕШТО ШТО СЕ МОРА САЧУВАТИ ИЛИ ПРОБЛЕМИ КОЈИ СЕ МОРАЈУ РЕШИТИ И НЕ ПОНАВЉАТИ У БУДУЋНОСТИ.

Сви радови приказани на 21. Бијеналу уметности у Панчеву сведоче о ономе што остаје, што је заиста важно, када се исперу дистракције, конформизам, конзумеризам. Све оно што остаје карактерише нас као људску врсту – емоције, голи животи, наслеђе, сећања, наслаге токсичних супстанци, различити облици загађења, суочавање са почињеним и актуелним насиљем и злочинима у свету. Све оно што остаје биће налаз на основу којег ће о садашњем времену сазнавати археолози у далекој будућности, а много тога указује на горуће проблеме који захтевају трајна решења да наши потомци не би испаштали. Из тог разлога, изложени радови позивају људе у публици да размисле шта се све може, а шта не може или не сме испрати, као и да ли се испирањем побољшавају или погоршавају специфичне ситуације и проблеми. Испирањем се стиже до онога што је заиста важно за појединца, за заједницу, за колектив, за маргинализоване групе, за све нас – било то нешто што се мора сачувати или проблеми који се морају решити и не понављати у будућности.



REFERENCE NUMBER	SONJA JANKOV	DATE OF REGISTRATION
03 e	THE UNWASHABILITY OF MEMORIES, TOXINS, CRIMES AGAINST HUMANITY	25.05.24 FINAL

– These assignments—they don't matter. This course doesn't matter. College doesn't matter. These amazing, honest things you wrote—they matter.

Charlie, *The Whale*, written and adapted for screen by Samuel D. Hunter, dir. Darren Aronofsky, 2022

Topics and problems that cannot be understood or solved if approached only from the perspective of one scientific discipline have been the focus of scientific research over the past few decades. Acid rains, ocean museology, motherhood in prehistory, genetic engineering, the history of racism, affectivity—these are just a few subjects to which scientists from various disciplines provide a myriad of answers. Arriving at these answers requires a lot of research, communication, and exchange of experiences about the possible approaches and outcomes of work on a topic from the perspective of disciplines that are mutually very different. Thus, chemists, ecologists, medical workers, and lawyers approach acid rain differently; biologists focusing on corals, historians of whaling, scientists monitoring icesheet melting, ocean pollution ecologists, seismologists, hydrotherapists, archaeologists approach ocean museology differently; neurologists, psychologists, philosophers, criminologists, literary theorists, gender, race, and representation researchers define affectivity differently. All these topics not only require approaches from different disciplines but also the integration of knowledge, that is, interdisciplinary and transdisciplinary cooperation between scientists specializing in different fields.

на претходној страни:
Вендел Ваштаг, извођење перформанса
"Чист уметник у простору галерије „Шок задруга“
у Новом Саду, 13. октобра 2015. Фотографија добијена
љубазношћу уметника.

on previous page:
Vendel Vaštag, performance *Pure Artist* executed
at the Shock Cooperative Gallery in Novi Sad, October 13, 2015.
Photo courtesy of the artist.

Complex topics, however demanding, are still precisely defined, and continually focusing on them over time contributes to solving the global problems with which they are associated. In contrast, certain concepts can have multiple definitions, codes, interpretations, meanings, usage examples, not only in science but also in the broadest range of human activities. This is especially the case with concepts determined by a single word, which sometimes, depending on the context, may have quite different and even opposing meanings or connotations. Thus, for example, boundaries represent both something that is essential (the boundary between private and public space, the boundary between work and leisure time, the boundary between personal space and other people) and yet also something that prevents many from participating in social activities (age limit, the border of the land that cannot be entered, the boundary of endurance).

EXHIBITIONS AND SCIENCE OFTEN COMPLEMENT EACH OTHER IN THEIR SHARED ENDEAVOR TO ENHANCE OUR UNDERSTANDING OF SOCIETY AND THE WORLD WE INHABIT, ALONG WITH THE INHERENT PROBLEMS, ALLOWING US TO IMPROVE THEM OVER TIME.

Due to these characteristics, one-word concepts and terms serve as highly rewarding themes for large exhibitions. For example, the theme of the Venice Biennale of Architecture in 2014 was *Fundamentals*, curated by Rem Koolhaas. Such concepts, on the one hand, ensure significant diversity in artists' responses, with each artist interpreting the theme from their unique perspective; on the other hand, they offer an overview of the most prevalent connotations of that concept through the polyphony of responses it elicits. Therefore, they indicate trends in thinking, the problematization of less visible aspects of global, regional, national, and/or local reality and contribute to raising questions rather than providing answers and problem-solving strategies like science does. Nevertheless, exhibitions and science often complement each

other in their shared endeavor to enhance our understanding of society and the world we inhabit, along with the inherent problems, allowing us to improve them over time.

With this in mind, the term *wash-out* has been selected as the theme of the 21st Biennial of Art in Pančevo. This term encompasses both negative and positive connotations, as well as figurative and technical meanings. *Wash-out* can allude to brainwashing, money laundering, the politics of forgetting, ethnic cleansing, the erasure of traces of crime, and the elimination of differences (cultural, ethnic, racial, personal). It may also refer to the freezing of rivers and the melting of ice on the Danube and the Tisa, revealing the corpses of individuals killed during the raid conducted in Vojvodina from January 4 to 29, 1942. During this raid, 3,809 people were killed, with many of them disposed of under the ice, intending for the rivers to carry away the bodies and wash away the evidence of the crime. Additionally, the term can be associated with exhaustion, failure, jadedness, emotional 'emptiness.' The wash-out process has the capacity to either remove or reveal something, such as archeological findings that shed light on the history of our planet and our ancient ancestors, or gold and precious stones that have sparked gold rushes, genocides, and various forms of exploitation.

The term wash-out is often linked to water, yet water doesn't always signify purity. Acid rain and radioactive water also fall under the category of water, just as it serves as a torture method and as maritime routes that historically spread diseases like the plague, leprosy, smallpox, along with various microorganisms that we define as parasites. Washing with water doesn't automatically cleanse something, like an open wound, and may even lead to contamination, potentially causing infection. Moreover, in certain cultures, water serves as a method for euthanizing the elderly, known as 'silent water.' When examining water as a cleansing agent, several phenomena come to light, including soil erosion and the uncontrolled pollution of both flowing and stagnant water bodies with biological and chemical waste, as all kinds of things are discarded in water because it carries them away or lets them sink in. In medicine, there's an observed phenomenon known as 'water memory,'



DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
	FIRST	FINAL
Папа Лав Велики наговара Генсерика, принца Вандала, да се суздржи од пљачкања Рима (друга од две слике), око 1475. Живопис: мајстор Франсоа. Извор: Августин, <i>О држави Божјој</i> (<i>De civitate Dei</i> , I том), са латинског на енглески превео Раул де Прел. Дигитализовао Јан Аркестајн, 2010.		
Pope Leo the Great persuades Genseric, prince of Vandals, to abstain from sacking Rome (2nd of 2 images), circa 1475. Illuminator: Maître François. Source: Augustine, <i>La Cité de Dieu</i> (Vol. I), translation from the Latin by Raoul de Presles. Digitized by Jan Arkesteijn, 2010.		

where water begins to replicate the molecular structures of drugs. This water is administered to patients whose liver and renal systems are unable to detoxify the body from excessive medication. For a period, the body recognizes such water, which has taken on the form of medication, as the actual drugs themselves, providing a respite from chemical substances. Additionally, the term wash-out can be linked to drugs designed to eliminate excess water from the body, or colloidal silver, which protects against certain bacteria, viruses, and fungi by inhibiting the enzymes they rely on.

Artists and scientists from various fields of the humanities were invited to present or realize works related to the term *wash-out*, with the freedom to choose among the numerous associations connected with this concept within the framework of the 21st Biennial of Art in Pančevo. In this process, they were prompted with the following questions as potential directions for elabo-

rating on the theme: To what extent do we feel washed out, tired, drained, dissolved? Is the process of washing out a means of removing or discovering something? Can racial hatred, misogyny, or homophobia be washed away? Can the traces of domestic violence, war crimes, or abuse be washed out? Can water wash out waste from the food industry or any other branch of industry? What is the relationship between wash-out and forgetting? In this context, the work of Teresa Margolles, who employs forensic methods to collect the blood of collateral victims of gun violence from the streets of Mexico, is recognized as a crucial contemporary artistic practice that elucidates what can and cannot be washed out. Part of Mexico's presentation at the 2009 Art Biennale in Venice involved mopping the floors with the blood dissolved in water and attempting, unsuccessfully, to wash it away.



Зоран Тодоровић,
фотографије из пројекта
Интеграција: илегални људи, 2017.

Zoran Todorović,
photos from the *Integration / Illegal People*
project, 2017.

The artists responded to the theme of the 21st Biennial of Art in Pančevo in a diverse array of ways, exploring various connotations associated with the term *wash-out*. Their works are contemporary in the truest sense, serving as reflections and/or symptoms of broader tendencies, initiatives, and events in the world. Reflecting the diverse poetics of the artists, the artistic practices and media represented at the Biennial encompass mapping, analysis, documentation, digital art, installations, sculptures, performances, video art, multimedia art, new media practices, inventive eco-printing, watercolors, drawings, actions, and experimental approaches to graphic art. In addition to the works of the invited artists, the video *Love Itself* from Breda Beban's *Little Films to Cry* to series is included. This piece poetically intertwines the emotions of different actors with a direct relationship with the sea, set to a musical number by Leonard Cohen, after which the work is named.

The authorial works at the Biennial tackle issues such as unsafe drinking water in public waterworks, the possibility of coexistence between people and nature, and the accumulation of dust and sediments in the soil and air that cannot be washed out. Within artistic practices, the term *wash-out* is used to signify the devaluation of work, employing analytical measurements of lines drawn with water-based pencils and calculations of the estimated rate for an artist's hour of work. It is also utilized to address water pollution caused by various industries, stressing the necessity for developing new, ecological methods for dyeing fabrics to at least mitigate pollution from the textile industry. Some artists have approached the theme by visually depicting the sense of self and relationships with others under conditions of intense fatigue and stress, which disintegrates and washes away the essence of who we are.

All these diverse approaches and works showcased in the Biennial are situated within a broader context shaped by the writings of two scientists, Ivana Živaljević, Ph.D., and Andrija Filipović, Ph.D. Their texts delve into the concept of wash-out and unwashability across a much longer timeframe than that encompassed by contemporary artistic practices. They span from archaeological findings from ancient times that bear witness to the entangled relationship between humans and rivers, to projections of the distant future where present-day pollution is revealed through the analysis of soil layers. These two texts serve as specific vantage points that situate the present within a much broader temporal framework, while also linking the Biennial's theme with research from other disciplines. This underlines that wash-out is not only addressed, problematized, and thematized by contemporary artists.

Like other exhibitions centered around concepts with multiple meanings and uses depending on context, the 21st Biennial of Art in Pančevo highlights the most common connotations that artists associate with this term, as well as the global problems currently demanding the most attention and discussion. The majority of artists have linked the Biennial's theme with the inexplicability of crimes against humanity, emphasizing that they are not confined to the past but continue to characterize the modern age. Among

these crimes are racism and other forms of discrimination, which Vaštag Vendel draws attention to with his performance *Pure Artist*. Through the act of bathing in black water and emerging from a bathtub completely black, the artist highlights the mechanisms of social inequality that result in unequal access to social resources such as employment, housing, education, information, and the justice system based on gender, class, or ethnicity. Black water, like oil, symbolizes the cause-and-effect relationship between the global economic situation and human and social relations marked by inequality.

THE WASH-OUT PROCESS HAS THE CAPACITY TO EITHER REMOVE OR REVEAL SOMETHING, SUCH AS ARCHEOLOGICAL FINDINGS THAT SHED LIGHT ON THE HISTORY OF OUR PLANET AND OUR ANCIENT ANCESTORS, OR GOLD AND PRECIOUS STONES THAT HAVE SPARKED GOLD RUSHES, GENOCIDES, AND VARIOUS FORMS OF EXPLOITATION.

Slobodan Stošić associates the motif of wash-out with ethnic cleansing and mass killings of civilians in genocides by exhibiting a hyperrealist sculpture that simulates severed hands tied with a plastic string and placed in a black plastic bag. In the gallery space, these hands, seemingly real parts of the body of a murdered civilian, serve as a substitute for a reality that we cannot see but which exists in different places around the world. They are a symbol of humanity's defeat, a reference to numerous missing individuals and, as Stošić points out, to Mahler's exclamation "I will die to live" (*Sterben werd' ich, um zu leben!*). Stošić connects the motif of tied hands with the verse "Into your hands I commit my spirit" from the 31st Psalm. This association, marked by the number of Bach's funeral sonata in the work's title, reflects the reality that the bodies of civilians who perish in this way are often never recovered. Furthermore, Stošić underscores the myth of hands clean from war crimes (*Mythos der sauberen Wehrmacht*), perpetuated by the

German regular military forces after the end of World War II to absolve themselves of guilt in the Holocaust and other war crimes. By referencing drones and a plastic string, Stošić draws parallels between this centuries-old motif of genocide and the modern age, highlighting its recurring nature throughout history. For example, after the 1942 raid, when the ice melted, hundreds of corpses were retrieved from the Tisa River with their hands tied behind their backs with wire. While their identities remained uncertain, like the hands tied with plastic strings, they were undoubtedly victims of civilian massacres.

WASH-OUT DIRECTS OUR ATTENTION TO WHAT TRULY MATTERS FOR INDIVIDUALS, COMMUNITIES, COLLECTIVES, MARGINALIZED GROUPS, ALL OF US – WHETHER IT BE SOMETHING WORTH PRESERVING OR PROBLEMS THAT DEMAND RESOLUTION AND PREVENTION FROM RECURRING IN THE FUTURE.

This group of works also includes the piece *Integration / Illegal People project* by Zoran Todorović, presented in the form of video documentation. At a refugee center in Belgrade, the artist collected urine from refugees and used it to brew craft beer according to a Belgian recipe. He proceeded to drink this beer with the audience, first in London, at the LADA center – Live Art Development Agency, and later in other countries of Western Europe. Through this act, the bodies of migrants physically and symbolically entered countries where they were not permitted to enter. Živana Mijailović also addresses the theme of wash-out in connection with war destruction and refugees. In her piece *Soil Will Remember*, she focuses on the motif of broken olive trees, which hold significance for the Palestinian people as a symbol of perseverance, rootedness in the land, and an integral part of Palestinian culture and daily life. As the artist stresses, the destruction of olive trees is 'vain, dehumanizing in its attempt to violently sever the bond between humans and the ground they belong to.' In her multimedia installation, Isidora Sto-

janović further delves into the theme of repeated wars, genocides, and ethnic cleansing campaigns throughout history. Her installation takes the form of a monument, symbolizing pools of blood, with the sound of gunfire simulated through the typewriter used to create its visual components.

The second most prevalent interpretation of the term *wash-out* is its association with memories and forgetting, which complements themes of war destruction and refugees. Several artists explore the concept of memory and its contemporary relationship with places that were established in cultural and social contexts different from the present, such as Diocletian's Palace in Split or the University of Tehran, built during the modernist era. These artists also intertwine personal and family memories with collective memories of significant social traumas, such as the state of war and inflation in former Yugoslavia during the 1990s, focusing particularly on the experience of growing up during that period from a personal standpoint. The exhibition also delves into themes of loss of family members and the interplay between memory and the materiality of objects. While memory is inherently intangible and often fades or becomes washed out, artistic practices demonstrate that clothes and other objects documenting women's life paths are even more unstable, unreliable, fragile, and unable to reanimate memory due to a series of circumstances. On one hand, living conditions for hundreds of thousands of women, including migrants and those living in poverty, often impede access to adequate clothing and even lead to menstrual poverty (lack of hygiene products). On the other hand, material possessions, which hold many memories, are typically impossible to preserve for generations due to relocations, loss of homes, or other factors.

All the artworks featured at the 21st Art Biennial in Pančevo serve as a testament to what endures, what stays important after distractions, conformism, and consumerism are washed out. What endures characterizes us as a species – emotions, our very lives, heritage, memories, deposits of toxic substances, various forms of pollution, and the struggle with past and ongoing violence and crimes in the world. What endures will serve as artefacts for



archaeologists to discover the present in the distant future, and much of it points to urgent issues that demand lasting solutions to spare our descendants from their repercussions. Consequently, the showcased works invite audiences to contemplate what can and cannot, or should not, be washed out, and whether wash-out enhances or exacerbates specific situations and problems. Wash-out directs our attention to what truly matters for individuals, communities, collectives, marginalized groups, all of us – whether it be something worth preserving or problems that demand resolution and prevention from recurring in the future.

**Зоран Тодоровић,
фотографије из пројекта
Интеграција: илегални људи, 2017.**

Zoran Todorović,
photos from the *Integration / Illegal People*
project, 2017.

REFERENCE NUMBER	НЕЛА ТОНКОВИЋ	DATE OF PUBLICATION
		FINAL
04 C	БИЈЕНАЛЕ КАО (НЕ)ПОГОДНА ФОРМА. МОГУЋИ ПУТЕВИ И СТРАНПУТИЦЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ	25.05.24

На 11. Бијеналу визуелних уметности у Панчеву 2004. године, које је као тематску окосницу имало идеју (и наслов) *Вредности*, био је представљен рад Данијела Бурена (Daniel Buren) „Дијагонала за дијалог“. Тридесет и две године раније, исти уметник је на међународној изложби „Документа 5“ (*documenta 5*) у Каселу учествовао са радом „Излагање изложбе: Рад у 7 делова“. Те 1972. године Данијел Бурен је својој критичкој уметничкој пракси додао још један рад који је разматрао однос институција уметничког система према самој идеји уметничког рада и њеној медијацији. У тада веома актуелној дебати у вези са контекстима који утичу на ишчитавање значења рада, Бурен је заступао став који је подразумевао синергијско деловање између рада и његовог окружења. Ипак, у том синергијском деловању изложба, односно њен тематски оквир, омогућавао је уметничком раду да се „трансформише“ у зависности од потенцирања различитих слојева његовог значења – изложба је постала пресудан медијум у процесу разумевања уметничког рада. У пратећем тексту своје инсталације у Каселу, Бурен пише како „све више и више, изложбе настоје да не буду изложбе уметничких радова, већ се радије излаже изложба као уметнички рад“. Ова његова реченица била је на трагу узбудљивих превирања у свету савремене уметности од касних 60-их година 20. века. Након тих револуционарних година, ни институције, а ни уметност нису могле да остану неосетљиве на значајне промене које ће утицати и на форму бијенала, поред осталих, као све узбудљивијег поља за стварање и приказивање актуелне уметничке продукције.

...ПРВО БИЈЕНАЛЕ ЈЕ ПУЛСИРАЛО СНАЖНИМ ПОМЕРАЊЕМ ГРАНИЦА ОДРЕЂЕНИХ УСТАЉЕНИХ МОДЕЛА УПОЗНАВАЊА СВЕТА ОНОВРЕМЕНОГ ЧОВЕКА, ЧИЈИ СУ ОКОШТАЛИ ОКВИРИ ПРОБИЈЕНИ ЈЕДНИМ САСВИМ НОВИМ НАЧИНОМ ПРИКАЗИВАЊА И ПОСМАТРАЊА УМЕТНОСТИ.

Музеј савремене уметности и бијенале уметности настали су у истом столећу – један на почетку, а други на измаку 19. века. Зачетке музеја чија је мисија да чува уметност која настаје, а не ону „историјску“, проналазимо у Музеју живих уметника, основаном у Паризу 1818. године, док ће се на прву бијеналну изложбу чекати до 1895. године, када је одржано Бијенале у Венецији. Иако ове две институције из 19. века немају много заједничког са онима у које су се развиле касније, идеје на чијим су основама изграђене сведоче о потреби другачијег бележења протока и антиципације времена. Ипак, њихова вишедеценијска удаљеност у настанку доноси и низ промењених друштвених околности због којих је Музеј живих уметника, у извесном смислу, „академизован“ чим је створен, док је прво бијенале пулсирало снажним померањем граница одређених устаљених модела упознавања света оновременог човека, чији су окоштали оквири пробијени једним сасвим новим начином приказивања и посматрања уметности.

ОНО ШТО БИЈЕНАЛА ЧИНИ РЕЛЕВАНТНИМ ЈЕСТЕ МОГУЋНОСТ БРЗЕ РЕАКЦИЈЕ НА ПРОМЕНЕ У УМЕТНОСТИ И ЊЕНОМ ОКРУЖЕЊУ. БЕЛЕЖЕЊЕ ФЕНОМЕНА И ИСТРАЖИВАЊЕ ЊИХОВИХ КОМПЛЕКСНОСТИ, СКОРО БЕЗ ИКАКВИХ ОГРАНИЧЕЊА (ОСИМ, МОЖДА, ФИНАНСИЈСКИХ) У ПОГЛЕДУ УКЉУЧИВАЊА АУТОРА ЧИЈИ РАД ДОПРИНОСИ РАЗУМЕВАЊУ ОДРЕЂЕНЕ ТЕМЕ, ЧИНИ БИЈЕНАЛЕ ЈЕДНОМ ОД НАЈЖИВЉИХ ФОРМИ.

Развојни токови који су установили данашњу форму ових институција кретали су се у различитим правцима: док је музеј сагледаван као она ексклузивнија јер је на себе преузео улогу да буде „прошлост будућности“, и то често „енциклопедијског“ погледа, дотле је бијенале разумевано као место експеримента и директног сусрета са уметношћу која управо настаје. Премда је друга бијенална изложба на свету одржана тек 1951. године у Сао Паулу, управо је дуга институционална криза музеја, па тако и оних савремене уметности, посредно подстакла формирање око стотину нових бијенала у последњих неколико деценија 20. века, што је повећало укупан број ових манифестација у свету на око две стотине. У покушају да преиспита своје бројне улоге и редефинише своје послање, музејска институција је прошла кроз различите фазе прихватања нових задатака у свету који је постајао све несталнији, али је та (недовршена) промена захтевала време. Са друге стране, бијенална форма приказивања нове уметности поистовећивана је са спектакуларизацијом културе и, учестало, са прихватањем ризика, као и већом слободом да у своја разматрања укључи шире хоризонте него што је то успевала да учини институција музеја. Бијенале је тако постало потпунији поглед у савремену уметност – форма је захватала сву разноликост приступа уметничком раду и, чини се, немогуће широк спектар тема. Оно је постало институција која упознаје публику са уметношћу данашњице.

Међутим, бијенална форма је такође дошла до тачке када је потребно да се преиспитају основне поставке и ефекти овог облика медијације уметности. Некада очигледне добре стране постојања бијеналних изложби, попут могућности да се једна тема заиста дубински истражи и представи не само у виду изложбе, већ и серије различитих облика комуникације сазнања, данас, са преко две стотине пунктова на којима се једном у две године организују ове мегаизложбе, можда се претвара управо у супротност основној намери конципирања бијенала као изложбе са тематским оквиром. Да ли је заиста могуће сваку од неколико стотина тема сазнајно прихватити и разумети све њене импликације или ће ова хиперпродукција довести, још једном, до површне спектакуларизације бијенала као форме? Једно од оригиналних решења понуђено је у облику „бијеналне“ изложбе у Бирмингему у Великој Британији (*Balsall Heath Biennale*) која је одредницу „бијенале“ искористила у њеном неочекиваном значењу: изложба је трајала две године, уместо да буде организована једном у две године. Наравно, ова врста довитљивости није примењива на све бијеналне манифестације, али указује на правац који би било вредно истражити, макар у погледу пружања могућности учесницима изложбе, округлих столова, радионица, разговора... и публици да се другачије ангажују у процесу сагледавања и прихватања једне комплексне изложбе.

Колико год била устаљена форма, бијенале је, у различитим приликама, такође и угрожена форма. Због своје карактеристике „флуидности“ и, у односу на институцију музеја, нижег степена утицаја на доносиоце одлука, бијенале је неретко у опасности да одређене околности ван поља уметности утичу на живот манифестације. Будући да није у потпуности успостављена аутономна институција, бијенале је рањиво на промене културних политика, те је тако могуће да манифестација која се у истом облику одржава неколико деценија промени своју динамику и успостави дисконтинуитет са претходним искуством, али не из потребе заједнице окупљене око бијенала, већ следећи одлуке неких нових носилаца јавних овлашћења. Финансирање бије-



PRIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA • 1895

22 APRILE - 22 OTTOBRE

PREMI • MUNICIPIO L. 10.000 • MINISTERO L. 5.000
• PROVINCIA L. 5.000 • CASSA RISPARMIO L. 5.000

COMITATO DI PATROCINIO. **AVSTRIA-VNGHERIA:** Munkacsy-Passini – **BELGIO:** Van der Stappen – **DANIMARCA:** Kroyer – **FRANCIA:** Dubois-Carolus-Duran-Henner-G. Moreau-Puvis de Chavannes – **GERMANIA:** Liebermann-Schönleber-Uhde – **INGHILTERRA:** Alma Tadema-Burne Jones-Leighton-Millais-**ITALIA:** Boldini (residente a Parigi)-Carcano-Dall'Acqua (residente a Bruxelles)-Maccari-Michetti-Monteverde-Morelli-Pasini (residente a Parigi) – **OLANDA:** De Haas-Israels-H.W. Mesdag-Van Haanen – **RVSSIA:** Bernstamm – **SPAGNA:** Benlliure-Jimenez Aranda-Sorolla-Villegas – **SVEZIA-NORVEGIA:** Peterssen-Zorn

DESCRIPTION	DATE	PLACE
Плакат Првог Бијенала уметности у Венецији, 1895.		
The poster of the First Biennale of Arts in Venice, 1895		

DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
	FIRST	FINAL
Марка Бразила, 1969, серија поводом 10. Бијенала уметности у Сао Паулу. Репродукција слике „Мајка са дететом на прозору“ Емилијана ди Кавалкантија. Издата 27. септембра 1969, димензије: 44 x 27, тираж: 1.000.000, штампа: офсет литографија		
Stamp of Brazil, 1969, series 10th Biennial Art Exhibition São Paulo. Reproduction of the painting "Mother with child at the window" by Emiliano Di Cavalcanti. Issued on Sep 27, 1969, size: 44 x 27 mm, print run: 1,000,000, print: offset lithography		



налних манифестација је још један од разлога за активније промишљање о бијеналу као форми: управо због онога што је иначе његова предност – а то је флексибилност – доносиоци одлука могу да буду склони да ту флексибилност погрешно протумаче као необавезност, те би, последично, управо бијенала била скрајнута у случајевима финансијске нестабилности друштва.

Оно што бијенала чини релевантним јесте могућност брзе реакције на промене у уметности и њеном окружењу. Бележење феномена и истраживање њихових комплексности, скоро без икаквих ограничења (осим, можда, финансијских) у погледу укључивања аутора чији рад доприноси разумевању

одређене теме, чини бијенале једном од најживљих форми. Притом, треба имати у виду да постоји притисак да се сваке две године укаже на неку другу тему, а да манифестација остане на истом високом нивоу по питању дубинске анализе тематског оквира и акумулације и продукције уметничких радова који се исто тако према њему односе. Осећање ургентности да се реагује и да се отворе погледи на одређену реалност, као и да се у бијенале укључе и занемарени или до тада изостављени гласови, може бити катализатор снаге за бијенала или, са друге стране, разлог за слабљење њиховог потенцијала – што у потпуности зависи од тога хоће ли се манифестација претворити у још један у низу „сајмова уметности“.

Од средине 90-их година 20. века, од тренутка умножавања броја бијенала у периоду снажног глобализацијског залета, све чешће се покрећу исте дебате о међузависности уметности и ове форме њеног приказивања: указују ли бијенала на нека питања која је уметност већ формулисала или се уметност бијенала специфично „производи“ како би настала нова питања? Овој се придружује и стара дилема која има више везе са односом саме уметности према местима њене медијације: приказују ли бијенала „озбиљну“ уметност или се њоме и даље баве музеји, док бијенала подстичу настанак „фестивалске“ уметности без нарочитог утицаја на даље уметничке токове? Расправа која се не стишава последњих неколико деценија управо доприноси могућности одбацивања свих спутавајућих оквира које је

ИНСТИТУЦИОНАЛНА КРИЗА, КРОЗ КОЈУ ОВОГА ПУТА ПРОЛАЗИ БИЈЕНАЛНА ФОРМА, СВАКАКО ЋЕ ОТВОРИТИ ПРОСТОР ДА СЕ ТА ФОРМА РЕДЕФИНИШЕ, А МОЖДА ЧАК И ДА СЕ УСПОСТАВИ КАО НЕЗАОБИЛАЗНА У ПРОЦЕСУ ТУМАЧЕЊА И РАЗУМЕВАЊА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ.

форма бијенала задобила у покушају да, у први мах, ухвати корак са савременом уметношћу, а затим и да је поведе у различитим „пројектованим“ правцима. Институционална криза, кроз коју овога пута пролази бијенална форма, свакако ће отворити простор да се та форма редефинише, а можда чак и да се успостави као незаобилазна у процесу тумачења и разумевања савремене уметности.



DESCRIPTION	DATE OF PUBLICATION	
	FIRST	FINAL
Марка Бразила, 1969, серија поводом 10. Бијенала уметности у Сао Паулу. Репродукција слике „Космички пејзаж 2“ Данила ди Претеа, збирка Музеја модерне уметности Сао Паула. Издата 27. септембра 1969, димензије: 44 x 27 мм, тираж: 1.000.000, штампа: офсет литографија		
Stamp of Brazil, 1969, series 10th Biennial Art Exhibition São Paulo. Reproduction of the painting "Cosmic Landscape 2" by Danilo di Prete, collection of the Museum of Modern Art of São Paulo. Issued on Sep 27, 1969, size: 44 x 27 mm, print run: 1,000,000, print: offset lithography		

pijs
pijs

NELA TONKOVIĆ

04
e

BIENNIAL AS AN (UN)SUITABLE FORM

POSSIBLE TOURS AND DETOURS OF A CONCEPT

DATE OF
PUBLICATION
FINAL
25.05.24

At the 11th Biennial of Art in Pančevo in 2004, centered around the theme (and title) of *Values*, Daniel Buren's work *Diagonal for Dialogue* was showcased. Thirty-two years earlier, Buren participated in the international exhibition *documenta 5* in Kassel, where he presented an installation titled *Exhibiting an Exhibition: A Work in 7 Pieces*. Also in 1972, Buren introduced another work into his critical artistic repertoire, exploring the relationship of the institutions of the art system to the very concept of a work of art and its mediation. Amidst the then-pertinent debate concerning the contextual influences on the interpretation of the artwork, Buren advocated for a stance fostering synergistic interaction between the work and its environment. However, in this interaction, the exhibition, particularly its thematic framework, enabled the 'transformation' of the artwork based on emphasizing different layers of its meaning. Thus, the exhibition became a crucial medium in the comprehension of the artwork. In the text accompanying his installation in Kassel, Buren noted how "more and more, the subject of an exhibition tends not to be the display of artworks, but the exhibition of the exhibition as a work of art." This statement echoed the exciting upheavals in the world of contemporary art since the late 1960s. Following those revolutionary years, neither institutions nor art could remain immune to significant changes that would also impact the format of biennials, among others, as increasingly dynamic arenas for the creation and presentation of contemporary artistic production.

THE INAUGURAL BIENNIAL PULSATED WITH A STRONG SHIFT IN THE BOUNDARIES OF ESTABLISHED MODELS OF ENGAGING WITH THE CONTEMPORARY HUMAN WORLD, INTRODUCING A COMPLETELY NEW APPROACH TO PRESENTING AND VIEWING ART THAT CUT THROUGH OSSIFIED FRAMEWORKS.

Museums of contemporary art and art biennials appeared in the same century – one at the beginning, and the other towards the end of the 19th century. The origins of museums dedicated to preserving emerging art, rather than 'historical' art, can be traced back to the Museum of Living Artists established in Paris in 1818, while the first biennial exhibition had to wait until 1895 when the Venice Biennale was inaugurated. Although these two 19th-century institutions have little in common with their later iterations, the underlying concepts upon which they were founded underscored the necessity for a different approach to documenting the flow and anticipation of time. However, the several decades that passed between their respective foundations led to a series of social changes, which in a sense 'academized' the Museum of Living Artists from its outset. Meanwhile, the inaugural biennial pulsated with a strong shift in the boundaries of established models of engaging with the contemporary human world, introducing a completely new approach to presenting and viewing art that cut through ossified frameworks.

WHAT MAKES BIENNIALS RELEVANT IS THEIR CAPACITY TO QUICKLY RESPOND TO NEW DEVELOPMENTS IN ART AND ITS SURROUNDINGS. THE ABILITY TO OBSERVE PHENOMENA AND EXPLORE THEIR COMPLEXITIES, NEARLY UNRESTRICTED (EXCEPT, PERHAPS, BY FINANCIAL LIMITATIONS), AND INCLUDE ARTISTS WHOSE WORK CONTRIBUTES TO THE COMPREHENSION OF A PARTICULAR THEME RENDERS BIENNIALS ONE OF THE MOST DYNAMIC FORMATS.

The developmental trends that have shaped the current formats of these institutions have moved in different directions: while museums were regarded as more exclusive, assuming the role of the 'past of the future' and often adopting an 'encyclopedic' perspective, biennials were seen as sites of experimentation and direct encounters with emerging art. Although the world's second biennial exhibition was held as late as 1951 in São Paulo, the prolonged institutional crisis of museums, and consequently contemporary art, indirectly encouraged the establishment of approximately a hundred new biennials in the last few decades of the 20th century, bringing the total number of these events worldwide to about two hundred. In an attempt to reassess their many roles and redefine their mission, museums as institutions have undergone various phases of accepting new tasks in an increasingly unstable world. However, these (ongoing) changes require time for realization. In contrast, the biennial format for presenting new art has been associated with the spectacularization of culture and often with embracing risk, as well as enjoying greater freedom to include wider horizons in its considerations compared to traditional museum institutions. Biennials have thus evolved into more comprehensive overviews of contemporary art – a format that encompasses the most diverse approaches to artistic creation and a seemingly limitless spectrum of themes. They have become institutions that introduce audiences to the art of the present.

However, the biennial format has also reached a point where it is necessary to reconsider the basic premises and effects of this form of art mediation. While the obvious benefits of biennial exhi-

bitions, such as the opportunity to thoroughly explore and present a theme not only in the form of an exhibition but also through a variety of knowledge communication channels, were once apparent, today, with over two hundred sites hosting these mega-exhibitions every two years, they may be deviating from the original intention of conceiving biennials as exhibitions with a thematic framework. Is it indeed possible to intellectually grasp and understand all the implications of each of the several hundred themes, or will this hyperproduction once again lead to the superficial spectacularization of biennials as a format? An innovative solution was proposed in the form of a 'biennial' exhibition in Birmingham, UK (Balsall Heath Biennale), which used the term 'biennale' in an unexpected manner: the exhibition lasted two years instead of being organized once every two years. Of course, this kind of ingenuity does not apply to all biennial events, but it does suggest a direction worth exploring, particularly in terms of providing opportunities for exhibition participants, roundtable discussions, workshops, talks... and for the audience to engage differently in the process of perceiving and accepting a complex exhibition.

However established the format may be, biennials are, in various situations, also threatened. Due to their characteristic 'fluidity' and, compared to the museum institution, lower degree of influence on decision-makers, biennials are often at risk of being affected by circumstances outside the realm of art. Since they are not fully established as autonomous institutions, biennials are vulnerable to changes in cultural policies. Therefore, it is possible for a biennial that has been held in the same form for several decades to shift its dynamics and establish discontinuity with previous experiences, not to satisfy the needs of the community gathered around the event, but due to decisions made by new holders of public authority. The funding of biennial events presents another reason for more active consideration of the biennial as a form, as decision-makers might misinterpret its flexibility, which is otherwise seen as an advantage, mistaking it for non-obligation. Consequently, biennials could face funding cuts in cases of financial instability within society.

What makes biennials relevant is their capacity to quickly respond to new developments in art and its surroundings. The ability to observe phenomena and explore their complexities, nearly unrestricted (except, perhaps, by financial limitations), and include artists whose work contributes to the comprehension of a particular theme renders biennials one of the most dynamic formats. At the same time, it's essential to acknowledge the pressure of introducing a new theme every two years while ensuring the event maintains a consistently high standard of in-depth analysis of the thematic framework and the production of artworks that resonate with it. The impulse to react urgently and open perspectives on a given reality, along with the inclusion of neglected or previously overlooked artists in biennials, may serve as a catalyst for their strength or, conversely, as a reason for their potential weakening – entirely depending on whether the event evolves into another iteration of 'art fairs'.

Since the mid-1990s, when biennials multiplied during a period marked by significant momentum in globalization, the same debates about the interdependence of art and this form of its presentation have increasingly surfaced: Do biennials reflect questions that art has already posed, or does biennial art specifically 'produce' new questions? This is accompanied by an enduring dilemma concerning the relationship of art itself to the venues of its mediation: Do biennials showcase 'serious' art, or do museums still bear that responsibility while biennials encourage the emergence of 'festival' art with minimal impact on broader artistic trends? The debate spanning the past few decades has contributed precisely to the potential discarding of all restrictive frameworks that the biennial format has acquired, initially in an attempt to keep pace with contemporary art, and subsequently, to steer it in various 'projected' directions. The institutional crisis afflicting the biennial will undoubtedly create opportunities for redefining this format, perhaps even establishing it as indispensable in the interpretation and comprehension of contemporary art.



DESCRIPTION	DATE OF PRODUCTION	
	YEAR	FINAL
Марка Бразила, 1969, серија поводом 10. Бијенала уметности у Сао Паулу. Репродукција скулптуре Фелиције Леирнер. Издао 27. септембра 1969, димензије: 44 x 27 мм, тираж: 1.000.000, штампа: офсет литографија		
Stamp of Brazil, 1969, series 10th Biennial Art Exhibition São Paulo. Reproduction of a sculpture by Felicia Leirner. Issued on Sep 27, 1969, size: 44 x 27 mm, print run: 1,000,000, print: offset lithography		

02


БИОГРАФИЈЕ

BIOGRAPHIES

DESCRIPTION	DATE OF REVISION
	FINAL



Madame S. Bogdan, gmina...
J. Denis



Андрија Филиповић (1984)


Ванредни професор на Факултету за медије и комуникације.

Аутор је књига *Ars ahumana: Antropocenske ontografije u umetnosti i kulturi 21. veka* (Karpos, 2022), *Conditio ahumana: Imanencija i ahumano u epohi antropocena* (Karpos, 2019), као и монографија о Брајану Масумију (ФМК, 2016) и Жилу Делезу (ФМК, 2015). Објављивао је научне радове у бројним домаћим и страним научним часописима и зборницима као што су *Plastics, Environment, Culture and the Politics of Waste* (Edinburgh University Press, 2023), *Sound Affects: A User's Guide* (Bloomsbury, 2023), и *The Routledge Companion to Gender and Affect* (Routledge, 2022). Преводио је са француског Барта, Фукоа, Делеза, а са енглеског више чланака, књига и зборника. Бави се истраживачким радом на пресеку еколошке хуманистике, квилр студија и теорије уметности.

АНДРИЈА ФИЛИПОВИЋ

Andrija Filipović (1984)

Associate professor at the Faculty of Media and Communications. They are the author of the books *Ars ahumana: Antropocenske ontografije u umetnosti i kulturi 21. veka* (*Ars Ahumana: Anthropocenic Ontographies in 21st-Century Art and Culture*, Karpos, 2022), *Conditio ahumana: Imanencija i ahumano u epohi antropocena* (*Conditio Ahumana: Immanence and the Ahuman in the Anthropocene Epoch*, Karpos, 2019), as well as monographs on Brian Massumi (ФМК, 2016) and Gilles Deleuze (ФМК, 2015). They have published scientific papers in numerous domestic and foreign journals and collections, such as *Plastics, Environment, Culture and the Politics of Waste* (Edinburgh University Press, 2023), *Sound Affects: A User's Guide* (Bloomsbury, 2023), and *The Routledge Companion to Gender and Affect* (Routledge, 2022). They have translated works from French by Barthes, Foucault, Deleuze, and from English, several articles, books, and collections. Their research includes environmental humanities, queer studies, and art theory.



Др Ивана Живаљевић (1981)

Археолошкиња и доценткиња на Одсеку за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, MLitt студије на Факултету за историју, класичне науке и археологију Универзитета у Њукаслу, а докторске студије на Филозофском факултету у Београду. Претходно је била запослена као научна сарадница и истраживачица у Институту Биосенс УНС и у Лабораторији за биоархеологију Филозофског факултета у Београду. Тренутно је ангажована као истраживачица на пројекту Фонда за науку ARCHAEOWILD чији је носилац Филозофски факултет у Београду, и на пројекту Министарства културе „Последњи ловци и први земљорадници Бачке“ чији је носилац Градски музеј Сомбор. Чланица је редакције часописа *Архаика* Одељења за археологију Филозофског факултета у Београду, часописа *Frontiers in Environmental Archaeology* и едиције AEGAEON издавача Brepols Publishers, као и Европског удружења археолога (ЕАА), Српског археолошког друштва и Међународног савета за археозоологију. Ауторка је више од 30 научних радова, учесница и (ко)организаторка преко 40 научних скупова и сесија, учесница у већем броју кампања археолошких ископавања и ауторка више научно-популарних изложби, радионица и јавних предавања.

ИВАНА ЖИВАЉЕВИЋ

Dr. Ivana Živaljević (1981)

Archaeologist and assistant professor in the Department of History at the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad. She earned her undergraduate and master's degrees from the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, followed by her MLitt studies at the School of History, Classics, and Archeology at Newcastle University, and completed her PhD at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Previously, she held positions as a research associate and researcher at the University of Novi Sad Biosense Institute and the Laboratory for Bioarchaeology of the Faculty of Philosophy in Belgrade. Currently, she is engaged as a researcher on the ARCHAEOWILD project funded by the Science Fund of the Republic of Serbia and coordinated by the Faculty of Philosophy in Belgrade, as well as on the project titled "The Last Hunters and First Farmers of Bačka" coordinated by the Sombor City Museum and funded by the Ministry of Culture of the Republic of Serbia. She serves on the editorial boards of the *Archaica Journal* of the Department of Archaeology at the Faculty of Philosophy in Belgrade, the journal *Frontiers in Environmental Archaeology*, and the AEGAEON series by Brepols Publishers. She is a member of the European Association of Archaeologists (ЕАА), the Serbian Archaeological Society, and the International Council for Archaeozoology (ICAZ). With over 30 authored scientific papers, she has (co)organized and participated in over 40 scientific meetings and sessions, numerous archaeological excavation campaigns, and has curated several science-popular exhibitions, workshops, and public lectures.



СОЊА ЈАНКОВ

Соња Јанков (1985) – научна сарадница за науке о уметностима и кустоскиња. Завршила је научне докторске студије из теорије уметности и медија у Центру за интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београду, одбравивши 2021. године дисертацију „Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама“. Друштво историчара уметности Србије наградило је њену изложбу „(Де)конструкције простора: архитектура другим средствима“ у Галерији савремене уметности Панчева као најбољу ауторску изложбу у 2021. години. Као резидент боравила је у Пољској, Румунији, Аустрији и Хрватској, а провела је и годину дана усавршавајући се у Центру за критичку теорију у Прагу (2008/2009). Реализовала је и десет самосталних уметничких изложби у Букурешту, Загребу, Новом Саду, Ужицу, Панчеву и Београду. Као кустоскиња реализовала је изложбе у Културном центру Београда, Галерији савремене уметности Панчево, Галерији Ремонт у Београду, ММСУ Ријека, Галерији Казамаг у Осиеку, Погону Јединство у Загребу. Ауторка је неколико научних радова и бројних текстова за тематске и самосталне изложбе.

Sonja Jankov (1985) – research associate in art sciences and curator. She completed her doctoral studies in the theory of art and media at the Center for Interdisciplinary Studies of the University of Arts in Belgrade, defending her dissertation *Citation of Yugoslav Modernist Architecture as a Creative and Interpretive Method in Contemporary Artistic Practices* in 2021. The Society of Art Historians of Serbia awarded her exhibition *(De) constructions of Space: Architecture by Other Means* at the Gallery of Contemporary Art in Pančevo as the best solo exhibition of 2021. She has been a resident in Poland, Romania, Austria, and Croatia, and spent a year polishing her skills at the Center for Critical Theory in Prague (2008/2009). Jankov has realized ten solo art exhibitions in Bucharest, Zagreb, Novi Sad, Užice, Pančevo, and Belgrade. As a curator, she has organized exhibitions at the Cultural Center of Belgrade, Gallery of Contemporary Art in Pančevo, Remont Gallery in Belgrade, Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, Kazamat Gallery in Osijek, Pogon Gallery in Zagreb. She is the author of several scholarly articles and numerous texts for thematic and solo exhibitions.



НЕЛА ТОНКОВИЋ

Нела Тонковић (1984) – историчарка уметности, МА културне политике и менаџмента. Од 2013. до 2018. године била је директорка Савремене галерије Суботица, а од 2019. до 2020. директорка Народног музеја у Шапцу. Сада ради као кустоскиња у Савременој галерији Суботица, где је задужена за планирање годишњег програма Галерије. У свом кустоском раду сарађивала је са бројним визуелним уметницима из Србије и региона, као и са више галеријских установа. Велики део својих интересовања усмерила је ка истраживању логике и политике аквизиције јавних колекција савремене уметности, и изложби као комуникацијском алату. Активно истражује политике колекционирања и излагања савремене уметности у јавним установама у Србији, док је њена професионална пракса усмерена ка стратешком менаџменту институција заштите и одрживог коришћења културног наслеђа, управљању у пољу продукције визуелне уметности, као и медијацији савремене уметности. Чланица је Међународног савета музеја (ICOM Serbia).

Nela Tonković (1984) – art historian with an MA in cultural policy and management. From 2013 to 2018, she served as the director of the Contemporary Art Gallery in Subotica, and from 2019 to 2020, she held the position of director at the National Museum in Šabac. Currently, she works as a curator at the Contemporary Art Gallery in Subotica, where she is responsible for planning the gallery's annual program. In her curatorial work, she has collaborated extensively with numerous visual artists from Serbia and the surrounding region, as well as various gallery institutions. One of her primary research interests lies in exploring the logic and politics governing the acquisition of public collections of contemporary art, and exhibitions as communication tools. She actively investigates the policies governing the collection and exhibition of contemporary art in public institutions in Serbia. Furthermore, her professional focus encompasses strategic management in heritage protection institutions, the sustainable use of cultural heritage, management in visual arts production, and the mediation of contemporary art. She is a member of the International Council of Museums (ICOM Serbia).

03

УМЕТНИЦИ
ARTISTS

DESCRIPTION	STATUS
	FINAL



Madame S. Denis *Бугар, глумница*

Аисте Амбразевичиуте (1988) – експериментална архитекткиња и визуелна уметница, настањена у Литванији. Након завршених основних студија архитектуре у Виљнусу у Литванији, завршила је мастер студије на Академији лепих уметности у Бечу 2016. године, где је њен мастер пројекат добио Гранд награду на Unbuilt Visions 2016 интернационалној награди за архитектуру, као и похвалу ISARCH – интернационалне награде за студенте архитектуре (International Architecture Student Award). Тренутно је на докторским уметничким студијама на Академији уметности у Виљнусу, где ради на докторском истраживању под називом *Грамматика лишјајева*. Године 2017. добила је стипендију „Start“ за младе архитекте за истраживачки пројекат. Радила је у архитектонским студијама у Холандији, Литванији и Аустрији, затим као демонстратор на Академији лепих уметности у Бечу (2014–2015), а 2019. основала је „Plantasia Lab“ – мултидисциплинарну платформу за уметност на којој дизајнира дигитално биље користећи интуитивну имагинацију технологије. Свој рад описује као балансирање између архитектуре, скулптуре, дигиталне уметности, биологије и технологије. Посебно је инспирише разноликост природних форми и величина, те константно истражује међусобне односе између природних елемената и мудрост тих односа. Циљ њене праксе је да појача однос између онога што човек конструише и природних средина, како би се створиле нове, незамисливе ствари. Излагала је самостално у Литванији, Аустрији и Хрватској.

AIŠTĖ AMBRAZEVIČIŪTĖ

Profile photo credit: Lais Pereira

Aistė Ambrazevičiūtė (1988) – an experimental architect and visual artist based in Lithuania. After completing her undergraduate studies in architecture in Vilnius, Lithuania, she obtained her master's degree from the Academy of Fine Arts in Vienna in 2016. Her master's project received the Grand Prize at the Unbuilt Visions 2016 international competition for architecture, as well as a commendation from ISARCH – the International Architecture Student Award. She is currently pursuing doctoral studies in art at the Vilnius Academy of Arts, where she is working on a doctoral research project titled *Lichen Grammar*. In 2017, she received the Start scholarship for young architects for a research project. She has worked in architectural studios in the Netherlands, Lithuania, and Austria, and also served as a demonstrator at the Academy of Fine Arts in Vienna (2014–2015). In 2019, she founded “Plantasia Lab” – a multidisciplinary art platform where she designs digital flora using intuitive imagination technology. She describes her work as a balancing act between architecture, sculpture, digital art, biology, and technology. She is particularly inspired by the diversity of natural forms and sizes, constantly exploring the relationships between natural elements and the wisdom of these relationships. The goal of her practice is to enhance the relationship between what humans construct and natural environments, in order to create new, unimaginable things. She has exhibited solo in Lithuania, Austria, and Croatia.

АИСТЕ АМБРАЗЕВИЧИУТЕ

Ауторка профилне фотографије: Лаис Переира



Грамматика лишјајева, видео-рад, 5 мин., 2023.

Lichen Grammar, video work, 5 min, 2023

Аисте Амбразевичиуте

Грамматика лишјајева представља визуелно истраживање прича о лишјајевима које формирају једну алтернативну филозофију и другачији поглед на стварање света, где је важно осетити окружење и трансформације које оно доноси. Амплификацијом визуелног језика лишјајева и поигравањем фокалном даљином, уметница издваја специфична хиперлокална сазнања која омогућавају да своје свакодневно окружење видимо на нов, невиђен и ендотичан начин. Крећући се истовремено по природним и дигиталним површинама, она спаја реално са имагинарним и дизајнираним, интуитивно oponашајући симбиотске обрасце понашања. Технологија и алати за тродимензионално моделовање помажу јој да преведе поетичне начине раста лишјајева, што надопуњује праксом креативног писања. Пратећи поступак учења код лишјајева, Аисте жели да калибрише наша чула тако да оснажи наше свесно биће. У овом видео-раду уметница приказује своје свакодневно радно окружење, комплексно као и сами лишјајеви.

Аисте Амбразевичиуте

Lichen Grammar is a visual research of lichen stories that form an alternative philosophy and worldmaking for sensing the surroundings and being transformed by them. By amplifying the lichen visual language and playing with focal length, Aistė extracts hyperlocal, site-specific knowledge that allows seeing daily environments in a new, unseen and endotic way. Wandering on natural and digital surfaces simultaneously, she merges the real, the imaginary, and the designed, intuitively mimicking symbiotic behaviour patterns. Technology and 3D modeling tools help translate the poetic methods of lichen growth, which the artist complements with creative writing practice. By following the lichen ways of knowing, Aistė aims to recalibrate our sensors to empower the sentient being. In the presented video work, the artist shares her daily work environment, which is as complex as lichen itself.

БРЕДА БЕБАН

Аутор фотографије: Ферди Каработ

Бреда Бебан (1952–2012) – визуелна уметница која је добила више престижних награда за свој рад и излагала је у неким од најзначајнијих галерија и музеја у Европи и САД. Поред тога, предавала је визуелне уметности на Халам универзитету у Шефилду. Била је и кустоскиња онлајн развојног пројекта *Imagine Art After* (IAA), који је успостављао дијалог међу уметницима који су, као и она, емигрирали у Лондон, са уметницима који су остали у својим земљама. Рођена у Србији, Бреда Бебан је одрасла у Македонији, живела је у Хрватској, а почетком ратних 90-их година емигрирала је из Загреба у Велику Британију са уметничким и животним партнером Хрвојем Хорватићем, који је преминуо у Лондону 1997. Радови Бреде Бебан представљани су у Музеју модерне уметности у Њујорку, Националном музеју краљице Софије у Мадриду (2005), Тејт Модерн (2004) у Лондону, Националном филмском театру у Лондону (2003) итд. У Великој Британији 2001. године добила је Награду „Пол Хамлин“ за визуелну уметност (The Paul Hamlyn Award), а за филм *Jason's Dream* 1998. године добила је Сребрну награду за музику, филм и видео на Worldfestu, Међународном филмском фестивалу у Хјустону у САД.

BREDA BEBAN

Portrait by Ferdy Carabott



Љубав сама (из серије *Мали филмови за плакање*), мини DVD камера, 6 мин. 30 сек., 2003.
Аутор песме и певач: Ленард Коен. Место снимања: острво Угљан, Хрватска.

Love Itself (from the series *Little Films to Cry To*), mini DVD cam, 6 mins 30 sec, 2003
Song written and performed by Leonard Cohen. Filming location: Island Ugljan, Adriatic coast, Croatia

Breda Beban (1952–2012) – a visual artist who received numerous prestigious awards for her work and exhibited in some of the most important galleries and museums in Europe and the USA. In addition, she taught visual arts at Hallam University in Sheffield. She also served as a curator for the online development project *Imagine Art After* (IAA), which established a dialogue among artists who, like her, had emigrated to London, with artists who remained in their countries. Born in Serbia, Beban grew up in Macedonia, lived in Croatia, and in the 1990s, amidst the beginning of wars, she emigrated from Zagreb to the United Kingdom with her artistic and life partner Hrvoje Horvatić, who passed away in London in 1997. Beban's works have been presented at the Museum of Modern Art in New York, the National Museum Reina Sofía in Madrid (2005), Tate Modern (2004) in London, the National Film Theater in London (2003), and more. In the UK in 2001, she received The Paul Hamlyn Award for visual arts, and for the film *Jason's Dream* in 1998, she received the Silver Award for Music, Film, and Video at the Worldfest, the International Film Festival in Houston, USA.

Барбара ле Бегек Фридман (1982) – уметница настањена у Перпињану у Француској. Од 2005. године истражује дијалог између унутрашњих и спољних пејзажа кроз медије као што су цртеж, видео, звук, инсталација и фотографија.

Између 2010. и 2017. године своја истраживања усмерава на суочавање са другим.

Њена пракса доводи у питање концепт етикетирања, као и непропустљивост „кутија“ у којима покушавамо да се развијамо. Значајно место у њеном раду заузима и појам парадокса, што се испољава, на пример, кроз ставове да ништа не постоји без своје супротности, да је одсуство форма присуства или да је свака граница истовремено тачка сусрета... ставове које често користи као метод за преиспитивање, односно оспоравање онога што се чини као јединствена и непороменљива стварност.

Учествовала је на многим фестивалима међу којима су: Фестивал огољених форми (FNAF) у Прагу (Чешка) 2023, SITE Site responsive performance art interventions, Бурхам (УК) 2022, 6. Међународни фестивал CORPÓREA, Закатекас (Мексико) 2020, ИМАФ, Нови Сад (Србија) 2019, 1. Бијенале перформанса Морни Хилс (Morni Hills Performance Art Biennale, МНРАВ), Курукшетра и Чандигар (Индија) 2016, 15. Међународни фестивал уметности која се изводи уживо OPEN и међународна турнеја перформанса ARTNOW LiveTour | од Пекинга до Анјанга, Пекинг (Кина), Месец уметности перформанса – Берлин (Month of Performance Art-Berlin, МРА-В) 2012. и 2015, Удружење савремених уметничких иницијатива (AFIAC) „Des artistes chez l’habitant” 2015, 16. издање Foire Internationale d’Art Contemporain (Француска) и NUIT BLANCHE 2013 | 5. издање FRASQ, Париз.

BARBARA LE BÉGUEC FRIEDMAN

Barbara Le Béguet Friedman (1982) is an artist based in Perpignan, France. In 2005, she started exploring the dialogue between inner and outer landscapes through mediums such as drawing, video, sound, installation, and photography.

From 2010 to 2017, she focused her research on the confrontation with otherness.

Her work questions the idea of labeling and the impermeability of the boxes in which we try to evolve. The notion of paradox is deeply present in her work, through ideas like: nothing exists without its opposite, absence is a form of presence, or every boundary is also a meeting point... ideas she often uses as a way of questioning, of challenging once again what appears to be a single fixed reality.

She participated in the Festival FNAF, Prague (Czech Republic) in 2023; SITE site responsive performance art interventions, Upper Culand Pit, Burham (UK) in 2022; the 6th edition of the International Performance Festival CORPÓREA, Zacatecas (Mexico) in 2020; the IMAF Festival, Novi Sad (Serbia) in 2019; the 1st MHPAB Morni Hills Biennial of Performance Art, Kurukshetra & Chandigarh (India) in 2016; the 15th International Performance Art Festival OPEN and at the international performance art tour ARTNOW LiveTour | from Beijing to AnYang, Beijing (China); the MPA-B 2012 & 2015 | Performance Art Month – Berlin; AFIAC 2015 ‘Des artistes chez l’habitant’ 16th edition, Fiac (France), and the NUIT BLANCHE 2013 | 5th edition of the FRASQ, Paris (France).

БАРБАРА
ЛЕ БЕГЕК
ФРИДМАН



Како ходамо, перформанс, фотографија Магдалена Боруцка
The Way We Walk, Performance, photo Magdalena Borucka

Барбара ле Бегек Фридман

Намера ми је од почетка била да кроз свој стваралачки рад прикажем оно што се не види, оно што је тешко пренети речима. Користим перформанс, цртеж, инсталацију и скулптуре-објекте како бих загребала површину ствари и открила шта се налази испод.

У својим истраживањима друштвених односа, кодекса, пола и идентитета/статуса/слике жена често сам стизала до појма етикетирања и одређене непропустљивости кутија у којима се развијамо. Истакнуто место у мом раду у последњих неколико година заузима појам парадокса, јер ми се чини да је парадокс својствен свему. Било да је реч о идеји да ништа не постоји без своје супротности, да је одсуство један облик присуства, или да је свака граница заправо тачка сусрета, за мене ове противречности носе извесну лепоту, али изнад свега, у њима проналазим метод за преиспитивање, тј. довођење у питање нечег што се чини као јединствена, непроменљива стварност.

Циљ мог рада је да поремети комфор који нам пружа оно што познајемо и препознајемо. Стварам просторе, тренутке и акције који гледаоцу или учеснику омогућавају да започне пробијање граница дефинисаног.



Како ходамо, перформанс, фотографија Томаш Гонсиор
The Way We Walk, Performance, photo Tomasz Gonsior

Barbara Le Béguet Friedman

My artistic practice has always aimed to show the invisible, or what is difficult to put into words. Through performance art, drawing, installation and the creation of sculpture-objects, I scratch at the surface of things to reveal what lies beneath.

My research into social relations, codes, gender and the identity/status/image of women has often led me to the idea of labelling and a certain impermeability of the boxes in which we evolve. In recent years, the notion of paradox has featured prominently in my work, as paradox seems to me to be inherent in everything. Whether it's the idea that nothing exists without its opposite, that absence is a form of presence, or that every border is also a meeting point, for me there is a certain beauty in these contradictions, but above all I find in them a way of questioning, of once again calling into question what appears to be a single fixed reality.

The aim of my work is to disrupt the comfort of what is known and recognized. I create spaces, moments and actions that allow the viewer or participant a porousing of the limits of what is defined.

Био2АРХ

Давор Панчић, Филип Тодосијевић,
Бојан Кениг, Ана Тодосијевић

Био2Арх – колектив уметника, истраживача и инжењера окупљених у истраживању области пресека технологија, живих система и природног окружења. Кроз интер- и трансдисциплинарни приступ фокусирамо се на сложене односе организама и окружења. Од замишљања будућности у којој биолошке врсте међусобно сарађују, до превођења процеса у окружењу који нису део нашег непосредног искуства, у сталној смо потражи за новим перспективама. Колектив чине чланови и чланице који су језгро групе, заједно са мрежом мултидисциплинарних сарадника. **Давор Панчић**, филолог, пројектни менаџер, заљубљеник у савремену поезију, радио је на осмишљавању и развоју концепта и имплементацији AI технологија у генерисању поезије. **Филип Тодосијевић**, инжењер рачунарства, познавалац технологија и мејкер, радио је на осмишљавању и развоју концепта, имплементацији AI технологија и програмирању микроконтролера и сензора. **Бојан Кениг**, биолог и научни комуникатор, радио је на осмишљавању и развоју концепта, избору и бележењу вредности параметара животне средине, обради података, избору AI модела и генерисању поезије. **Ана Тодосијевић**, архитекткиња, истраживачица и уметница, радила је на развоју концепта, програмирању микроконтролера, осмишљавању и креирању видео садржаја и дизајну и продукцији уметничке поставке.

Bio2ARH

Davor Pančić, Filip Todosijević,
Bojan Kenig, Ana Todosijević

Bio2Arh – a collective of artists, researchers, and engineers gathered to explore the field where technologies, living systems, and the natural environment intersect. Through an inter- and transdisciplinary approach, we focus on the complex relationships between organisms and the environment. From envisioning a future where biological species cooperate to translating processes in the environment that are beyond our immediate experience, we are constantly searching for new perspectives. The collective consists of core members, along with a network of multidisciplinary collaborators. **Davor Pančić**, a philologist and project manager with a passion for contemporary poetry, contributed to the conceptualization, development, and implementation of AI technologies for poetry generation. **Filip Todosijević**, a software developer, technology expert, and maker, also contributed to the conceptualization, development, and implementation of AI technologies for poetry generation, as well as microcontroller programming. **Bojan Kenig**, a biologist and science communicator, was involved in concept design and development, selection and recording of environmental parameter values, data processing, AI model selection, and poetry generation. **Ana Todosijević**, an architect, researcher, and artist, contributed to concept design and development, microcontroller programming, design and creation of video content, and design and production of the art installation.



- embrace the fluidity, my essence
the dance of identity, reborn in each flicker -

Био2Арх (Давор Панчић, Филип Тодосијевић,
Бојан Кениг, Ана Тодосијевић)

Поезија места бави се концептом испирања значења из перспективе места. Још од античких времена, људи су склони да пројектују своје особине и емоције на место у којем бораве. Полазећи од концепта *genius loci* (дух, карактер или атмосфера места), *Поезија места* настоји да подари глас одређеном окружењу тако што преводи параметре услова животне средине у поезију користећи AI моделе за генерисање текста.

У тежњи ка извесности, људи често одбацују велики део онога што се не уклапа у моделе предвиђања. Упркос свим новим технологијама које користе у откривању непознатог, људи су и даље далеко од разумевања окружења као целине доживљаја, перспектива и значења. Недостаје креативна способност да се замисле и опишу другачије темпоралности и просторности од оних људских.

Поставља се питање колики је раскорак између тога како спознајемо карактеристике непосредног окружења и тога како их даље тумачимо. Мерење услова животне средине представља бележење информација и њихово превођење у вредности које су одређене нашим разумевањем и потребама.

Да ли се даљим трансформисањем ових података, у покушају да се на интуитивнији и сензибилнији начин започне дијалог са духом места, може искорачити ка неухватљивом, или се пак поезијом преводи већ преведено?

Поезија места, видео-инсталација, 2024.

Poetry of the Place, video-installation, 2024

Bio2Arh (Davor Pančić, Filip Todosijević,
Bojan Kenig, Ana Todosijević)

The *Poetry of the Place* explores the concept of washing out meaning from the perspective of a place. Since ancient times, people have been prone to projecting their own attributes and emotions onto the places they inhabit. Building upon the concept of *genius loci* (the spirit, character, or atmosphere of a place), the *Poetry of the Place* aims to give voice to a specific environment by translating the environmental parameters into poetry using AI text generation models.

In the pursuit of certainty, humans often discard much of what does not fit into their prediction models. Despite all the new technologies used to uncover the unknown, humans are still far from understanding the environment as an entirety of experience, perspectives, and meaning. They lack the creative ability to envision and describe temporalities and spatialities different from their own.

This raises the question: how big is the gap between how we perceive the characteristics of our immediate surroundings and how we interpret them further? Measuring environmental conditions involves recording information and translating it into values defined by our understanding and needs. Can transforming this data further, in an attempt to start a dialogue with the spirit of the place in a more intuitive and sensitive way, help us reach the intangible, or does poetry merely translate what has already been translated?

ДАНИЦА БИЋАНИЋ

Фотографија (портрет): Душан Живкић

Даница Бићанић (1985) – мултимедијална уметница, мастер студије завршила је (2010) на Академији уметности у Новом Саду, под менторством проф. Гордане Каљаловић. Докторирала је ликовне уметности (2022) на истој Академији под менторством проф. Стевана Којића. Од 2006. активно наступа и ради у области уметности и културе, имала је више самосталних и групних изложби и других наступа у земљи и иностранству (Румунија, Босна и Херцеговина, Велика Британија, САД, Бугарска, Русија, Грчка, Аустрија, Немачка, Хрватска, Словенија, Шпанија). Од 2011. радила је на многобројним пројектима у области културе, од 2017. до 2024. била је чланица Председништва и координаторка програма Савеза удружења ликовних уметника Војводине. Живи и ради у Новом Саду.

Њену уметничку праксу, посвећену истраживању односа субјекта и света и пратећим феноменима тог сусрета, карактерише процес – уметничко дело одређено временском димензијом, као и ефемерношћу, одређени догађај, просторно-временски чин који се трансформише у уметничко дело. Приступ уметничком делу као документу њена је суштинска преокупација једнако када је у питању концептуални аспект као и када је у питању сама изведба или презентација дела. Уметничку праксу заснива на сопственој двострукој позицији уметнице, која није само ауторка дистанцирана од крајњег исхода, већ и сама учествује у том исходу, својим телом, присуством, акцијом, директним телесним чином...

DANICA BIĆANIĆ

Portrait by Dušan Živkić

Danica Bićanić (1985) – a multimedia artist who completed her master's studies (2010) at the Academy of Arts in Novi Sad under the mentorship of Professor Gordana Kaljalović. She obtained her Ph.D. in fine arts (2022) at the same Academy under the guidance of Professor Stevan Kojić. Since 2006, she has been actively performing and working in the fields of art and culture. She has had a number solo and group exhibitions and other performances in Serbia and abroad (Romania, Bosnia and Herzegovina, UK, USA, Bulgaria, Russia, Greece, Austria, Germany, Croatia, Slovenia, Spain). Since 2011, she has been engaged in numerous projects in the field of culture. From 2017 to 2024, she was a member of the Presidency and program coordinator of the Union of Associations of Fine Artists of Vojvodina. She lives and works in Novi Sad. Her artistic practice, dedicated to exploring the relationship between the subject and the world and the accompanying phenomena of that encounter, is characterized by the process – an artwork defined by a temporal dimension, as well as ephemerality, a specific event, a spatial-temporal act that transforms into a work of art. Approaching the artwork as a document is her essential preoccupation, whether it concerns the conceptual aspect or the execution and presentation of the work itself. She bases her artistic practice on her own dual position as an artist, who is not only the author distanced from the outcome but also participates in that outcome herself, with her body, presence, action, direct physical involvement...



Татина радионица протеже се од терасе, преко дневне собе, до купатила. Сваку ноћ, до јутра, са терасе се чује звук машине која бруси металне цеви „заставе 9“ и 7,62 мм, ЦЗ-а, „берете“ и других модела. Тата корача од терасе до купатила газећи по тепиху у дневној соби. Ситни метални опиљци остају иза њега, падају на тепих. Ујутру, када заврши са ноћним послом, пре него што оде на дневни, сручи се на тепих у дневној соби. Пре него што пођем у школу, због тога што имам најситније прсте и најбољи вид, мој задатак је да припремим чисту пинцету и извадим металне опиљке који су се у међувремену њему и осталим укућанима заболи у кожу. Опиљака има разних, крупних, светлуцавих, вијугавих... Могу да буду толико ситни да је готово немогуће видети их голим оком. Колики год били, када се увуку у кожу изазивају неописив бол. Неки се и не могу извадити, па онда чекамо да их кожа с временом сама одбаци. Тако је и са тепихом у дневној соби. Немогуће је очистити га, увек се појави покоји залутали метални опиљак који пронађе пут до нечије коже. (Сећања или снови из 1994. или неке друге године.)

Тепих и дневна соба су мотиви који упућују на заједнички, породични простор, место окупљања, базу, центар у којем се сабира идентитет и свакодневица сваког члана. Кратак извод из сећања или снова ауторке (писан у првом лицу, у садашњем времену), који укључује поменуте мотиве, представља контекст и полазиште у инсталацији *Тепих из дневне собе*, а то су крај 20. века, друштвене околности које су обележиле тај период на овим просторима и последице које живимо или ћемо их живети. На крају текста налази се неодређени запис „сећања или снови“ као информација и временска одредница која наизглед конкретизује контекст, међутим, уједно и отвара могућност да тумачимо текст, као и саму инсталацију, у контексту било којег времена које одаберемо. Инсталација се састоји од 126 слика-објеката, димензија 15 x 15 cm. Основни материјал којим су слике-објекти направљени јесте меша хемикалија и металних опиљака који су услед мешања и испирања у разним супстанцама оксидирали.

Danica Bićanić

Dad's workshop stretches from the terrace, across the living room, to the bathroom. Every night, until morning, the sound of a machine grinding metal pipes for 'Zastava 9' and 7.62 mm, CZ, 'Beretta', and other models can be heard from the terrace. Dad walks from the terrace to the bathroom, treading on the carpet in the living room. Tiny metal shavings remain behind him, falling onto the carpet. In the morning, when he finishes his night job, before going to his day job, he collapses on the living room carpet. Before I go to school, because I have the tiniest fingers and the best sight, my task is to prepare a clean pair of tweezers and remove the metal shavings that have meanwhile embedded themselves in his and the other household members' skin. The shavings come in various shapes, large, shiny, winding... Some are so small that they are almost impossible to see with the naked eye. Regardless of their size, when they burrow into the skin, they cause excruciating pain. Some cannot be removed, so we wait for the skin to naturally expel them over time. The same goes for the living room carpet. It's impossible to clean it; there's always the occasional stray metal shaving that finds its way into someone's skin. (Memories or dreams from 1994 or some other year.)

The carpet and the living room are motifs that allude to a shared, family space, a gathering place, a base, a center where the identity and daily life of each member converge. A brief excerpt from the artist's memories or dreams (written in the first person, in the present tense), which includes the mentioned motifs, provides context and a starting point for the installation *Living Room Carpet*, symbolizing the end of the 20th century, the social circumstances of that era in these regions, and the resulting consequences we currently experience or may encounter in the future. At the end of the text, there is a vague note 'Memories or dreams' as information and a temporal determinant seemingly concretizing the context; however, it also opens up the possibility of interpreting the text, as well as the installation itself, in the context of any chosen period. The installation consists of 126 picture-objects, measuring 15 x 15 cm. The primary material used to create the picture-objects is a mixture of chemicals and metal shavings that have oxidized due to mixing and rinsing in various substances.



Тепих из дневне собе, слика-објекат, променљиве димензије, 2024.

Living Room Carpet, picture-object, variable dimensions, 2024



ВЕНДЕЛ ВАШТАГ

Вендел Ваштаг (1986) – визуелни уметник. Дипломске и мастер студије завршио је при Факултету ликовних уметности у Београду на смеру сликарство 2012. године. Исте године уписује докторске уметничке студије. Уметничке пројекте до сада је реализовао у Диселдорфу, Бохолту, Монпељеу, Београду. Добитник је неколико награда, а дела му се налазе у приватним колекцијама у Лондону, Диселдорфу, Јекатеринбургу и Трентону (Њу Џерзи). Са тимом сарадника бави се видео и музичком продукцијом под етикетом „Bad Memory“, а донедавно је био уметнички директор београдског фестивала „Indirekt Showcase“. Реализује уметничке пројекте кроз филм, перформанс, инсталације, акције и дизајн. Изучава визуелни, концептуални и пеформативни приступ суочен са проблемима друштвене интеграције и прогреса, пружајући увид у аналитичке и уметничке процесе. Заинтересован је за питања доступности унутар уметничке сцене и деловања, друштвене разлике и појам њиховог (не)прихватања и свести. Живи и ради у Београду.

Vendel Vaštag (1986) – visual artist. Vendel completed his undergraduate and master's studies at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2012, specializing in painting. In the same year, he enrolled in doctoral art studies. He has realized artistic projects in Düsseldorf, Bocholt, Montpellier, and Belgrade. He is the recipient of several awards, and his works are found in private collections in London, Düsseldorf, Yekaterinburg, and Trenton (New Jersey, USA). Together with a team of collaborators, he is involved in video and music production under the label *Bad Memory*, and until recently, he served as the artistic director of the Belgrade festival *Indirekt Showcase*. Vendel realizes artistic projects through film, performance, installations, actions, and design. He explores visual, conceptual, and performative approaches confronted with the problems of social integration and progress, providing insights into analytical and artistic processes. He is interested in questions of accessibility within the art scene, social differences, and the notion of (non)acceptance and awareness. He resides and works in Belgrade.

VENDEL VAŠTAG



Чист уметник, перформанс, просторна инсталација
Перформанс у Панчеву је извео Милош Јањић

Pure Artist, performance, spatial installation
Miloš Janjić was performing *Pure Artist* in Pančevo



Vendel Vaštag

The performance *Pure Artist* rests upon the polyvalent concept of the same name, which transcends its initial and literal meaning. Therefore, it functions on many layers of contemplation, although its semantic foundation directly alludes to a particular state of consciousness. The concept of the 'pure artist' primarily delves into the context and norms of everyday life, thus largely escaping the exclusivity of high culture demands.

In the study *The New Racism*, under the influence of critiques of racism and discrimination, contemporary forms of racism are redefined through concepts such as racism without race or racism without racism – thus characterizing modern ways and trends in discrimination. These concepts indicate that racism and discrimination represent a normalized and legal way of social interaction. Namely, by affirming unequal relations, it is pointed out that racism and discrimination are not just elements of domination but also factors for exclusion from the broader spectrum of economic profitability and political-social interest. The performance evokes a visual experience of genuine artistic creation. The artist's identity, as well as his creative pursuit, is conditioned by actions within a space made accessible to the public through the act of bathing in black, 'dirty' water. Such a setup appears entirely ordinary, despite representing the realization of the impossible through an intimate act of self-contact characterized by resistance, the systemic suspension of aesthetics, and absurdity. The act itself becomes an ambivalent sphere, merging the public and private realms and blurring their boundaries. The performance space, consequently, suggests an atmosphere of meaningful introspection. Through his position, situation, and performed act, the artist spatially corresponds with real and objective events.

The performance *Pure Artist* alludes to the abilities and significance of skillfulness and common sense that guide the artist/human towards acts of filtration, but also towards absurdity, in order to preserve their status as a 'pure' entity. In the performer's creation, characterized primarily by self-reliance, the act represents a conscious effort towards the functioning of an organism in the form of the integration of art into everyday life through adaptation and progress. Rather than indicating artificial behavior, the performance embodies subtle actions that, along with the body, build new experiences and reflections, thus reconsidering and establishing relations within a new value system. Such a process unfolds independently or collaboratively, driven by arguments of inevitability and chance. The space in which *Pure Artist* is realized clearly resembles an incubator space, serving as a highly suggestive environment of consciousness, where control and safe havens emerge as necessary components of the pursuit and the objective, transcending the positioning of the subject or object.

The moment referring to the body itself represents an act of consciousness transformation. Specific body movements are freed from their conventional artistic meaning, so the body in this work is conceived as a generator of derivative forms in both a physical and biological sense. The link between art and body modification materializes objects and forms based on paradoxical maneuvers. Modifications and exchanges between bodies directly address the concept of identity. Significant modification does not necessarily entail bodily violence, explicit or genetic-gender transformations, or revolutionary technology.

Pure Artist develops its own definition and fantasy, aimed at reinforcing the human bond with nature without seeking to emulate the abilities of other beings. It underlines the humanistic and anthropological aspect as a progressive necessity, envisioning the organism's adaptation to thrive in inhospitable environments through artistic-bodily modifications. In this context, the performance approaches a political and practical social perspective.

ИСПИРАЊЕ/WASHOUT

Перформанс *Чист уметник* алудира на способности и значења умешности и здравог разума који уметника/човека упућују на поступке филтрирања, али и на апсурд, како би задржао свој статус „чистог“ бића. У актеровој креацији, која се надасве одликује самоприсношћу – чин је свесна тежња ка функционисању организма у форми интеграције уметности у свакодневном животу кроз процес адаптације и прогреса. Перформанс не указује на вештачко већ на суптилно понашање које, уз тело, гради ново искуство и рефлексију, те тако преосмишљава и успоставља однос у новом систему вредности. Такав процес одвија се самостално или саучеснички, проузрокован аргументима неизбежности и случајности. Простор у којем се *Чист уметник* реализује јасно подсећа на простор инкубатора, као изразито индикативне атмосфере свести, у којој се контрола и сигурно место формирају као неопходни сегменти потраге и циља, и то ван позиционирања субјекта или објекта.

Моменат који упућује на тело као такво представља акт трансформације свести. Специфични покрети тела изузимају се из свог уобичајеног значења у уметности, те се тело у овом раду обликује као генератор производних форми на физички и биолошки начин. Веза између уметности и модификације тела реализује објекте и форме на основу парадоксалних маневара. Модификације и размене између тела директно упућују на појам идентитета. Истакнута модификација не води се нужно телесним насиљем, експлицитним или генетичко-родним трансформацијама и револуционарном технологијом.

Чист уметник развија сопствену дефиницију и фантазију која би заправо ојачала човекову везу са природом без икакве емулације способности других бића. Указује се на хуманистички и антрополошки аспект као прогресивну нужност, у којој би организам био прилагођен да живи у негостољубивом окружењу кроз уметничко-телесну модификацију у којој се чин приближава политичкој и практичној социјалној перспективи.

Вендел Ваштаг

Перформанс *Чист уметник* почива на истоименом поливалентном појму, који надраста своје иницијално и дословно значење. Стога, он је функционалан у многим слојевима промишљања, иако његов семантички фундамент директно алудира на одређено стање свести. Појам „чист уметник“ првенствено урања у контекст и норме свакодневице, чиме умногоме измиче искључивости захтева високе културе.

У студији *The New Racism*, под утицајем критике расизма и дискриминације, савремене форме расизма се редефинишу кроз појмове – расизам без расе или расизам без расизма – тако карактеришући модерне облике и тенденцију дискриминације. Овим појмовима указује се на то да расизам и дискриминација представљају нормализован и легалан начин друштвеног опхођења. Односно, афирмацијом неједнаких односа указује се на чињеницу да расизам и дискриминација нису искључиво елемент доминације, већ су и фактор за искључења из ширег спектра економске профитабилности политичко-социјалног интереса.

Перформанс евоцира визуелни доживљај реалног уметничког стварања. Уметников идентитет, као и његов стваралачки чин, условљени су деловањем у простору које је јавности доступно кроз чин купања у црној „прљавој“ води. Таква поставка је у потпуности нормализована, иако представља реализацију немогућег у интимној аутоконтактној радњи кроз отпор, системску суспензију естетског и апсурд. Сам чин постаје амбивалентна сфера, која обједињује јавност и приватност, бришући њихове границе. Изведбени простор, сходно томе, упућује на амбијент смислене интроспекције. Аутор тако кроз своју позицију, ситуацију и изведбени чин просторно кореспондира са реалним и објективним дешавањима.



ГРАФИЧКА МРЕЖА

Удружење грађана **Графичка мрежа** основано је 2020. године у Новом Саду, са идејом да окупи заједницу уметника око отвореног графичког студија, који би кроз индивидуални и колективни рад неговали и промовисали различите могућности које пружа графика као савремена уметничка дисциплина. Удружење истражује и ствара нове начине комуникације путем језика уметности и настоји да све заинтересоване упозна са графиком и са праксом заједничког ангажмана који би изнедрили нове идеје и стваралачке приступе. Уметницима се нуди приступачан и отворен студио опремљен пресамa и основним алатима за потребе израђивања графичких листова, као и неопходна стручна асистенција.

Графичка мрежа је до сада организовала више уметничких пројеката и учествовала у многим друштвеним акцијама.

THE GRAPHIC NETWORK

The Graphic Network citizens' association was established in Novi Sad in 2020, with the aim of uniting the artists' community around an open-access graphic studio. Its mission is to cultivate and promote the diverse possibilities offered by graphic art as a contemporary discipline, both through individual work and collective collaboration. The association explores and creates new communication methods using the language of art, inviting all enthusiasts to discover the world of graphics and engage in collaborative efforts to generate innovative ideas and approaches. Providing an accessible studio space equipped with presses and essential tools for the printing of graphic sheets, along with the necessary professional guidance, artists are empowered to express their creativity.

Graphic Network has organized several artistic projects so far and participated in numerous social actions.





Дунав, вишемесечна акција, 2022.
The Danube, several months long action, 2022

Удружење грађана Графичка мрежа

Поступак припреме матрице за дубоку штампу на цинканој плочи започиње полирањем плоче како би се отклониле могуће оксидације. Након тога се плоча премазује асфалтном тинктуром да би се заштитили нештампајући делови. У односу на избор технике плоча се даље припрема скидањем асфалтне тинктуре различитим алатима или изостављањем премаза на штампајућим површинама, а у зависности од самог припремног цртежа. Плоча се затим назрчава уситњеним калофонијумом који служи као имитација растера да би се добио уједначен тон приликом штампања. Припремљена и назрчана матрица затим се загрева како би се честице калофонијума отопиле и том приликом причврстиле за цинкану плочу. Последњи корак пре самог штампања јесте потапање цинкане матрице у раствор азотне киселине. Дужина потапања зависи од припремног цртежа и жељеног тона. Саму матрицу могуће је потапати више пута у различитом трајању ради добијања тонова различитог интензитета. После потапања у раствор киселине, плоча се испира чистом водом, након чега је спремна за даљи поступак штампе.

У случају овог рада, поступак израде матрице био је нешто другачији. Наиме, без било какве претходне интервенције уметника, цинкане плоче потопљене су у Дунав и остављане по неколико седмица под водом како би река креирала рељефну, штампајућу површину. Састав воде створио је исписе на потопљеним матрицама и тако елиминисао потребу за употребом азотне киселине нужне у процесу припреме матрице за дубоку штампу. Матрице су потапане четири пута и након сваког потапања одштампано је затечено стање, а једина интервенција је сам чин потапања и одабир интервала потапања пре сваког штампања.

The Graphic Network citizens' association

The process of preparing a matrix for intaglio printing on a zinc plate begins with polishing the plate to remove any possible oxidation. Following this, the plate is coated with asphaltum to protect the non-printing areas. Depending on the chosen technique, the plate is further prepared by removing the asphaltum from different areas using various tools or leaving the coating on the printing surfaces, in reference to the preparatory drawing. The plate is then textured with powdered rosin, which acts as an imitation of a raster to achieve a uniform tone during printing. Subsequently, the prepared and textured matrix is heated to melt the rosin particles and attach them to the zinc plate. The final step before printing is the immersion of the zinc matrix in a solution of nitric acid. The immersion time depends on the preparatory drawing and the desired tone. The matrix itself can undergo multiple immersions for different durations to achieve tones of varying intensity. After immersion in the acid solution, the plate is rinsed with clean water, after which it is ready for further printing.

In the case of this particular work, the process of making the matrix was somewhat different. Namely, without any prior intervention by the artist, zinc plates were submerged in the Danube and left underwater for several weeks to allow the river to create a relief printing surface. The composition of the water created imprints on the submerged matrices, thereby eliminating the need for using nitric acid in the process of preparing a matrix for intaglio printing. The matrices were submerged four times, and after each immersion, the existing state was printed, with the only intervention being the act of immersion itself and the selection of the immersion interval before each printing session.



ЉУБИЦА ДЕНКОВИЋ

Љубица Денковић (1982) – визуелна уметница, фотографкиња, сликарка и графичка дизајнерка са пребивалиштем у Ротердаму. Дипломирала је сликарство на Академији уметности у Новом Саду 2005. године, а 2010. и мастер студије на истој академији. Имала је до сада 10 самосталних изложби у Русији, Аустрији, Србији, Норвешкој и Белгији. Усавршавала се на уметничким резиденцијама у Турској, Белгији, Норвешкој и Аустрији и добитница је неколико награда и похвала за свој рад у Јапану, Великој Британији, Италији и Шпанији. Инспирацију проналази у креативним елементима у хаосу, у неминовним превирањима, у неравнотежи, неконтролисаним предосећањима, у разним стањима духа скривеним иза видљивог. Тематска нит која обухвата читав низ њених радова јесте препознавање, именовање и прихватање отуђених емоција, занемарених делова сопства, аспеката људског постојања од којих се плашимо без правог разлога. Сматра да је нужно да се одупремо терору савршенства да бисмо се усудили да будемо цели.

LJUBICA DENKOVIĆ

Ljubica Denković (1982) – a visual artist, photographer, painter, and graphic designer based in Rotterdam. She graduated in painting from the Academy of Arts in Novi Sad in 2005, and in 2010, she completed her master's studies at the same academy. She has held 10 solo exhibitions so far in Russia, Austria, Serbia, Norway, and Belgium. Additionally, she has participated in artistic residencies in Turkey, Belgium, Norway, and Austria, and has received several awards and commendations for her work in Japan, Great Britain, Italy, and Spain. Denković finds inspiration in creative elements within chaos, inevitable upheavals, imbalance, uncontrolled premonitions, and various states of mind hidden behind the visible. The thematic thread that runs through her entire body of work is the recognition, naming, and acceptance of alienated emotions, neglected parts of the self, and aspects of human existence which we fear without a real reason. She believes it is necessary to resist the terror of perfection in order to dare to be whole.






Дах, фотографска инсталација, променљиве димензије
Breath, photographic installation, variable dimensions

Љубица Денковић

Документаризам и инсценација методи су употребљени за израду серије слика која се тиче вишезначности појма каде за купање. Са једне стране, то је интимно, топло место где људи траже предах после хаотичног дана, одмарајући се, заштићени од „спољног“ света. Са друге стране, то је место где неко може остати без даха, бити насилно удављен или извршити самоубиство. Из тог разлога, призоре доминације у којима се сви ликови појављују као слуге или телохранитељи смењује најпре централни модел који гледа директно у камеру/гледаоца, а затим слике пригушене страве које надилазе стварност, откривајући реалност наше подсвести и страха од насилне смрти. *Дах* представља двострукост живота, једну шредингеровску ситуацију истовременог бивања и небивања на неком месту, стања и највеће опуштености и одузетости од страха. Прелазећи танану линију између приватног и јавног простора, ликови (чији идентитет, односно чија лица нису приказана) најпре се појављују као телохранитељи централне фигуре, али њу онда спречавају да изађе из каде (као у болницама за ментално оболеле), док се она постепено претвара у беживотно тело, затворених очију. Она постаје метафора за све који су нестали под водом или услед насилне смрти, или, још апстрактније, за све тренутке (ир)рационалног страха који управља нашим свакодневним активностима. Уравнотежавање ове шредингеровске ситуације визуелно се постиже не само уравнотеженим композицијама већ и колористичким шемама коришћеним у призорима и њима комплементарним шарама (тетоваже и тепих). У оваквој поставци ништа није извесно: гледалац добија само наговештај од кога може развити причу у било ком смеру.

Ljubica Denković

Documentary method and staging are used to create a series of images that are revolving around the polysemy of a bathtub. At the one hand, a bathtub is a private, warm place where one takes a breath after a chaotic day, while resting, protected from the 'outer' world. At the other hand, it is a place where one can be denied a breath, being violently drown, or committing a suicide. For that reason, images shift from scenes of dominance where all the figures appear as servants or bodyguards to the central model who directly looks at the camera/viewer, to the subtly horrific images that go beyond reality, revealing reality of our subconsciousness, of our fears of violent death. The *Breath* presents a double life, a Schrodinger situation of being and not being somewhere at the same time, of being at the upmost state of relaxation and of freezing fear. By crossing the subtle line between the private and the public space, figures (whose identity/faces are not captured) firstly appear as bodyguards of the central figure, but then start holding her in the bathtub (as in mental hospitals), as she gradually appears as a body, lifeless, with closed eyes. She becomes a metaphor of all those lost under water or by violent death, or, more abstractly, of all those moments of (ir) rational fear that delineate our everyday activities. The balancing, Schrodinger-like situation is visually achieved not only with balanced compositions, but also with colour schemes used in the scenes and complementing patterns (the tattoos and the carpet). In these settings, nothing is certain, the viewer is only given suggestion and s/he can develop a narrative in any direction.



ДРАГАНА ДРАЖОВИЋ ИЛИЋ

Драгана Дражовић Илић (1971) – дипломирала је на Факултету примењених уметности у Београду, одсек за дизајн текстила. Магистрирала на истом факултету на одсеку за зидно сликарство са радом „Зидна композиција у условима савременог ентеријера“, код ментора професора Мирослава Лазовића. Тренутно припрема одбрану вишемедијског, докторског уметничког пројекта на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду (ментор др ум. Иван Правдић, професор, коментор мр Чедомир Васић, професор емеритус). Учесница је бројних домаћих и међународних колективних изложби, сајмова и ликовних колонија. Похађала је више стручних семинара у земљи и иностранству. Добитница је више награда и признања из области уметности и дизајна текстила. Основала је студио за дизајн и израду уникатних тепиха, а радила је као модни креатор и професор. Посвећена је истраживању различитих дисциплина кроз уметност, које користи за стварање вишемедијских дела, просторних и аудиовизуелних инсталација. У статусу је самосталног уметника УЛУПУДУС-а.

DRAGANA DRAŽOVIĆ ILIĆ

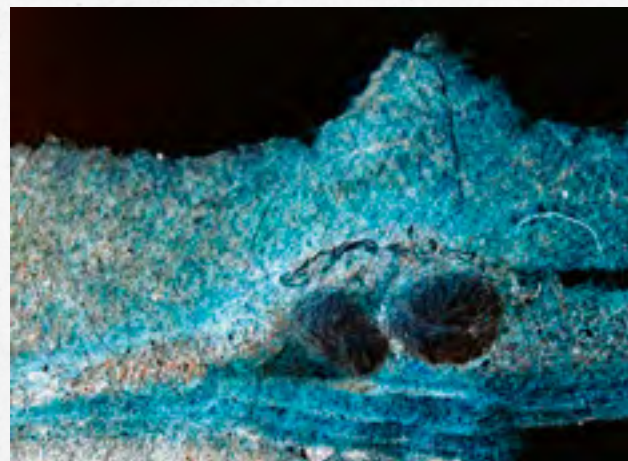
Dragana Dražović Ilić (1971) – graduated from the Faculty of Applied Arts in Belgrade, Department of Textile Design. She obtained her master's degree at the same faculty in the Department of Wall Painting with a thesis titled *Wall Composition in the Conditions of Contemporary Interior*, under the mentorship of Professor Miroslav Lazović. Currently, she is preparing for the defense of her multimedia doctoral artistic project at the Interdisciplinary Studies of the University of Arts in Belgrade (mentored by Ivan Pravdić, Ph.D., professor, with guidance from Čedomir Vasić, M.Sc., Professor Emeritus). She has participated in numerous domestic and international group exhibitions, fairs, and art colonies. She has attended several professional seminars in Serbia and abroad. Her contributions to art and textile design have earned her multiple awards and recognitions. Dražović Ilić founded a studio for the design and production of unique carpets and has worked as a fashion designer and professor. She is dedicated to exploring various disciplines through art, which she employs in creating multimedia works, spatial, and audiovisual installations. She holds the status of an independent artist at the Applied Artists and Designers Association of Serbia (ULUPUDUS).





Уткивање у тло,
вишемедијска интерактивна инсталација,
променљиве димензије, 2023

Ingraining into the Soil, multimedia interactive installation,
variable dimensions, 2023



Драгана Дражовић Илић

Пространо је царство прашине! За разлику од земаљских краљевстава, оно не познаје границе. Ниједан океан не обележава његове међе. Ниједна планина га не оивичује. Ни паралеле ни меридијани не одређују његово безгранично пространство, као што и најудаљенија звезда у бескрају свемира служи тек као светлуцава предстража царству пространом као сам универзум.
Ц. Гордон Огден, *Царство прашине*

Уткивање у тло је интерактивна инсталација, сегмент докторског уметничког пројекта *Сублимација реминисценције*. Рад проблематизује феномен прашине, материјалног и симболичког медија, као посредника у процесу преображаја индивидуалних и колективних сећања и као такав у теми бијенала „Испирање“, проналази интеракцију између прашине као инспирације и истраживања у метафизичком смислу и прашине као материјала од кога су настале инсталације за овај пројекат. Као вишемедијско дело, расветљава питања постојања, трајања, трансформација и остављања трагова кроз видљиве и невидљиве твари, остатке процеса распадања и разлагања у виду прашине, као материје која нас окружује.

Циљ пројекта је разумети како прашина, као елемент из свакодневног окружења, може да послужи као катализатор за сублимације реминисценција, тј. трансформацију искустава и сећања у нови облик уметничког, културолошког и когнитивног израза.

Ништа се не може испрати а да не остави траг у неком облику. Оно што мислимо да је испрано и више не постоји, сублимирано је у неком новом талогу, попут материје. Незаустављиви, константни процеси не дају се контролисати јер прашина је материја која рађа страх од невиђеног, стрепњу и ужас од растварања материје до минуциозних размера; аморфна је, свепрожимајућа и не познаје границе. Испирањем се утискујемо у тло!

Dragana Dražović Ilić

Vast is the kingdom of dust! Unlike terrestrial kingdoms, it knows no limits. No ocean marks its boundaries. No mountains hem it in. No parallels of latitude and longitude define its boundless areas, nor can the farthestmost stars in the infinitudes of space serve other than as a twinkling outpost of a realm as vast as the universe.

J. Gordon Ogden, *The Kingdom of Dust*

Ingraining in the Soil is an interactive installation, a segment of the doctoral artistic project *The Sublimation of Reminiscence*. The work problematizes the phenomenon of dust, both as a material and symbolic medium, serving as a mediator in the process of transforming individual and collective memories. As such, within the context of the Biennial Wash-out theme, it finds an intersection between dust as inspiration and exploration in a metaphysical sense and dust as the material from which installations for this project were created.

As a multimedia piece, it sheds light on questions of existence, duration, transformation, and leaving traces through visible and invisible entities, remnants of processes of decay and disintegration in the form of dust, the ubiquitous material that surrounds us. The project aims to comprehend how dust, as an element of the everyday environment, can serve as a catalyst for the sublimation of reminiscences, i.e., the transformation of experiences and memories into a new form of artistic, cultural, and cognitive expression.

Nothing can be washed away without leaving a trace in some form. What we believe to have been washed away and no longer existing is sublimated into some new sediment, akin to matter. Unstoppable, constant processes cannot be controlled because dust is a material that evokes fear of the unseen, apprehension, and horror of matter dissolving into minute dimensions; it is amorphous, pervasive, and knows no boundaries. By being washed out, we are ingrained into the soil!

НАДЕЖДА КИРЋАНСКИ

Фотографија (портрет): Душан Живкић

Надежда Кирћански (1992) – бави се визуелном уметношћу. Основне и мастер студије завршила је 2017. године на одсеку вајарства Факултета ликовних уметности у Београду. Њена уметничка пракса ангажује широк распон медија и језика, укључујући цртеж, објекте, фразе, ситуације и сајт сензитивне просторне инсталације. Један од кључних фокуса у њеном раду је судар социополитичких реалности и савременог језика оптерећеног емотивним, физичким и интелектуалним радом. Скривени рад је економски невидљив, неплаћен рад који на посебан начин исцрпљује прекарно тело и дух, остављајући исто тако скривене ожиљке који се понекад открију кроз гест, фразу, формулацију, скраћеницу. У међупростору ове невидљиве економије и језика главни је простор истраживања у Надеждиној пракси. У току досадашњег уметничког ангажмана реализовала је и организовала више самосталних и групних изложби, уметничких резиденција и кустоских пројеката. Учесница је многих резиденцијалних програма у Британији, Немачкој, Њујорку, Словенији, Аустрији. Добитница је више награда и похвала, међу којима је и Награда „Димитрије Башичевић Мангелос“ за младе уметнике (Young Visual Artists Awards, YVAA). Поред уметничке праксе, ангажована је на филмским, серијским и рекламним пројектима и као асистент сценографа, арт директор на сету и пропмејкер. Живи и ради у Хагу.

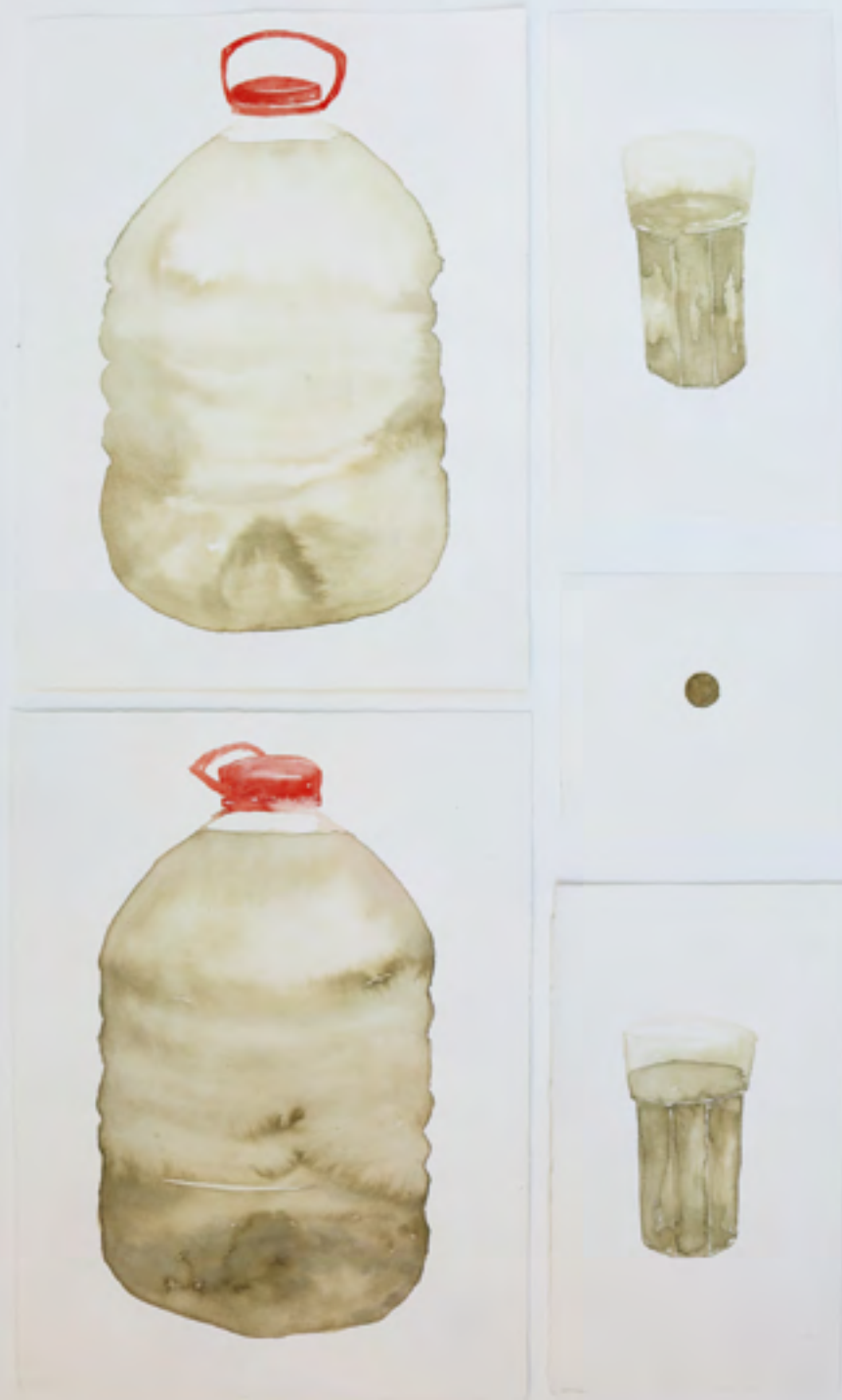
NADEŽDA KIRĆANSKI

Portrait by Dušan Živkić

Nadežda Kirćanski (1992) is engaged in visual arts. She completed her undergraduate and master's studies in 2017 at the Sculpture Department of the Faculty of Fine Arts in Belgrade. Her artistic practice encompasses a wide range of media and languages, including drawing, objects, phrases, situations, and site-sensitive spatial installations. One of the key focuses in her work is the collision of sociopolitical realities and contemporary language burdened with emotional, physical, and intellectual labor. The hidden labor is economically invisible, unpaid work that exhausts the precarious body and spirit in a unique way, leaving equally hidden scars that sometimes manifest themselves through gesture, phrase, wording, or abbreviation. The space between this invisible economy and language is the main area of research in Nadežda's practice. Throughout her artistic career, she has realized and organized numerous solo and group exhibitions, artistic residencies, and curatorial projects. She has participated in many residency programs in Britain, Germany, New York, Slovenia, and Austria. She is the recipient of several awards and accolades, including the Dimitrije Bašičević Mangelos Award for young artists (Young Visual Artists Awards, YVAA). In addition to artistic practice, she is involved in film, series, and advertising projects, and works as an assistant set designer, art director on set, and prop maker. She lives and works in The Hague.



Зрењанинска вода I, акварел, 65 x 100 цм, 2020.
Zrenjanin Water I, watercolor, 65 x 100 cm, 2020



Надежда Кирћански

Године 2024. обележава се 20 година откако је зрењанинска вода забрањена за пиће због концентрације арсена, неколико десетина пута веће од дозвољене. Цртеж припада серији акварела под називом „Пут страха одоздо нагоре“ (2020).

Nadežda Kirćanski

In 2024, we commemorate 20 years since Zrenjanin water was declared unsuitable for drinking due to arsenic levels, exceeding the permitted concentration dozens of times over. This drawing is part of a watercolor series titled “The Path of Fear from Down to Up” (2020).

Марија Козомора (1998) – завршила је средњу дизајнерску школу у Новом Саду 2017. године, одсек за дизајн текстила. Дипломирала је на Универзитету Вестминстер у Барселони (2020), курс настао у сарадњи Универзитета Вестминстер у Лондону и Европског института за дизајн у Барселони (IED) стекавши BA Hons из модног дизајна. Боравила је у Берлину на тромесечној пракси у студију Естер Пербант. По повратку у Србију, стажирала је у Установи за израду таписерија „Атеље 61“ (2021), где је направила своју прву таписерију и стекла вештине израде уметничких таписерија. Курс еколошке штампе код уметнице и професорке Ирит Дулман завршава 2021. године и тако започиње индивидуални пут стварањем сопственог модног бренда „Козомора“, у којем истиче спору производњу, старе текстилне технике као што су ткање, плетење, природно бојење и штампа на природним материјалима са циљем приближавања савременог човека природи. Кроз свој бренд настоји да пренесе снагу природе и њена лековита својства у савремену одећу. Залаже се за поновно повезивање човека са природом истицањем моћи природних ресурса. Користи еколошку штампу, технику у којој биљке остављају отисак на природним тканинама, да пренесе ту нераскидиву и хармоничну везу унутар природе. Ауторка је прву самосталну изложбу „Корени природе“ имала 2022. године у оквиру пројекта „Био фабрика“ и Европска престоница културе у Галерији Шок задруга у Новом Саду. Од 2022. године постаје заменик председника Удружења за превентивну и заштитну делатност Републике Србије, развијајући свест о унапређењу квалитета животне средине. У сарадњи са Студиом 183 Берлин, 2022. године одржала је прву радионицу природног бојења, потом 2023. на четвородневној радионици студентима из Европског института за дизајн (IED) у Барселони говорила је о екоштампи и природном бојењу, покривајући теме као што су спора производња, холистичка одрживост, природна влакна итд. У 2023. години такође одржава серију радионица екоштампе у свом дворишту у Црвенки, потом у Дому културе Силоси и Културном центру Град где је излагала као део групне изложбе „Nature and Art“. Живи и ради у Новом Саду.

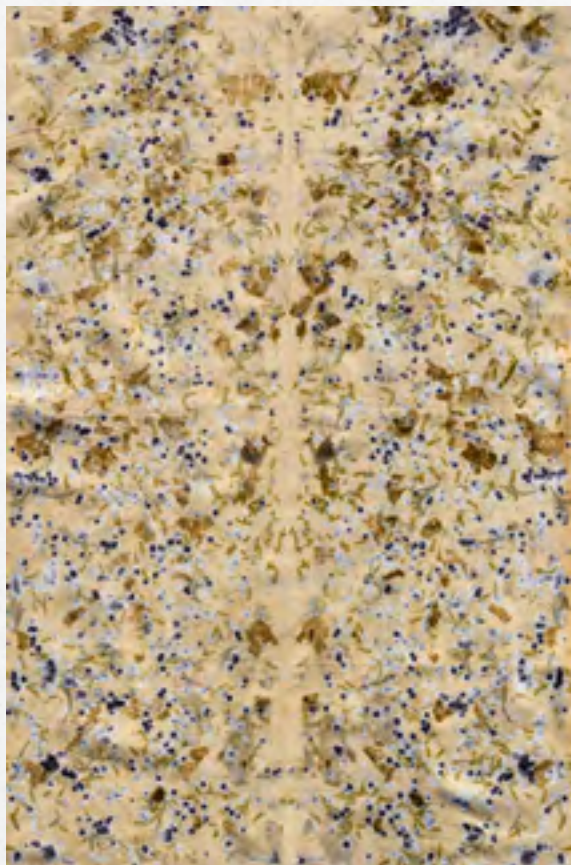
МАРИЈА КОЗОМОРА

MARIJA KOZOMORA

Marija Kozomora (1998) – graduated from the High School of Design in Novi Sad in 2017, specializing in the Textile Design department. She then earned a BA Hons in Fashion Design at the University of Westminster in Barcelona (2020), completing a course created through collaboration between the University of Westminster in London and the European Institute of Design in Barcelona (IED). She spent a three-month internship at the Esther Perbandt studio in Berlin. Upon returning to Serbia, she undertook an internship at the *Atelje 61* tapestry making studio (2021), where she honed her skills in creating artistic tapestries, producing her first piece in the process. In 2021, she completed an eco-friendly printing course under the guidance of artist and professor Irit Dulman. This marked the beginning of her individual journey as she launched her own fashion brand, *Kozomora*. Emphasizing slow production and employing traditional textile techniques such as weaving, knitting, natural dyeing, and printing on natural materials, Kozomora aims to bring modern humans closer to nature. Through her brand, she seeks to convey the power and healing properties of nature in contemporary clothing, advocating for a reconnection with the natural world and the utilization of its powerful resources. Kozomora uses eco-friendly printing, a technique where plants leave an imprint on natural fabrics, to convey the inextricable and harmonious connection within nature. She had her first solo exhibition, *Roots of Nature*, in 2022 as part of the projects *Bio Factory* and the European Capital of Culture at the Shock Cooperative Gallery in Novi Sad. Since 2022, she has served as the vice president of the Association for Preventive and Protective Action of the Republic of Serbia, raising awareness about improving the quality of the environment. In collaboration with Studio 183 Berlin, in 2022, she held her first natural dyeing workshop, and then in 2023, during a four-day workshop for students of the European Institute of Design (IED) in Barcelona, she spoke about eco-printing and natural dyeing, covering topics such as slow production, holistic sustainability, natural fibers, etc. In 2023, she held a series of eco-printing workshops in her yard in Crvenka, then at the Cultural Center Silosi and Cultural Center Grad in Belgrade, where she showcased her work within the exhibition *Nature and Art*. She lives and works in Novi Sad.

Марија Козомора

У новој ери, суочавамо се са животом који је капиталистички настројен, који нас учи моралу и обрасцима од малих ногу, где имамо поверења и не можемо да доводимо у питање суштинско. Модерно доба нам се показује као унапређење – бољи начин живота и глобални развој. Ми смо у сталној рутини, пратећи задатке које нам поставља ово капиталистичко друштво, што дехуманизује природу нашег бића, доводи нас у хипнотичко стање и изазива нам неуравнотеженост духа.



Страх да живимо у савезу са природом и да појединац не буде вођа свог рационалног ланца изазива раздвајање природе и људи. Као резултат тога, на нас је утицала илузија да смо креатори. Вештачка интелигенција коју су изградиле људи је већ унапред кодиран образац; не можемо да се каталогизујемо у сличности са нашом машинеријом; ми смо континуирана еволуција Земљине природе.

Како смо заборавили да смо сви ми креација Мајке Земље? То је питање које себи стално постављам. Зашто смо се удаљили од скривених ризница нашег духа и наше узајамне везе? Верујем да су брзе промене у човечанству донеле нову еру у перцепцији живота, остављајући нас празнима, без унутрашње снаге да осетимо везу и комуницирамо са извором свега од чега се састојимо.

У процесу испирања/отклањања свих синтетичких слојева, бирам да послушам биљке и радећи у складу са њима стварам еколошку штампу на природим платнима која открива душу природе и тиме подстиче развијање и буђење односа човека са природом у добу које нас одвлачи од те суштине. Колекцијом радова екоштампе, приказујем вам, и позивам вас да откривате, скривену узајамну везу између свих Земљаних елемената.

Пред вама је бесконачни хоризонт на којем се вијори дух Земљани. Осетите топлоту и енергију која произлази из спектра Сунчеве светлости. Усредсредите се на тај осећај, дозволите да вас Земља врати ономе што заиста јесте – ваше најдубље ја, сопство старо као Земља, сопство још старије, које претходи почетку живота, сопство без почетака, укоренено у вечне ствари од којих је Земља наша најближа инкарнација. И тада зароните у духовно срце, у свет у којем владају колективна снага и земаљска мудрост – и баш ту освестите колико све вештачке баријере или синтетичке коже спречавају процват нашег бића.

Листопад, техника: екоштампа, променљиве димензије, 2024.

Falling Leaf, eco-print, variable dimensions, 2024

Marija Kozomora

In this new era, we face a life oriented towards capitalism, one that instills morals and patterns in us from a young age, where we trust and cannot question the essence. The modern age is presented to us as progress – a better way of life and global development. We are in a constant routine, following the tasks set for us by this capitalist society, which dehumanizes our very nature, hypnotizes us, and induces spiritual imbalance. The fear of living in harmony with nature and the individual not being the leader of their rational chain causes the separation of nature and humans. As a result, we have been influenced by the illusion that we are creators. The artificial intelligence built by humans is already a pre-coded pattern; we cannot be cataloged into similarities with our machinery; we are the continuous evolution of Earth's nature.

How did we forget that we are all creations of Mother Earth? That is a question I constantly ask myself. Why have we drifted away from the hidden treasures of our spirit and our mutual connections? I believe that rapid changes in humanity have brought a new era in the perception of life, leaving us empty, devoid of the inner strength to feel the connection and communicate with the source of all that we are made of.

In the process of washing out/removing all synthetic layers, I choose to listen to plants, and by working in harmony with them, I create eco-prints on natural canvases that reveal the soul of nature and thus encourage the development and awakening of the relationship between humans and nature in an age that distracts us from that essence. Through a collection of eco-prints, I present to you, and invite you to discover, the hidden mutual connection between all earthly elements.

Before you lies an endless horizon where the spirit of Earth flutters. Feel the warmth and energy emanating from the spectrum of sunlight. Focus on that feeling, allow Earth to bring you back to what you truly are – your deepest self, a self as old as Earth, even older, preceding the beginning of life, a self without beginnings, rooted in eternal things among which Earth is our

closest incarnation. And then immerse yourself in the spiritual heart, in a world where collective strength and earthly wisdom prevail – and right there, realize how all artificial barriers or synthetic skins prevent the flourishing of our being.



Листопад, техника: екоштампа, променљиве димензије, 2024.

Falling Leaf, eco-print, variable dimensions, 2024

ЖИВАНА МИЈАИЛОВИЋ

Портретна фотографија: Моника Сигети

Живана Мијаиловић (1997) – на Факултету ликовних уметности у Београду завршила је основне и мастер студије до 2022. године, у класи професора Добрице Бисенића. Тренутно је студент докторских студија на истом факултету под менторством професорке Биљане Ђурђевић, где је запослена као асистент. У свом раду, углавном кроз медијум цртежа, употребом архитектонских форми и мотива вегетације и фауне, истражује процес трансформације и пропадања стварних објеката. Намера је илустровање симболичне, сентименталне природе онога што преостаје од тих објеката, онда када постану лишени функције и очувани само у сећању, стварајући помало злослутну, меланхоличну атмосферу.

ŽIVANA MIJAILOVIĆ

Portrait photograph: Monika Sigeti

Živana Mijailović (1997) – attended the Faculty of Fine Arts in Belgrade, where by 2022 she earned her Bachelor's and Master's degrees in the Painting Department under the guidance of Professor Dobrica Bisenić. Currently, she is pursuing her doctorate at the same faculty under the mentorship of Professor Biljana Đurđević, where she also serves as a teaching assistant. In her work, predominantly through the medium of drawing, using architectural imagery, and motifs of vegetation and fauna, she explores the processes of transformation and deterioration of real objects. The intention is to illustrate the symbolic, sentimental quality of what remains of those objects once they are devoid of function and only preserved in memory, creating a somewhat eerie, melancholic atmosphere.

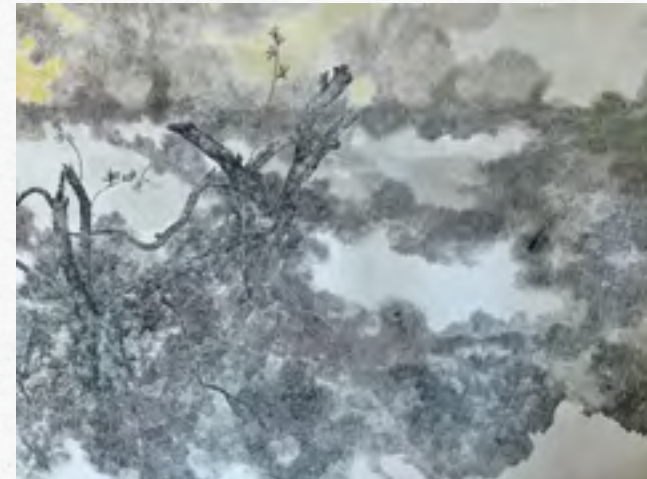




Живана Мијаиловић

Дрво маслине расте полако, оно је стамено и животни век му је дуг. Захтева стрпљење и својим неговатељима је захвално, део је заједнице и културе. За народ Палестине, оно је симбол истрајности, дословне укоренености у земљи, у пејзажу. Чин деструкције истог је охол, дехуманизујући у свом настојању да спону између човека и тла коме припада насилно избрише.

Ампутираних грана и озлеђеног трупа, маслиново дрво својим корењем сеже дубоко и чврсто грли земљу која га је изнедрила, која ће његову бол памтити, вечно чувајући његове остатке у својој утроби.




Земља ће се сећати, туш на папиру, 58 x 93 цм, 2024.

Soil Will Remember, drawing, ink on paper, 58 x 93 cm, 2024

Živana Mijailović

An olive tree grows slowly, it is sturdy and has a long life-span. It requires patience and is grateful to its caretakers, an integral part of the community and culture. To the people of Palestine, it is a symbol of endurance, being literally rooted in the soil, in the landscape. The act of its destruction is vain, dehumanizing in its attempt to violently sever the bond between humans and the ground they belong to. With its legs amputated and its trunk bruised, the olive tree stretches its roots deep underground, embracing the soil that engendered it, which will remember its pain, preserving its remains within forever.



БРАНИСЛАВ НИКОЛИЋ

Бранислав Николић (1970) – дипломирао је сликарство 1996. на Академији уметности у Новом Саду. Постдипломске студије завршио је 2001. године на Институту за уметност у Енсхедеу и 2002. на Академији уметности у Новом Саду. Ради у домену скулптуре, сликарства, дизајна и као кустос. Остварио је преко 30 самосталних изложби у Антверпену, Тирани, Ослу, Амстердаму, Туркуу, Енсхедеу, Београду, Шапцу и Новом Саду, а излагао је и на преко 70 групних изложби у Хелсинкију, Лаhtiју, Шангају, Темишвару, Њујорку, Тирани, Грацу, Паризу, Цириху, Бечу, Торонту, Амстердаму, Енсхедеу, Маракаибу, Монреалу, Риму, Дубравици, Ријеци, Пули, Осијеку, Сарајеву, Цетињу, Београду, Зрењанину, Новом Саду, Шапцу, Пожеги, Ваљеу, Врању, Вршцу. Аутор је бројних савремених скулптура у јавном простору у земљи и иностранству. Живи и ради у Београду.

BRANISLAV NIKOLIĆ

Branislav Nikolić (1970) – graduated in painting in 1996 from the Academy of Arts in Novi Sad. He completed his postgraduate studies in 2001 at the Institute of the Arts in Enschede and in 2002 at the Academy of Arts in Novi Sad. He works in the domains of sculpture, painting, design, and curation. He has realized over 30 solo exhibitions in Antwerp, Tirana, Oslo, Amsterdam, Turku, Enschede, Belgrade, Šabac, and Novi Sad, and has participated in over 70 group exhibitions in Helsinki, Lahti, Shanghai, Timișoara, New York, Tirana, Graz, Paris, Zurich, Vienna, Toronto, Amsterdam, Enschede, Maracaibo, Montreal, Rome, Dubrovnik, Rijeka, Pula, Osijek, Sarajevo, Cetinje, Belgrade, Zrenjanin, Novi Sad, Šabac, Požega, Valjevo, Vranje, and Vršac. Nikolić is the author of numerous contemporary sculptures in public spaces in both Serbia and abroad. He lives and works in Belgrade.



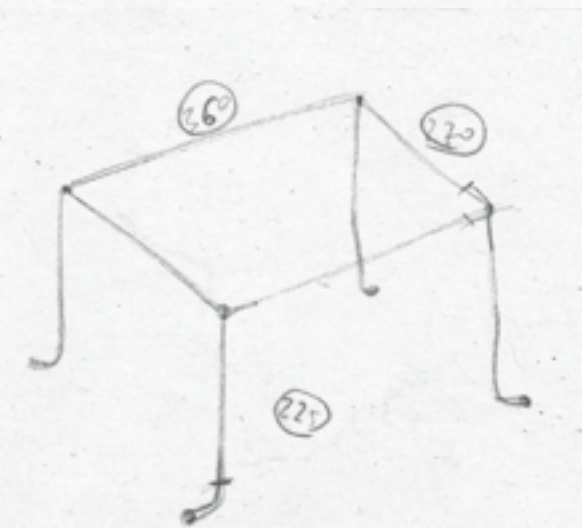


Бранислав Николић

Скулптура *Четири воде* начињена је од олука за непостојећу кућу. Апсурдна конструкција која не може да спроведе кишу јер нема крова са којег би се ова излила у њу. То је истовремено и веома поетичан рад који говори о води, која је основни животни ресурс. Такође сугерише четири стране света, постављајући тако скулптуру у средиште из којег вода тече на север, исток, запад и југ.

Branislav Nikolić

Sculpture *Four Waters* is a gutter for a non-existent house, an absurd structure that cannot divert rain because there is no roof from which it would pour into it. It is at the same time a very poetic work that speaks of water, which is the basic life resource. It also suggests the four corners of the world, thus positioning the sculpture into the center of the world from which water runs north, east, west and south.



Четири воде, скулптура, метал, 360 x 270 x 225 цм, 2016/2024.

Four Waters, sculpture, metal, 360 x 270 x 225 cm, 2016/2024



КОНСТАНТИНОС ПЕТРОВИЋ

Константинос Петровић (1995) – апсолвент мастер студија на Академији уметности у Новом Саду, одсек ликовних уметности, модул сликарство. Завршио је основне академске студије на Филолошко-уметничком факултету, смер зидно сликарство. До сада је реализовао шеснаест самосталних изложби од којих се издваја мастер изложба *Хајде, Боже, буди друг* у галерија СУЛУВ, као и серију самосталних изложби *#FFFFFF* од којих се истиче *#FFFFFF rev 0.5*, реализована у Дому омладине Београд. Остварио је учешће на више групних изложби. Поред тога активан је и на реализацији многобројних пројеката (*Код у уметности 2021*, Галерија СУЛУВ; *На истом задатку*, Шок задруга...) и радионица из области уметности. Део је колектива Шок задруге од 2020. године, члан СУЛУВ-а од 2021. и један од суоснивача удружења *Графичка мрежа*. Живи и ради у Новом Саду.

KONSTANTINOS PETROVIĆ

Konstantinos Petrović (1995) – graduate student of the Master's program at the Academy of Arts in Novi Sad, Fine Arts Department, specializing in painting. He completed his undergraduate studies in mural painting at the Faculty of Philology and Arts. He has held sixteen solo exhibitions, including his standout master exhibition *Come On, God, Be a Friend* at the SULUV Gallery in Novi Sad. He is also known for his series of solo exhibitions titled *#FFFFFF*, notably *#FFFFFF rev 0.5*, hosted at the Belgrade Youth Center. Additionally, he has participated in several group exhibitions and actively contributes to various art projects (*Coding in Art 2021*, SULUV Gallery; *On the Same Mission*, Shock Cooperative, etc.) and workshops. Since 2020, he has been a member of the Shock Cooperative and joined the Union of Associations of Fine Artists of Vojvodina (SULUV) in 2021. He is a co-founder of the *Grafička mreža* association. He resides and works in Novi Sad.



Medijum:	
Flomaster:	
Grafit u boji:	
Hemijski/gelj olovka:	<input checked="" type="checkbox"/>
Ostalo:	za štampanje
Proizvođač:	ORION Србија
Država:	SRBIJA
Druga oznaka:	KINA
Specifikacija:	
Naziv:	GALPANS
Hemijski sastav:	MAPKVAJ
Vodoperivi:	<input checked="" type="checkbox"/>
Stanje pakovanja:	
Nova pakovanja:	<input checked="" type="checkbox"/>
Korišćeno:	
Komada u pakovanju:	2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30
Redni broj u pakovanju:	24 / 30
Obim vrha:	Ø = 1mm
Cena:	
Pakovanje:	299.00
Komad:	9.30
Dubina linije:	
Dubina konstante:	= 30 cm
Zbir:	
Broj ponovljenih linija:	
Ispunjeno maksimalna kvata izvučenih linija:	<input checked="" type="checkbox"/> km m cm
Vreme potrebno da medijum prestane sa radom:	<input checked="" type="checkbox"/> dan sat min sek
Redni broj / ukupan broj listova korišćenih sa jednu boju:	1/1
Krajnji rezultat:	
Plasman ovog radnog postupka na osnovu kojeg medijum prestao sa korišćenjem:	
Dubina:	<input checked="" type="checkbox"/>
Vreme:	<input checked="" type="checkbox"/>
Mesto:	Novi SAD
Datum:	11.08.2021
Jedinstveni broj:	[0][0][0][0][0][0][0][0]

#FF0000, полиптих, димензије сваког рада су 33 x 48 cm, 2021.

#FF0000, polyptih, dimensions of each work: 33 x 48 cm, 2021


Константинос Петровић

Рад #FF0000 представља наставак рада #FFFFFF. Константинос Петровић у формулару који сам креира, исцртава линије у предвиђеном пољу, а затим бележи податке које је уочи пре и након исцртавања линија. Бележи се прибор, произвођач, техника, година настанка, година увоза, трајање прибора, али оно што је најбитније јесте мерење дужине линије која се може извући прибором који је уметник користио. Будући да се Петровићев приступ у серији радова #FFFFFF заснива на аналитичном прикупљању, одабиру, мерењу, бројењу, бележењу, класификовању и осталим принципима канцеларијског посла, рад који произилази је #FF0000 настао 2021. године на колонији у Јаловику. Принцип је готово исти: прављење формулара, бележење дужине линије која је нацртана, али овај пут уметник себи даје временски оквир. Радни сат, односно радни дан (осам радних сати). У том случају, параметри на формулару су другачији. На основу дужине линије, броја радних сати и званичних података за мерење минималне цене радног сата и минималне зараде у Републици Србији, Константинос Петровић бележи колико његова линија кошта, односно колико се радни сат уметника вреднује, као и како се на основу ових параметра може израчунати минимална цена насталог уметничког рада.

Konstantinos Petrović

The work #FF0000 represents a continuation of the series #FFFFFF Konstantinos Petrović, using a custom form template he devised, draws lines within the designated field, documenting the data observed before and after drawing the lines. These notes encompass details such as the tools used, their manufacturer, the technique employed, year of creation, year of import, duration of tool usage, but most importantly, the measurement of the length of the line achievable with the chosen tool. Given that Petrović's methodology in the series #FFFFFF is based on analytical collection, selection, measurement, counting, notation, classification, and other processes similar to office work, the resulting piece, #FF0000 was created in 2021 at a colony in Jalovik.

The principle is almost identical: creating a form and noting the length of the drawn line, but this time, the artist sets a time limit for himself – a working hour, or workday (eight working hours). Accordingly, the parameters within the template are modified. Based on the line's length, the number of working hours, and official data for measuring minimum hourly rates and minimum wages in the Republic of Serbia, Konstantinos Petrović documents the cost of his line, that is, the evaluation of the artist's working hour, as well as how, using these parameters, the minimum price of the resultant work of art can be calculated.


 A black and white portrait of Monika Sigeti, a woman with long, wavy hair, looking slightly to the left. The portrait is partially obscured by a large, semi-transparent white circle that contains the text 'МОНИКА СИГЕТИ'.

МОНИКА СИГЕТИ

Моника Сигети (1979) – завршила је основне студије сликарства и мастер студије нове ликовне медије и интермедијална истраживања на Академији уметности у Новом Саду. Њена мултидисциплинарна, перформативна пракса покрива различите медије, од сликарства, цртежа, колажа, керамике, текстила, скулптуре па све до видеа и фотографије. У раду бави се женом као преображавајућим флуидним бићем, експериментишући и проширујући константно своје поље истраживања. Њена ауторефлексивна пракса полази од дубоко трансформишућих емоционалних и номадско/просторних искустава, где је акценат на преображају бића које тежи саморазвоју. Од 1997. године активно излаже на самосталним и групним изложбама, те је присутна у бројним публикацијама. Суделовала је у оквиру више уметничких пројеката у земљи и иностранству: у Јапану, Француској, Немачкој, Аустрији, Мађарској, Словенији, Италији, Грчкој, Шпанији и Америци. Недавни значајнији пројекти: „Невидне женске“, Галерија Тир, Нова Горица, Словенија (2023); „Oblique Strategies“, Галерија Алма, Атина, Грчка (2023); „HEROINE“, Галерија Павла Бељанског, Нови Сад (2022); „Voice, Body, Language, and Someone“, Harvestworks Art and Technology House, Њујорк, САД (2021); „Do I need YOU?“, Prima Center Берлин, Немачка (2019) итд. Боравила је и стварала у 18. Kunstsymposium, eu-art-network, Cselley Mühle, Ослип, Аустрија (2018); Cite internationale des Arts, Париз, Француска (2011). Члан је СУЛУВ-а, Нови Сад. Од 2017. има статус самосталног уметника проширених медија.

MONIKA SIGETI

Monika Sigeti (1979) – completed her undergraduate studies in painting and master's studies in new fine arts media and intermedial research at the Academy of Arts in Novi Sad. Her multidisciplinary, performative practice encompasses various media, ranging from painting, drawing, collage, ceramics, textiles, sculpture to video and photography. She explores the concept of women as transformative fluid beings, engaging in experimentation and continuously expanding her field of research. Sigeti's self-reflective approach originates from deeply transformative emotional and nomadic/spatial experiences, with a focus on the evolution of the self towards self-development. Since 1997, she has actively exhibited in solo and group exhibitions, participating in numerous publications. She has contributed to various art projects in Serbia and internationally: in Japan, France, Germany, Austria, Hungary, Slovenia, Italy, Greece, Spain, and America. Her recent significant projects include *Invisible Women*, Tir Gallery, Nova Gorica, Slovenia (2023); *Oblique Strategies*, Alma Gallery, Athens, Greece (2023); *HEROINES*, Pavle Beljanski Gallery, Novi Sad (2022); *Voice, Body, Language, and Someone*, Harvestworks Art and Technology House, New York, USA (2021); *Do I need YOU?*, Prima Center Berlin, Germany (2019), etc. She resided and created within the 18th Kunstsymposium, eu-art-network, Cselley Mühle, Oslip, Austria (2018), and Cite internationale des Arts, Paris, France (2011). A member of the Union of Associations of Fine Artists of Vojvodina (SULUV), Novi Sad, she has held the status of an independent artist in extended media since 2017.



Скулптура од петнаест комбинезона, инсталација, 2024.
Sculpture of Fifteen Chemises, installation, 2024

Моника Сигети

Развила сам *site-specific* инсталацију која се састоји од скулптуралног ансамбла – viseћих предмета и зидне поставке. Овај рад се заснива на дијалогу између поља одеће и скулптуре. Уједно је егзистенцијални крик који проговара последње сведочанство. Остатак материјалности постаје тако последица неминовног преображаја кроз трајно физичко ишчезнуће.

Сваки комад одеће документ је животног пута, али и губитака који су пратили ту танку нит. Текстил који је мазео топлу телесност сада је само истањена свила или полиестер. Одећу посматрамо у корелацији са телом, али то је само почетна позиција, она је много више од тога. Оно што наше тело носи уједно нас позиционира, креира први утисак о нама. Да ли ми поседујемо робу или роба поседује нас? Одећа је део конструкције идентитета, сведочи о пролазности, недостацима, временском и просторном оквиру који ограничава и оптерећује.

Комбинезони у различитим пастелним нијансама повезани су један за другим, кројећи путању једне жене. Они обликују увијену, непрекинуту дугуљасту форму која се може хронолошки ишчитавати као свет сна, у којем ће као и сви пре и после ње провести трећину свог живота.

Monika Sigeti

I have created a site-specific installation comprising a sculptural ensemble – hanging objects and a wall display. This work is rooted in a dialogue between the realms of clothing and sculpture. It is also an existential outcry, offering its final testament. The residual materiality thus emerges as a consequence of inevitable transformation through permanent physical disappearance. Each piece of clothing serves as a document of life's journey, but also of the losses that have accompanied that delicate thread.

The fabric that once caressed warm flesh now remains as mere worn-out silk or polyester. While we typically perceive clothing in relation to the body, it transcends this initial perception; it is much more than that. What adorns our body also defines us, shaping the first impressions others have of us. Do we possess clothes, or do clothes possess us? Clothing has a role in constructing identity; it bears witness to transience, imperfections, and the temporal and spatial frameworks that confine and weigh upon us.

Chemises in various pastel shades are interconnected, tracing the path of a woman. Together, they create a winding, uninterrupted elongated form, which can be deciphered chronologically as a dream world – a realm in which, like all those before and after her, she will spend a third of her life.


 ISIDORA
STOJANOVIĆ

Исидора Стојановић (1998) – дипломирала је на Факултету примењених уметности 2021. године у Београду, одсек за дизајн ентеријера и намештаја. Учесница је многобројних радионици и групних изложби од којих истиче учешће на Сајму намештаја, као и учешће у изложби „Smart Art“ 2021. године у Галерији N.O. Concept у Београду на позив професорке Тање Манојловић. Исте године излаже на 51. Салону уметности Панчева у Народном музеју Панчева. Учесница је трију ликовних колонија, од којих је једна одржана у Румунији. У 2022. години излаже у Show room-у у оквиру Недеље дизајна у Новом Саду, а након тога на 52. Салону уметности Панчева где овог пута осваја награде у виду самосталне изложбе, одржане у мају 2023. године под називом „У нестајању настајања“ у Галерији савремене уметности Панчево. Једно од значајнији искустава јесте учешће на 17. изложби „Уметност, архитектура, дизајн – Станишта“ крајем 2022. године у Галерији савремене уметности Панчево. Испитује структуру простора и његов утицај на живот људи. Посебно је занимају теме масовне изградње, утицај становника на мењање структуре становања и архитектуре, појам дома, његова симболика, као и његов значај за појединца. Често кроз радове провлачи лично искуство или угао посматрања и позива посматрача да преиспита гледишта.

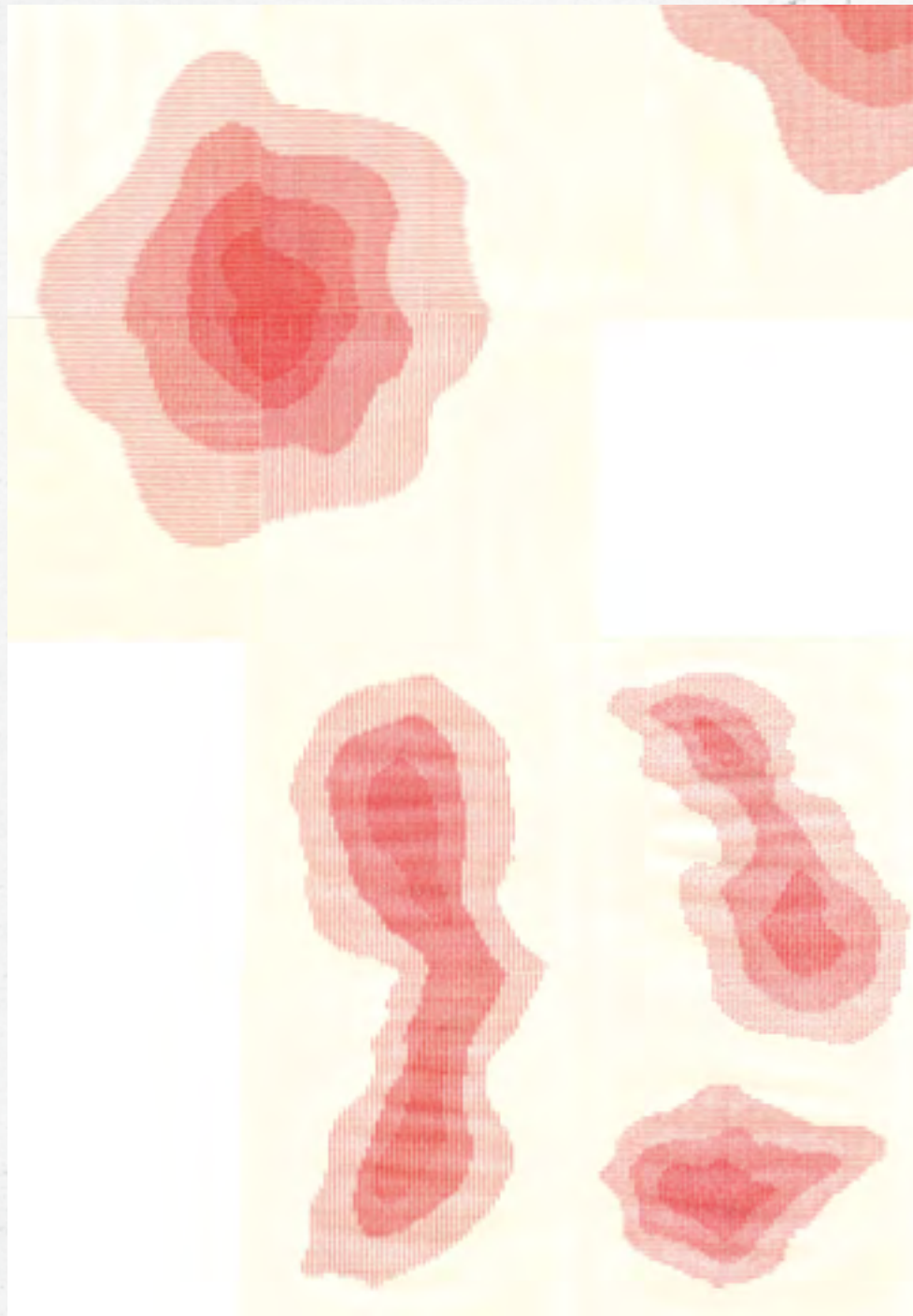
 ISIDORA
STOJANOVIĆ

Isidora Stojanović (1998) – graduated from the Interior and Furniture Design Department of the Faculty of Applied Arts in Belgrade in 2021. Among numerous workshops and group exhibitions, her participation in the Belgrade Furniture Fair stands out, as well as participation in the “Smart Art” exhibition in 2021 at the N.O. Concept Gallery in Belgrade, by invitation of Professor Tanja Manojlović. That same year, she participated in the 51st Art Salon in Pančevo hosted by the National Museum of Pančevo. She took part in three art colonies, one of which was held in Romania. In 2022, her work was exhibited at the Show Room within the Novi Sad Design Week, and shortly afterwards, she participated in the 52nd Art Salon in Pančevo, where her awards included a solo exhibition. It opened in May 2023 under the title “In the Disappearance of Appearance” at the Gallery of Contemporary Art in Pančevo. One of her most formative experiences was her participation in the 17th “Art, Architecture, Design” exhibition, subtitled “Habitats,” held towards the end of 2022 at the Gallery of Contemporary Art in Pančevo. She explores the structure of space and its effect on people’s lives. She is particularly interested in topics such as mass construction, the impact of residents on changing the structure of housing and architecture, the concept of home, its symbolism, and its significance for the individual. Her works often reflect personal experiences or opinions, inviting the viewer to reconsider their viewpoint



**Слојеви историје, вишемедијска инсталација,
дизајн звука: Ален Душ, 2024.**

Layers of History, multimedia installation,
sound design: Alen Duš, 2024



Исидора Стојановић

Кроз рад *Слојеви историје* поставља се питање на који начин догађаји из прошлости обликују наша уверења о садашњости и какву будућност 'треба' градити? Сведоци смо непрекидних промена укореењених у историјским догађајима чије последице јасно говоре да понављање историје неће помоћи у превазилажењу проблема у којем се цивилизација налази. Ратовања, етничка чишћења, освајања територија, обликовање нове мапе света доводе у питање да ли смо ишта научили из догађаја који су претходили овом тренутку у којем се сада налазимо? Класна подела друштва постаје све драстичнија, непрестана сегрегација становништва повећава тензију и смањује праг толеранције, што доводи до повећане вероватноће сукоба, а на крају и до ратова који су и данас део наше стварности. Чини се да изрека „паметни људи уче се на туђим грешкама, а будале на својим“ говори много о поступцима оних који имају моћ у својим рукама.

Визуелне карактеристике указују на дуалност разумевања рада. Планету можемо посматрати као место сукоба, територију прекривену крвљу, или као место бескрајне топлоте, прихватања и љубави. Наш поглед зависи од начина на који разумемо некадашње догађаје и да ли бирамо да понављамо старе грешке или желимо да изградимо место које ће пригрлити све људе и њихове различитости.

Isidora Stojanović

The work *Layers of History* examines how events from the past shape our beliefs about the present and the kind of future we 'should' build. We are witnessing continuous changes rooted in historical events, whose consequences clearly indicate that repeating history will not help overcome the problems civilization is facing. Wars, ethnic cleansing, territorial conquests, and drawing of a new world map all question whether we have learned anything from the events preceding this moment in which we now find ourselves. Class divisions in society are becoming increasingly drastic, with the continual segregation of the population raising tension and diminishing the threshold of tolerance. This leads to a higher likelihood of conflict, and ultimately wars, which are today still part of our reality. It seems that the saying "smart people learn from others' mistakes, and fools from their own" speaks volumes about the actions of those in power.

Visual characteristics suggest duality in interpreting the work. We may perceive the planet as a place of conflict, land drenched in blood, or as a place of infinite warmth, acceptance, and love. Our perspective depends on how we understand past events and whether we choose to repeat old mistakes or want to create a place that will embrace all people and their differences.



ЛАНА СТОЈИЋЕВИЋ

Лана Стојићевих (1989) – визуелна уметница која делује у подручју уметничког истраживања. Перформативним и инсценираним серијама фотографија, костимима, реквизитима и архитектонским макетама истражује теме попут дивље градње, архитектонског и индустријског наслеђа, загађења околине, савремених неостилова, девастације културне баштине и трансформације пејзажа као последице масовног туризма. Дипломирала је 2012. на одсеку за сликарство Уметничке академије у Сплиту. Од 2022. је у звању доценткиње запослена на одсеку за ликовну културу и ликовну уметност Уметничке академије у Сплиту. Добитница је више струковних награда, међу којима су Награда „Радослав Путар“ (Институт за савремену уметност, Загреб, 2021), трећа Награда „Иван Кожарић“ (Музеј савремене уметности, Загреб, 2021), Награда „Metro Imaging“ на изложби „New East Photo Prize“ (Фондација „Calvert 22“, Лондон, 2016), Годишња награда за младе уметнике (YVAA, Хрватско друштво ликовних уметника, Загреб, 2015). Учествовала је на више резиденцијалних програма, међу којима су Residency Unlimited у Њујорку, Cité Internationale des Arts у Паризу и Kulturvermittlung Steiermark у Грацу.

ЛАНА СТОЈИЋЕВИЋ

Lana Stojićević (1989) – a visual artist working in the field of artistic research. She utilizes performative and staged photography, textile, costumes, and architectural models to explore themes such as illegal construction, architectural and industrial heritage, environmental pollution, contemporary neo-style tendencies, the devastation of cultural heritage, and the transformation of the landscape as a result of mass tourism. She graduated from the Department of Painting at the Arts Academy of the University of Split in 2012. She works as an assistant professor at the Visual Culture and Fine Arts Department of the Arts Academy in Split. She has won numerous professional awards, such as the Radoslav Putar Award, Institute of Contemporary Art, Zagreb (2021); the third-place Ivan Kožarić Award, Museum of Contemporary Art, Zagreb (2021); the Metro Imaging Award at the New East Photo Prize exhibition, Calvert 22 Foundation, London (2016); and the Annual Award for Young Artists, Croatian Association of Artists, Zagreb (2015). She has taken part in several artist residencies including Residency Unlimited (New York), Cité Internationale des Arts (Paris), and Kulturvermittlung Steiermark Artist in Residence (Graz).



Царски заход, фотографија, 2024.
Imperial Toilet, Photographic Print, 2024

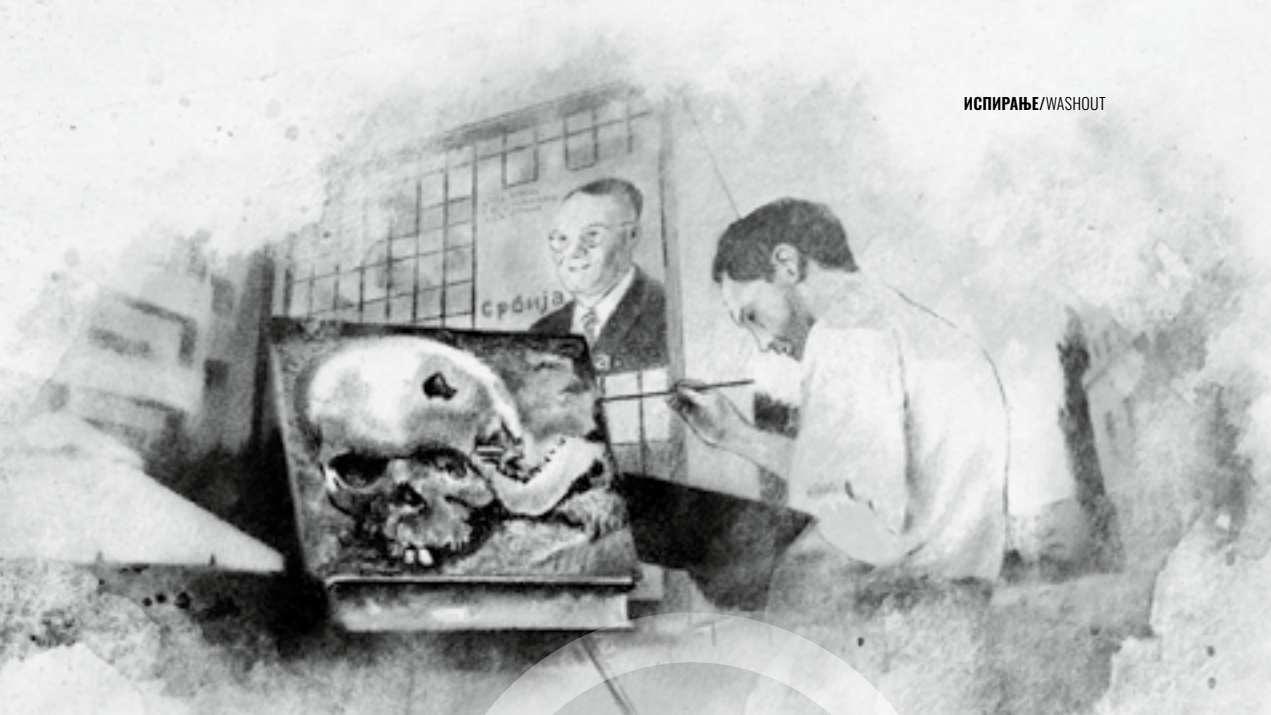


Лана Стојићевић

Рад *Царски заход* настао је као одговор на тему „Испирање“, а означава почетак серије радова насталих као резултат уметничког истраживања одређених просторних специфичности Диоклецијанове палате у Сплиту. Супструкције Палате настале су као конструктивни подупирач царског стана и као систем поравнавања стрмог терена. Столећима се кроз пробијене отворе из кућа изграђених изнад Подрума бацао разноврсни отпад и испуштана је канализација. Тако је изузетно значајан споменик културе добар део свог постојања служио и као црна јама. У Подрумима су чести проблеми са отпадним водама, морском водом, влагом, водом која цури из водоводних инсталација, као и водом која се слива из клима-уређаја. Тумарајући ходницима супструкција Палате, поред импозантне римске архитектуре, посетиоци могу наићи и на грандиозан и непримерен савремени бетонски јавни тоалет о којем се својевремено писало да је настао за потребе учвршћивања темеља приватне некретнине. Приликом документовања одређених елемената Подрума, на зиду испред тог тоалета наишла сам на *случајну скулптуру* која је настала као дословна визуелизација претходно описаних проблема. Реч је о свакодневном баналном предмету који је деловањем влаге и воде обликован и измењен до непрепознатљивости – ролни тоалет-папира чија је функција тим деловањем поништена те је постала смеће. Објекат који је деловањем влаге истовремено постао и скулптура фотографисан је на начин да призива традицију *chiaroscuro* портретног сликарства. Потпуно баналан предмет и те како је повезан са описаном историјом саме локације – поред савременог тоалета, чињенице да су Подруми вековима служили као црна јама, да се унутар Подрума наводно и даље могу наћи илегално спојене канализације приватних некретнина, ту се налазе и камене цеви за које се претпоставља да су коришћене за вертикални одвод управо из стана цара Диоклецијана. Те цеви приказане су на позадинској фотографији, док се у другом плану фотографије, у још неистраженом делу Подрума, налазе слојеви споменутог талога који се накупља вековима.

Lana Stojićević

The work *Imperial Toilet* was created in response to the theme of Wash-Out, marking the beginning of a series of works resulting from artistic exploration of specific spatial features of Diocletian's Palace in Split. The Palace's substructures were built as structural supports for the emperor's residence and as a system for leveling steep terrain. Over the centuries, various waste was thrown through openings from the houses built above the Cellars, and sewage was discharged. Thus, this significant cultural monument has served as a cesspit for a considerable portion of its existence. The Cellars frequently face problems with rainwater, seawater, humidity, water leaking from plumbing installations, as well as water draining from air conditioning units. Wandering through the corridors of the Palace's substructures, alongside the impressive Roman architecture, visitors may also encounter a grandiose and inappropriate modern concrete public toilet, which was once reported to have been built to stabilize the foundations of a private property. While documenting certain elements of the Cellars, I stumbled upon an accidental sculpture on the wall in front of that toilet, which emerged as a literal visualization of the previously described issues. It is an everyday, mundane object that, due to the effects of humidity and water, has been shaped and altered beyond recognition – a roll of toilet paper rendered useless by these effects, now reduced to – waste. The object, which has simultaneously become a sculpture as a result of moisture, was photographed in a manner that evokes the tradition of chiaroscuro portraiture. Despite its banal nature, this object is strongly connected to the described history of the site. In addition to the modern toilet and the historical use of the Cellars as a cesspit for centuries, there is the alleged existence of illegally connected sewage systems from private properties within the Cellars, and the stone pipes believed to have been used for the vertical drainage directly from the residence of Emperor Diocletian. These pipes are depicted in the background photograph, while in the midground of the photograph, in a part of the Cellars that has remained unexplored until now, layers of the sediment mentioned earlier, accumulated over centuries, can be found.



СЛОБОДАН СТОШИЋ

Слободан Стошић (1989) – живи и ради. Бави се савременом уметношћу, с обзиром на то да она може бити било шта. Добитник је Награде „Димитрије Башичевић Мангелос“ за 2012. годину. Био је члан уметничке групе Лед Арт и члан Групе за концептуалну политику. Слободан Стошић је фиктивни уметник. Излагао је на више самосталних и групних изложби у земљи и иностранству.

SLOBODAN STOŠIĆ

Slobodan Stošić (1989) – lives and works. He is engaged in contemporary art, considering that it can be anything. He is the recipient of the Dimitrije Bašičević Mangelos Award for 2012. He was a member of the artistic group Led Art and a member of the Group for Conceptual Politics. Slobodan Stošić is a fictional artist. His work has been showcased in several solo and group exhibitions in Serbia and abroad.





Сва имена (Dron#bww 106)
Пластична кеса, пластичне руке, пластична везица, 2024.

All Names (Dron#bww 106)
Plastic bag, plastic hands, plastic string, 2024

Слободан Стошић

У тренутку када смо отворили црне пластичне кесе, нашли смо тела, већ распаднута. Имали су повезе на очима, ноге и руке везане. Пластичне лисице су коришћење на њиховим рукама и ногама, и платнени каишеви око очију и главе. (Босна, Косово, Руанда, Украјина, Газа...)

Мале руке, прљаве;* руке цивила. Остављене у простору као скандалозни објекат, скандалозни у грчком смислу те речи, као *scandalon*, реч која указује на нешто што нас спречава да ходамо или због чега се спотичемо; у замци, замка, и камен, онај библијски „камен спотицања“ и „камен саблазни“. Скандалон је оно што приморава посматрача да промени руту, да „промаши циљ“. Скандал је и догађај који шокира наше поимање исправног и лошег, који би нас на крају могао натерати да посрнемо и, последично, да грешимо, „промашивши ознаку“ онога што треба да радимо, како се од нас очекује да деламо, шта треба да мислимо у датој ситуацији. Скандалозни објекат постављен за немар погледа.

* Држава управља чистоћом. Деведесетих у Србији, војни етнохигијенски завод и издавачко предузеће „Српско биће“ нудило је претплату за књигу под насловом *Чиста Србија. Нови еугенетички практикум*. У том, како је наведено, капиталном издању од прворазредног националног интереса, објављеном у времену силног стремљења народних маса ка националном прочишћењу и успосебљењу, на једном месту можемо сазнати све о средствима те битке, то јест о етничкој хигијени, еугенетици. *Ослобођене* територије прво треба очистити. Злочини против човечности не могу се извршити без надзора, саучесништва и оних који делују у име народа, они нису нуспојава рата већ централна методологија нових ратова против цивила. У уобичајеној пракси „чишћења идентитета“ ти злочини немају заједничке карактеристике насиља: спонтану ерупцију, произвољност и случајност. Уместо тога, они су део организованог, добро уређеног и утемељеног система примењене силе почињене против поретка човечанства дефинисаног својом различитошћу. То је сила укључена у закон власти. Уз бога, све је дозвољено.

Slobodan Stošić

As we opened the black plastic bags, we found bodies, already decomposed. They were blindfolded, legs and hands tied. Plastic handcuffs were used on their hands and feet, with fabric straps around their eyes and heads. (Bosnia, Kosovo, Rwanda, Ukraine, Gaza...)

Small hands, dirty,* the hands of civilians. Left in space as a scandalous object, scandalous in the Greek sense of the word, like *scandalon*, a word that denotes something that prevents us from walking or causes us to stumble; in a trap, a lock, or a stone, that biblical 'stone of stumbling' and 'rock of offense.' *Scandalon* is what forces the observer to change their course, to 'miss the mark.' Scandal is also an event that shocks our understanding of right and wrong, which could ultimately lead us to stumble and, consequently, to make mistakes, 'missing the mark' of what we should do, how we are expected to act, what we should think in a given situation. A scandalous object set up for the neglect of sight.

* The state oversees cleanliness. In the 1990s in Serbia, the military ethno-hygiene institute, and the publishing house *Srpsko biće* (Serbian Being) offered a subscription for a book titled *Clean Serbia. A new eugenic practicum*. From this, as stated, capital publication of prime national interest, published at a time when masses of people were actively pursuing national purification and self-realization, in one place we can learn all about the means of that battle, that is, ethnic hygiene, eugenics. *Liberated* territories must first be cleansed. Crimes against humanity cannot be committed without supervision, complicity, and those acting in the name of the people; they are not a by-product of war but a central methodology of new wars against civilians. In the widespread practice of 'identity cleansing', these crimes do not have the shared characteristics of violence: spontaneous eruption, arbitrariness, and randomness. Instead, they are part of an organized, well-ordered, and established system of applied force committed against the order of humanity defined by its diversity. This is force incorporated into the law of power. With God, everything is permitted.



ЗОРАН ТОДОРОВИЋ

Зоран Тодоровић (1965) – сликар, вишемедијски уметник и редовни професор на Факултету ликовних уметности у Београду. Дипломирао је на одсеку за сликарство Факултета ликовних уметности у Београду 1992, магистрирао 1995, и докторирао 2011. године. Води наставу на предмету Трансмедијска истраживања на чијем је оснивању активно учествовао. У радовима тематизује питања надзора, биополитичке управе и контроле откривајући непријатне истине и скривене мотивације. Излаже самостално и групно од 1992. године у водећим домаћим и светским институцијама и фестивалима нових медија у Европи и свету, као што су МСУВ, Нови Сад, Салон МСУ, Београд, МСУ, Загреб, Artspace Сиднеј, Ars elektronica Линц, ZKM Карлсруе, NRLA Глазгов – Перт, Lux Centar, Лондон, Трансмедијале Берлин, Видео маратон Њујорк, World Information, Blood and Honey – Essl Collection, Беч, Austrian Cultural Forum, Њујорк итд. Представљао је Србију на 53. Бијеналу у Венецији. Дела му се налазе у приватним и државним колекцијама у свету и у Србији као што су Музеј савремене уметности Београд и Музеј савремене уметности Војводине. Добитник је награде 41. Октобарског салона. Периодично објављује есеје и текстове о свом раду и уметности (Art in biotech era, Experimental Art Foundation Inc. Аделејд, Јужна Аустралија 2008, Noise, ZKM, The MIT press Cambridge (MA) Лондон 2002...).

ZORAN TODOROVIĆ

Zoran Todorović (1965) – painter, multimedia artist, and full professor at the Faculty of Fine Arts in Belgrade. He graduated from the Painting Department at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 1992, earned his master's degree in 1995, and completed his PhD in 2011. Todorović serves as the course leader for the Transmedia Research course and played a significant role in its establishment as one of its founders. His work addresses issues of surveillance, biopolitical administration, and control, revealing uncomfortable truths and hidden motivations. Since 1992, Todorović has exhibited his art in solo and group exhibitions at prominent domestic and international venues and festivals of new media across Europe and worldwide. These include the Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad, Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, Museum of Contemporary Art in Zagreb, Artspace Sydney, Ars electronica Linz, ZKM Karlsruhe, NRLA Glasgow – Perth, Lux Center in London, Transmediale Berlin, Video Marathon New York, World Information, Blood and Honey – Essl Collection in Vienna, Austrian Cultural Forum in New York, among others. He represented Serbia at the 53rd Biennale in Venice. Todorović's works are featured in private and state collections worldwide and in Serbia, including the Museum of Contemporary Art in Belgrade and the Museum of Contemporary Art Vojvodina. He won the award at the 41st October Salon. Additionally, he periodically publishes essays and texts about his work and art (Art in the Biotech Era, Experimental Art Foundation Inc. Adelaide, South Australia 2008, Noise, ZKM, The MIT Press Cambridge (MA) London 2002, etc.).



Интеграција / илегални људи, видео, 12.11 мин, 2017, инв. бр. 431
Integration / Illegal People project, video, 12.11 min, 2017, inv. no. 431

Зоран Тодоровић

Уметник је прикупио урин у избегличком центру у Београду, где су боравиле и кроз који су пролазиле избеглице са Блиског истока на путу ка земљама Западне Европе, и од њега је направио занатско (craft) пиво по популарном белгијском рецепту. Пиво је требало да конзумирају публика и уметник у склопу предавања праћеног видео-документацијом која открива сам процес прављења. Пројекат је премијерно изведен у Лондону у организацији LADA (*Live Art Development Agency*). Конзумација овако произведеног пива отворила је проблем статуса избеглица и људског тела које под одређеним условима прераде постаје покретно и прихватљиво чак и у земљама капиталистичког центра где су границе за избеглице чврсто затворене. Уметнички пројекат *Интеграција: илегални људи* премијерно је представљен у организацији LADA у новембру 2017. Тодоровић је у формату овог рада указао на отворена политичка питања која се суочавају са скривеним социјалним симптомима који нам се овде обзнањују – о објектном, о статусу једног физиолошког поступка и снази фикционалног у уметности, одражавајући позицију земаља другог света у глобалним политичким околностима (сажетак из интервјуа са уметником поводом премијерног представљања рада, LADA, новембар 2017, доступно на performingborders.live).

Рад је добијен на конкурс укупта Министарства Републике Србије за колекцију Галерије савремене уметности, Културног центра Панчева.

Zoran Todorović

The artist collected urine at a refugee center in Belgrade where refugees from the Middle East stayed or passed through on their way to Western European countries and used it to make craft beer according to a popular Belgian recipe. The beer was intended to be consumed by the audience and the artist as part of a lecture performance accompanied by video documentation, which shed light on the brewing process. The project premiered in London, organized by the Live Art Development Agency (LADA). Consuming beer produced in this manner raised questions about the status of refugees and the human body, which, under specific treatment conditions, becomes mobile and acceptable even in the countries of the capitalist center where borders for refugees are firmly closed. The artistic project *Integration: Illegal People* was first presented at LADA in November 2017. Todorović employed the format of this artwork to highlight open political issues facing the hidden social symptoms revealed to us here, which refer to objectivity, the status of a physiological process, and the power of fiction in art, reflecting the position of second-world countries within global political circumstances (excerpt from an interview with the artist on the occasion of the premiere presentation of the work, LADA, November 2017, available at performingborders.live).

The artwork was acquired through the purchase competition of the Ministry of the Republic of Serbia for the collection of the Gallery of Contemporary Art, Cultural Center of Pančevo.

04

ПРАТЕЊИ ПРОГРАМ

ACCOMPANYING PROGRAM

DESCRIPTION	STATUS
	FINAL



*Madame Siget, gmnice
F. Denis*

Хрватска пјесникиња Нева Лукић и српски пјесник и драмски писац Виктор Радоњић аутори су драме П(ј)ешчаник у којој језик као такав постаје лик и субјект. Аутори се кроз причу о двоје љубавника, Србину и Хрватици, обрачунавају с проблемом језичког пуризма који се појавио тијekom Домовинског рата у Хрватској те наставио бујати у поратним годинама. У овој инвентивној и експерименталној драми Лукић и Радоњић показују како језик, као симбол политичког непријатеља, трпи сакаћење, како се уништава у име тобожњих племенитих циљева стварања „аутентичног“ хрватства.

Ивана Рогар

Croatian poet Neva Lukić and Serbian poet and playwright Viktor Radonjić are the creators of HOURGLASS, a production where language assumes a persona and central theme. Through the story of two lovers – one Serbian and one Croatian – the playwrights address the issue of linguistic purism that surfaced during the Croatian Homeland War and continued to thrive in the post-war era. In this inventive and experimental drama, Lukić and Radonjić illustrate how language, as a symbol of political animosity, undergoes deformation, nearly destroyed in the name of supposedly noble goals of creating an ‘authentic’ Croatian identity.

Ivana Rogar

ИСПИРАЊЕ/WASHOUT

Пратећи програм

Мала сцена Културног центра Панчево
29. мај у 19.30

Нева Лукић и Виктор Радоњић
П(ј)ЕШЧАНИК (2018–2021), представа

РЕЖИЈА/СЦЕНА/КОСТИМ/ИЗБОР МУЗИКЕ
Јасмина Вечански Кујунџић

ПРОДУКЦИЈА
Maximum

ОРГАНИЗАТОР
Културни центар Панчева

ИГРАЈУ
Јелена Ђулвезан Милковић,
Милош Лазаров

Зоран Ратковић, Катарина Крунић,
Андрија Жужа, Иван Мартић, Јована
Урошевић, Анђела Жикић и Анђела
Бижелић
*чланови Драмског студија Јасмине
Вечански Кујунџић

Деца: Марија Форго, Ирис
и Ђорђа Радовановић

СНИМАЊЕ И ОБРАДА АУДИО-
ВИЗУЕЛНОГ МАТЕРИЈАЛА,
ТОН МАЈСТОР, МАЈСТОР СВЕТЛА
Матеја Оберкнежев и Емилија Марчетић

МУЗИКА
КУД Идијоти, Bandiera Rossa

ОРГАНИЗАЦИЈА
Антоније Станковић и Душан Ракојевић

ДИЗАЈН ВИЗУАЛА
Ана Зубић



Accompanying Program

Small Stage of the Cultural Center of Pančevo
May 29 at 7:30 PM

Neva Lukić and Viktor Radonjić
HOURGLASS (2018–2021), A Play

DIRECTOR/SCENE DESIGN/COSTUME
DESIGN/MUSIC SELECTION
Jasmina Večanski Kujundžić

PRODUCED BY
Maximum

ORGANIZED BY
Cultural Center of Pančevo

FEATURING
Jelena Đulvezan Milković,
Miloš Lazarov

Zoran Ratković, Katarina Krunic, Andrija
Žuža, Ivan Martić, Jovana Urošević, Anđela
Žikić and Anđela Bijelić
*Members of the Drama Studio of Jasmina
Večanski Kujundžić

Children: Marija Forgo, Iris
and Đorđa Radovanović

RECORDING AND PROCESSING OF AUDIO-
VISUAL MATERIAL, SOUND ENGINEER,
LIGHTING MASTER
Mateja Oberknežev and Emilija Marčetić

MUSIC
KUD Idijoti, Bandiera Rossa

ORGANIZED BY
Antoniје Stanković and Dušan Rakojević

VISUALS
Ana Zubić

П(ј)ешчаник је рукопис дубоко уроњен у језик, његову аутореференцијалност, која једнако снажно сидришта налази у минуциозном истраживању, али и пукотинама интимности. Стога су и два лица која носе саму драму симболична. Она могу бити љубавни пар у заносу, као и два града која један на други гледају понекад с пријекором, а понекад с њежношћу. Стога су и могућности њихова изражавања кодирана и различита јер је све мишљење ту у потпуности фрегеовски „у језику“. Измјењују се стварност и сновитост, лица су подједнако реална и на разини симбола. Аутори се не боје ризика, те вјешто спајају и прекрајају у драмску форму оно најбоље из прозног и пјесничког изричаја.

Анђела Видовић

HOURGLASS is a manuscript deeply immersed in language, particularly its self-referentiality, and firmly anchored in meticulous exploration, but also in the cracks of intimacy. The two central characters in the drama serve as symbols. They can embody a romantic couple in love, or two cities exchanging glances that alternate between reproach and tenderness. Consequently, their potential modes of expression are encoded and multiple, reflecting the entirety of thought encapsulated in a Fregean manner within the language. Reality intertwines with dreaminess, with the characters appearing equally genuine and symbolic. Unafraid of taking risks, the authors adeptly blend the best of prose and poetic expression to shape the dramatic narrative.

Anđela Vidović

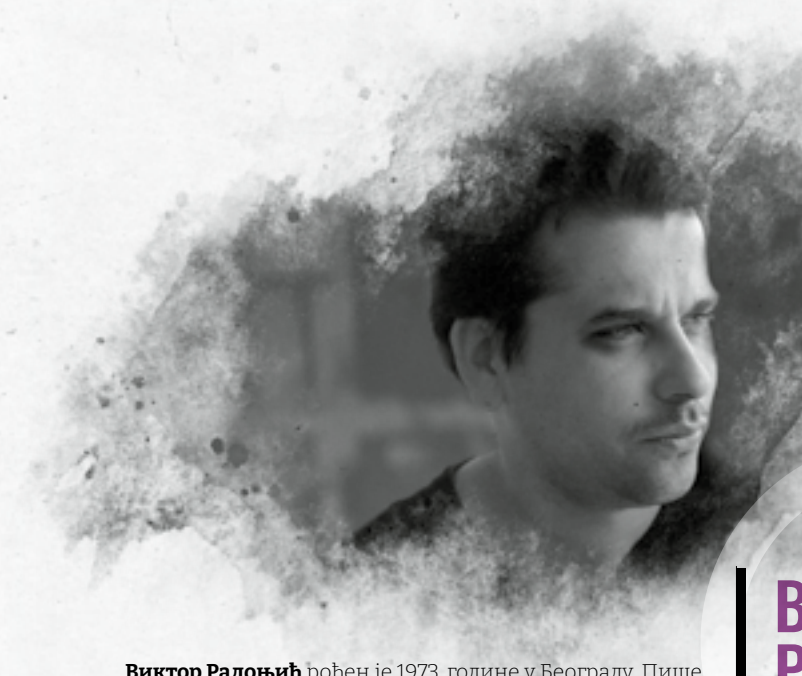


НЕВА ЛУКИЋ

Фотографија: Сандро Лендлер
Photo: Sandro Lendler

Нева Лукић рођена је 1982. године у Загребу. Активна је као књижевница, кустоскиња и ликовна критичарка. Објавила је две збирке кратких прича, три збирке песама, две сликовнице за децу и емитована јој је радио-драма на HRT3. Негује и интердисциплинаран приступ стваралаштву сарађујући са другим уметницима – истичу се експериментални филм *The Motel in the Well* (2016, део колекције LIMA, Амстердам), настао у сарадњи са Саром Рајаеи и поетски перформанс *Испод котача теку ријеке* (2022) са Невеном Радуловић.
www.nevalukic.org

Neva Lukić was born in 1982 in Zagreb. She engages in writing, curating, and art criticism. She has penned two collections of short stories, three volumes of poetry, two picture books for children, and a radio drama broadcast on HRT3. She embraces an interdisciplinary approach to creativity, collaborating with other artists. Her notable works include the experimental film *The Motel in the Well* (2016, featured in the LIMA collection in Amsterdam), created in collaboration with Sara Rajaei, and the literary performance *Beneath the Wheels, Rivers Flow* (2022) with Nevena Radulović.
www.nevalukic.org



ВИКТОР РАДОЊИЋ

Виктор Радоњић рођен је 1973. године у Београду. Пише поезију, прозу и драмске текстове. Истичу се: драме – *Шав*, *Чопор*, *Ретерирање круга*, *Амбис 01* (Трећи Трг, 2014); роман *Дете истог беса* (Контраст издаваштво, 2016); двојезично српско-енглеско издање изабраних песама *Јунак без портфеља / A Hero Without a Portfolio* (превео Новица Петровић; Трећи Трг, 2018); роман *Нађин карусел* (Лом, 2021).

Viktor Radonjić was born in 1973 in Belgrade. He writes poetry, prose, and plays. His notable works include the plays *Stitch*, *The Pack*, *Retreat of the Circle*, *Abyss 01* (Treći Trg, 2014); the novel *Child of the Same Rage* (Kontrast izdavaštvo, 2016); a bilingual Serbian-English edition of selected poems *A Hero Without a Portfolio / Junak bez portfelja* (translated by Novica Petrović; Treći Trg, 2018); and the novel *Nadia's Carousel* (Lom, 2021).



ЈАСМИНА ВЕЧАНСКИ КУЈУНЦИЋ

Јасмина Вечански Кујунџић рођена је 1972. године у Панчеву. Дипломирала на Факултету драмских уметности у Београду – смер глума, у класи професора Предрага Бајчетића. Године 1993. почиње да ради у Атељеу 212, Народном позоришту у Београду, и на телевизији и филму. Године 2020. на Факултету драмских уметности у Београду одбранила је докторски уметнички пројекат: „О(П)СТАНАК – Лик жртве у документарном позоришту“ и стекла научни назив доктор уметности – драмске и аудио-визуелне уметности.

Jasmina Večanski Kujundžić was born in 1972 in Pančevo. She graduated from the Acting Department of the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade under the guidance of Professor Predrag Bajčetić. Starting in 1993, she embarked on her career at Atelje 212, the National Theater in Belgrade, and in television and film. In 2020, she defended her doctoral artistic project titled *SURVIVAL – The Character of the Victim in Documentary Theater*, earning the academic title of Doctor of Arts in Drama and Audio-Visual Arts.



Културни центар Панчева / Cultural Centre of Pančevo
Галерија савремене уметности / Gallery of Contemporary Art
Панчево, Војводе Живојина Мишића 1
Тел. / факс: +381(0)13-346-137
gsu.pancevo@gmail.com
kcp@kcp.rs
www.kulturnicentarpanceva.rs
FB: Vijenale umetnosti Pančevo
IG: bjenalepancevo

21. Бијенале уметности, Испирање, Панчево 2024.
21th Biennial of Arts, WASHOUT, Pančevo 2024

в.д. директор / acting director

Немања Богданов

организаторка програма / program organizer

Ивана Маркез Филиповић

селекторка / selector

Др Соња Јанков

уреднице каталога / editors of the catalog

Ивана Маркез Филиповић и др Соња Јанков

уметници / artists

Аисте Амбразевичиуте / Aisté Ambrazevičiūtė

Бреда Бебан

Барбара ле Бегек Фридман / Barbara Le Béguet Friedman

Био2Арх – Давор Панчић, Филип Тодосијевић, Бојан Кениг и Ана Тодосијевић

Даница Бићанић

Вендел Ваштаг

Графичка мрежа

Љубица Денковић

Драгана Дражовић Илић

Надежда Кирћански

Марија Козомора

Нева Лукић и Виктор Радоњић

Живана Мијаиловић

Бранислав Николић

Константинос Петровић

Моника Сигети

Исидора Стојановић

Лана Стојићевић

Слободан Стошић

Зоран Тодоровић

теоретичари / art theorists

Др Андрија Филиповић

Др Ивана Живаљевић

Др Соња Јанков

Нела Тонковић

Излагачки простори / Venues:

Културни центар Панчева / The Cultural Centre of Pančevo

Војводе Живојина Мишића 4, Панчево / Vojvode Živojina Mišića 4, Pančevo

Галерија савремене уметности / The Gallery of Contemporary Art

Војводе Живојина Мишића 1, Панчево / Vojvode Živojina Mišića 1, Pančevo

Галерија савремене уметности / The Gallery of Contemporary Art

Милоша Црњанског 2, Панчево / Miloša Crnjanskog 2, Pančevo

Светосавски дом / Saint Sava Ballroom

Димитрија Туцовића 2, Панчево / Dimitrija Tucovića 2, Pančevo

Галерија Милорада Бате Михаиловића / Milorad Bata Mihailović

Gallery

Жарка Зрењанина 1, Панчево / Žarka Zrenjanina 1, Pančevo

Биоскоп Војводина / Cinema Vojvodina

Војводе Радомира Путника 1, Панчево / Vojvode Radomira Putnika 1, Pančevo

Народни музеј Панчево / Pančevo National Museum

Трг краља Петра I 7, Панчево / Trg kralja Petra I 7, Pančevo

Зелена површина на адреси Трг краља Петра I, Панчево /

Green area at Trg Kralja Petra I, Pančevo

дизајн / design

АРХЕ, Панчево

графичка обрада / graphic design

Павле Халупа

превод и лектура / translation, proofreading of English texts

Маја Р. Војводић

лектура и коректура / proofreading and language editing

Свјетлана Ђелић

фотографије / photos

Зоран Јовановић Мачак

Лаис Переира / Lais Pereira

Ферди Каработ / Ferdy Carabott

Магдалена Боруцка / Magdalena Borucka

Томаш Гонсиор / Tomasz Gonsior

Душан Живкић

Игор Рипак

Борис Кочиш

Горан Радошевић

Петар Живковић и уметници

менаџерка пројекта / project manager

Лидија Кочевски

односи са јавношћу / PR manager

Моника Хусар Токин

организаторка промотивних активности /

organizer of promotional activities

Марија Самарџић

технички координатор / technical coordinator

Зоран Петковић

технички тим / technical team

Бојан Лукић

Лучиан Вину

Немања Петковић

Ненад Марковић

Ненад Форго

Александар Димић

административна и организациона подршка /

administrative and organizational support

Ана Штрак

Бојана Вагнер

Весна Петковић

Дејан Гаћеша

Душанка Давидовић

Душица Коџић

Зоран Милованов

Зорана Радоичић

Мирослава Малешевић

Радмила Калапиш

радови на висини / works on height

Ламброс Худелудис

волонтери / volunteers

Владан Дабић

Ненад Божић

Иван Шпехар

Никола Вуковић

Зорица Богосављев

Ана Кочар

штампа / printing

Издавачко предузеће ЕПОХА,

Бакионица бб, 31210 Пожега

тираж / circulation

500

мај 2024 / May 2024

ISBN 978-86-82546-05-4

Покровитељ / Sponsor



Град Панчево

Манифестацију подржавају / Supported by



Република Србија
Министарство културе и информисања

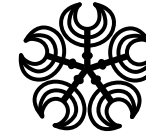


Република Србија
/Аутономна покрајина Војводина
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и
односе са верским заједницама



Умјетничка организација
Максимум

Пријатељи манифестације / Friends of the Biennial



Народни музеј
Панчево



Бросе
Панчево



ЈКП Зеленило
Панчево

Медијски спонзори / Media Partners



CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

73/79:069.9(497.113)"2024"(083.824)

БИЈЕНАЛЕ уметности (21 ; 2024 ; Панчево)

21. бијенале уметности : Испирање, Панчево, 2024. = 21th Biennial of Arts : Washout, Панчево 2024 : Културни центар Панчева, Галерија савремене уметности] / [уреднице Ивана Маркез Филиповић и Соња Јанков] ; [теоретичари Андрија Филиповић ... и др.] ; [превод Маја Р. Војводић]. - Панчево : Културни центар Панчева, 2024 (Пожега : Епоха). - [172] стр. : илустр. ; 24 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 500.

ISBN 978-86-82546-05-4

а) Бијенале уметности (21 ; 2024) (Панчево) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 146200073