

20.
БИЕНАЛЕ
УМЕТНОСТИ





РАФФИНЕ МЕНЕДЖМЕНТ **ГРУПА**

ПАНЧЕВО, 2022.

САДРЖАЈ

Ивана Маркез Филиповић Бијенале уметности Панчева кроз време	12	154	Богољуб Ђоковић
Маја Ћирић рафинеријаманастир	24	158	Адрија Жулија
Јасна Атанасијевић, Слободан Марковић Циклуси трајања	40	162	Вељко Зејак
Пјер Далансе Сталкеревање зоне бијенала	62	166	Александра Јованић
Бојана Матејић Рафинеријаманастир: ка трансверзалном заокрету у савременој уметности	86	170	Наташа Кокић
Дарко Вукић Темплексност свести: темпорални сецесионизам, фреквенција интерференције	104	174	Анук Крајтхоф
Биографије	125	178	КУРС (Милош Милетић и Мирјана Радовановић)
Сања Анђелковић	138	182	Катинка Малајмаре
Мит Борас	142	186	Тони Маслић
Ана Вујовић	146	190	Матријаршија
Никола Дамјанов	150	194	Мичиказу Мацуне

Дарија Медић	198	242	Милица Ружичић
Милица Мијајловић	202	246	Игор Симић
Јелена Мицић	206	250	Кристина Тица
Џонатан Монахан	210	254	Александар Тодоровић
Муна Муси	214	258	Адријен Ујхази
Немања Николић	218	262	Хеселхолт и Мајлванг
Јирген Отс	222	266	Лука Цветковић
Племе F20	226	270	Љиљана Шуњеварић
Миленко Првачки	230	274	Излагачки простори
Оливер Реслер	234	284	Golden Pixel Cooperative
Микола Ридњи	238	290	Дарија Медић

CONTENT

Ivana Markez Filipović
Pančevo Art Biennial Through Time

18

155

Bogoljub Đoković

Maja Ćirić
refinerymonastery

32

160

Adriá Juliá

Jasna Atanasijević, Slobodan Marković
Cycles of Lasting Existence

52

164

Veljko Zejak

Pierre d'Alancaisez
Stalking the Biennial Zone

74

168

Aleksandra Jovanić

Bojana Matejić
Refinerymonastery:
Towards a Transversal Turn in Contemporary Art

96

172

Nataša Kokić

Darko Vukić
Templexity awareness: temporal
secessionism and frequency interferences

104

176

Anouk Kruithof

Biographies

132

180

KURS (Miloš Miletic & Mirjana Radovanović)

Sanja Anđelković

140

184

Catinca Malaimare

Mit Borrás

144

188

Tony Maslić

Ana Vujović

148

192

Matrijaršija

Nikola Damjanov

152

196

Michikazu Matsune

Darija Medić

200

244

Milica Ružičić

Milica Mijajlović

204

248

Igor Simić

Jelena Micić

208

252

Kristina Tica

Jonathan Monaghan

212

256

Aleksandar Todorović

Muna Mussie

216

260

Adrienn Újházi

Nemanja Nikolić

220

264

Hesselholdt & Mejlvang

Jurgen Ots

224

268

Luka Cvetković

Tribe F20

228

272

Ljiljana Šunjevarić

Milenko Prvački

232

274

Venues

Oliver Ressler

236

287

Golden Pixel Cooperative

Mykola Ridnyi

240

290

Darija Medić



ОСВЕШТАЊЕ МАНАСТИРА ВОЈЛОВИЦА 1991,
Зоран Јовановић Маџак
фото-репортер *Вечерњих новости*

SANCTIFICATION OF THE VOJLOVICA MONASTERY 1991,
Zoran Jovanović Mačak
photo-reporter *Večernje novosti* daily newspaper

РАФІНЕРЫЯ МАНАСТЕР
RAFINERS MONASTERS

Масштаб 1:500

РАСМЕТКА 1:1000
Сторона 0.5 м.

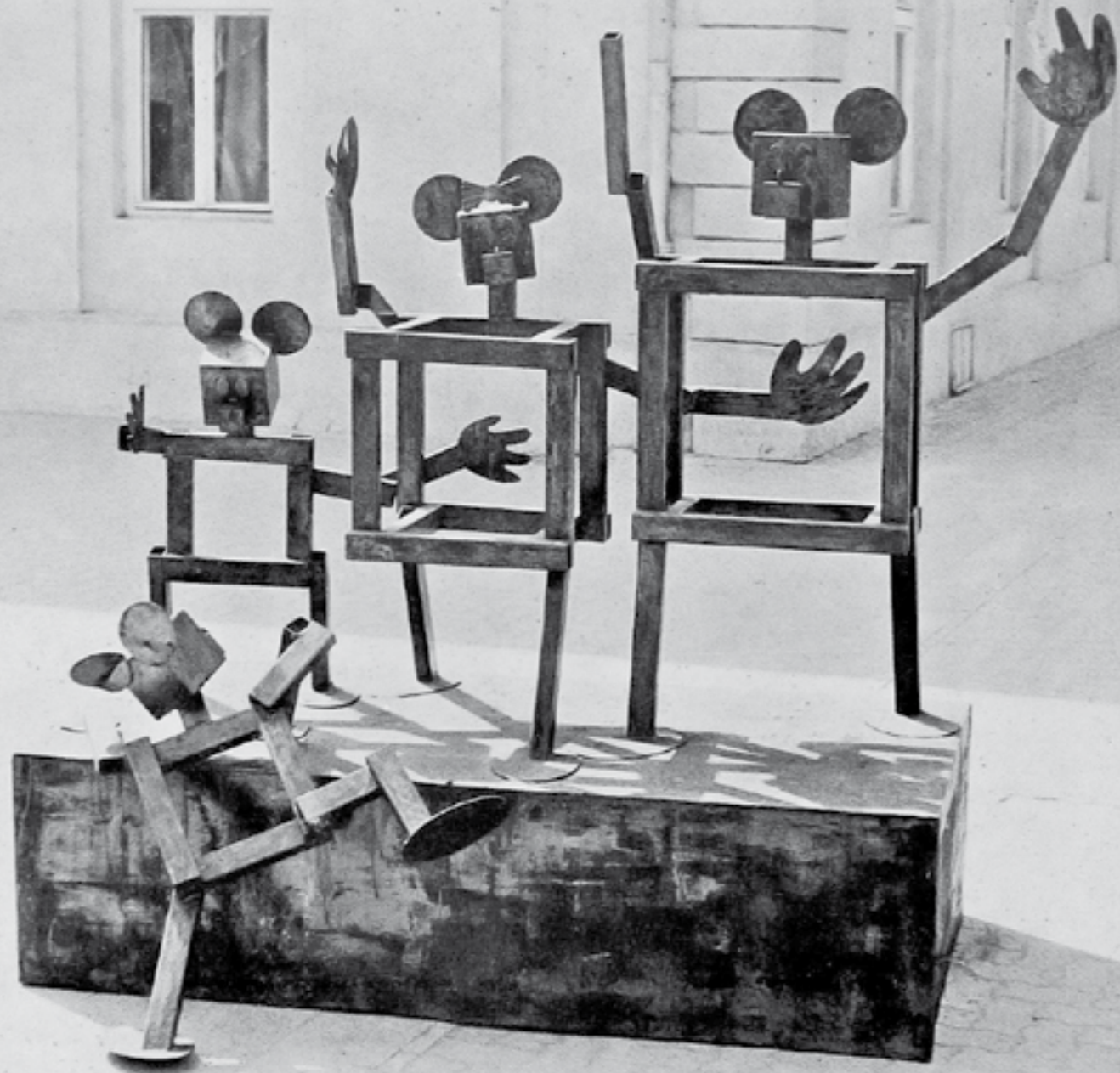
План 1:500
1:500

М. А. ГАМБЕДО
48 201

М. А. ГАМБЕДО
201

6. ПИЈС, 1991, Градски парк Панчево,
Александар Буквић, „Породица Маус“
архива Галерије савремене уметности Панчево

The 6th PIJS exhibition, City Park Pančevo,
Aleksandar Bukvić, „The Mouse Family“
The archives of the Contemporary Art Gallery Pančevo



ИВАНА МАРКЕЗ ФИЛИПОВИЋ

БИЈЕНАЛЕ УМЕТНОСТИ ПАНЧЕВА КРОЗ ВРЕМЕ

Ивана Маркез Филиповић,
уредница и кустоскиња Галерије савремене уметности,
Културни центар Панчево

Градска манифестација Бијенале уметности Панчево први пут се одржала 1981. године под називом *Панчевачка изложба југословенске скулптуре* – ПИЈС. За новоосновану Савремену галерију Центра за културу „Олга Петров“ (1976) и њене тадашње организаторе: Миленка Првачког, Зорана Ротара, Светлану Младенов, као и сараднике: Ђорђа Јовића, Ирину Суботић, Александра Басина, отворила се могућност да се Панчево појави на мапи савремених уметничких дешавања. Успех је постигнут, а сваки следећи ПИЈС у мају доводи у Панчево све више еминентних излагача, критичара, сарадника и угледну публику. Панчевци имају прилику да живе по месец дана у граду уметности и скулптуре, што је код немалог броја младих изнедрило жељу да упишу уметничке академије. За реализацију поставке коришћено је више излагачких (Савремена галерија, Народни музеј Панчево) и слободних градских простора (улице, паркови, тргови, фасаде, обала реке). Прва деценија рада ПИЈС-а одише еланом и покретачком енергијом.



1. ПИЈС, 1981, испред Градске библиотеке Панчева, Љубомир Денковић, „Кретање“, мермер, 67 x 115 x 130 цм архива Галерије савремене уметности Панчева

The 1st PIJS exhibition, in front of the City Library Pančevo, Ljubomir Denković, "Motion", marble, 67 x 115 x 130 cm, source: The archives of the Contemporary Art Gallery Pančevo

Један део поставке коју су уметници поклонили галерији успео је трајно да се задржи у градском језгру и да подсећа на минуле манифестације (скулптуре Косте Богдановића, Љубомира Денковића, Младена Маринкова, Бранка Ружичића, Звонимира Сантрача, Јанеза Ленасија, Александра Буквића).

Љиљана Ћинкул

... Панчевачка изложба југословенске скулптуре (ПИЈС) свакако је један од најзначајнијих мегапројеката који је реализован у овом граду током девете деценије. Ђорђе Јовић је први међу критичарима који је креирао концепт ове манифестације. Касније је уметнички директор ПИЈС-а био Сава Степанов, а потом Светлана Младенов.

Бијеналног карактера, ова манифестација је, као јединствена на простору ондашње Југославије, у једном великом залету енергије, идеја и контаката анимирала велики број релевантних уметника и критичара. Представљајући скулптуру великог формата за слободни простор, али и ону галеријских димензија, Панчевачка изложба је такође у једном великом луку прешла пут од изложбе-снимка стања на терену до врло амбициозних критичарских избора који су пратили одређене феномене у овом медију и његовим граничним пољима. Од 1991, са распадом Титове Југославије, Панчевачка изложба скулптуре је сужена на малу територију преостале домовине, да би 1996. била установљена као тријенале са новом концепцијом и амбицијом да прерасте у међународну манифестацију. У међувремену, током протекле две деценије, и сам појам скулптура доживео је озбиљне промене, па је изложба приређена 2000. „Седам теза новије српске скулптуре“, рад Лидије Мереник и Светлане Младенов, посвећена својеврсном критичарском резимирању пређеног пута, са освртом на проширено поље овог медија и његова промењена значења...

Светлана Младенов

... Галерија је убрзаним корацима грабила ка југословенској афирмацији чему јој је посебно допринела Панчевачка изложба југословенске скулптуре као значајна смотра југословенске пластичке уметности и као једна од најугледнијих ликовних изложби. Основана је 1981. године и наставила да функционише као бијенална закључно са 1993. годином да би се 1996. трансформисала у Тријенале, а 2000. поново огласила као Бијенале...



Прекретницу у начину одржавања манифестације намеће кризни период деведесетих који узрокује распад тадашње земље – Југославије.

Бијенале уметности *РЕЛАЦИЈЕ 2000* био је изложба за нову концепцију рада и разматрање савремене уметности. Пројекат је своју визуру и своје интересовање проширио са скулптуре на *проширено поље уметности* и почео да разматра све уметничке радове који воде дијалог са простором, без обзира о каквом је материјалу или медију реч (инсталације, објекти, фотографије, видео, дигитална уметност, просторне интервенције...). Назив се променио са Бијенала скулптуре у Бијенале уметности. Са југословенске уметничке сцене манифестација се проширила у интернационалну изложбу визуелних уметности. На овај начин нашла се у самом врху светских манифестација нових трендова ликовног стваралаштва.

Кроз сарадњу са уметницима на манифестацији спроводе се аквизиције за најактуелнија уметничка дела. Финансијска подршка Републике Србије и Града Панчева омогућава продукцију уметничких радова који су рађени ексклузивно за манифестацију, те на тај начин постају део колекције.

16. Бијенале *Линије времена ДОКУМЕНТИ 1981–2012*, доноси значајан ретроспективни преглед помоћу којег смо се подсетили уметничких дешавања и свих учесника кроз време: Јозеф Нађ, Томислав Петернек, Никола Џафо, Ричард Дикон, Коста Богдановић, Мрђан Бајић, Ненад Андрић, Вера Стевановић, Шкарт, Иван Грубанов, Стефан Арсенијевић, Соња Вукићевић, Катарина Здјелар, Сениша Илић, Јанез Јанша, Владан Јолер, Борис Шрибар, Александар Басин, Славен Тољ, Небојша Вилић, Асја Мандић, Стеван Вуковић, Зоран Ерић, Игор Антић, Данијел Бирен, Дејан Димитријевић, Жига Кариж...



Континуитет манифестације се не прекида, основни облици реализације исти су, док се разноврсност види у приступима и концептима различитих уредника и селектора. Свако бијенале има своје издање – каталог који је у почецима био скромнијег обима, да би с временом добијао двојезичан, а понекад и вишејезичан карактер монографског изгледа.

Проглашење 19. Бијенала уметности *СМРТ УМЕТНОСТИ, ЖИВЕЛА УМЕТНОСТ!* за најбољу изложбу 2020. године у Србији, према мишљењу критичара у листу *Политика*, потврђује да је Бијенале уметности и даље у врху најутицајнијих манифестација у Србији.

Овогодишње јубиларно 20. Бијенале уметности *рафинеријаманастир* посвећено је теми јединственој за наш град, а може се сагледати и као глобално питање. Позива нас на размишљање о материјалним и духовним вредностима и њиховим релацијама.

19. BIENALE UMETNOSTI, PANČEVO / 19TH BIENNIAL OF ARTS, PANČEVO
 SMRT UMETNOSTI: ŽIVELA UMETNOST!
 DEATH TO ART! LONG LIVE ART!



Kulturni centar Pančeva /
 The Cultural Centre of Pančevo
 Galerija savremene umetnosti /
 The Gallery of Contemporary Art



**31. oktobar -
 27. novembar
 2020.**

www.kulturnicentarpanceva.rs





IVANA MARKEZ FILIPOVIĆ

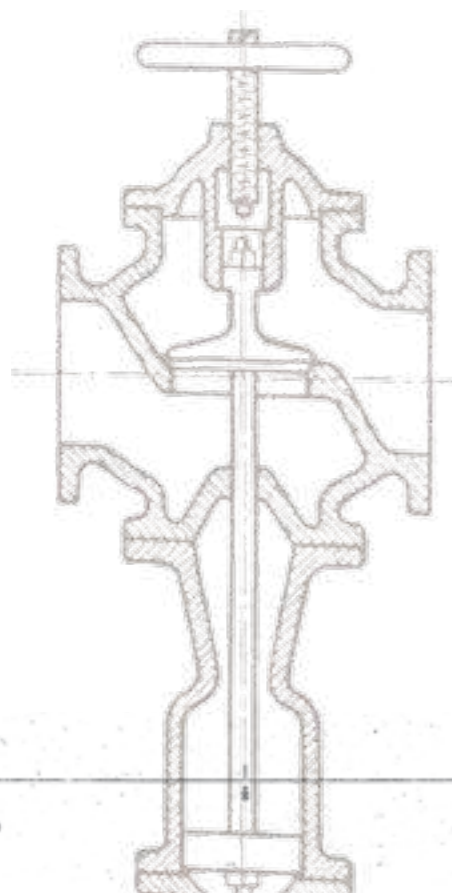
PAHČEVO ART BIENNIAL THROUGH TIME

IVANA MARKEZ FILIPOVIĆ
PROGRAMME EDITOR AND CURATOR
OF THE GALLERY OF
CONTEMPORARY ART
CULTURAL CENTRE PAHČEVO

The manifestation of the art biennial in the city of Pančevo was held for the first time in 1981 under the title *Pančevo Exhibition of Yugoslav Sculpture – PIJS*. The then newly founded Contemporary Art Gallery „Olga Petrov“ (1976) presented an opportunity for its program editors Milenko Prvački, Zoran Rotar and Svetlana Mladenov, as well as for their collaborators Đorđe Jović, Irina Subotić and Aleksandar Basin, to put Pančevo on the map of contemporary art events. After initial success, each of the following PIJS events, which were held every May brought to Pančevo an increasing number of distinguished artists, art critics and collaborators, as well as eminent visitors. Citizens of Pančevo were thus presented with the opportunity to

live for a month in a town of art and sculpture. As the result, a significant number of young people were inspired to enroll in art academies. Multiple gallery venues (such as the Contemporary Art Gallery and the National Museum of Pančevo), as well as open urban spaces (streets, parks, city squares, facades and river banks) were used for the exhibitions. The first decade of the PIJS's existence was characterized by an uplifting spirit and dynamic energy.

Some of the exhibited artworks were donated to the gallery by the artists, and these became a permanent part of the town centre cityscape thus reminding us of past manifestations (sculptures by Kosta Bogdanović, Ljubomir Denković, Mladen Marinkov, Branko Ružičić, Zvonimir Santrač, Janez Lenassi and Aleksandar Bukvić).



Ljiljana Ćinkul

The Pančevo Exhibition of Yugoslav Sculpture (PIJS) is certainly one of the most significant mega-projects that were realized in this town during the 1990s. Đorđe Jović was the first art critic to create the concept of this manifestation. Later, the art director of the PIJS was Sava Stepanov, and afterwards Svetlana Mladenov.

This manifestation of a biennial character, quite unique in the ex-Yugoslav region, succeeded in attracting a large number of distinguished artists as well as art critics by virtue of its highly dynamic energy. This exhibition in Pančevo showcased large-format sculptures for open spaces as well as those suitable for gallery venues. It developed in a wide arc from an exhibition providing an overview of the existing state of affairs in sculpture to a collection of very ambitious art critics' selections exploring specific phenomena within this medium and its bordering fields. From 1991 onwards, Tito's Yugoslavia having disintegrated, the Pančevo exhibition of sculpture was limited to a small territory of then existing Yugoslavia, but in 1996 it was reestablished as a triennial with a new concept and the ambition to become an international manifestation. In the meantime, the very notion of sculpture experienced significant changes, and therefore a new kind of exhibition concept was formulated in 2000. "Seven Theses for New Serbian Sculpture" by Lidija Merenik and Svetlana Mladenov was dedicated to a certain kind of critical retrospective concerning what had been achieved, and it brought into focus the expanded field of this medium and its transformed meanings...

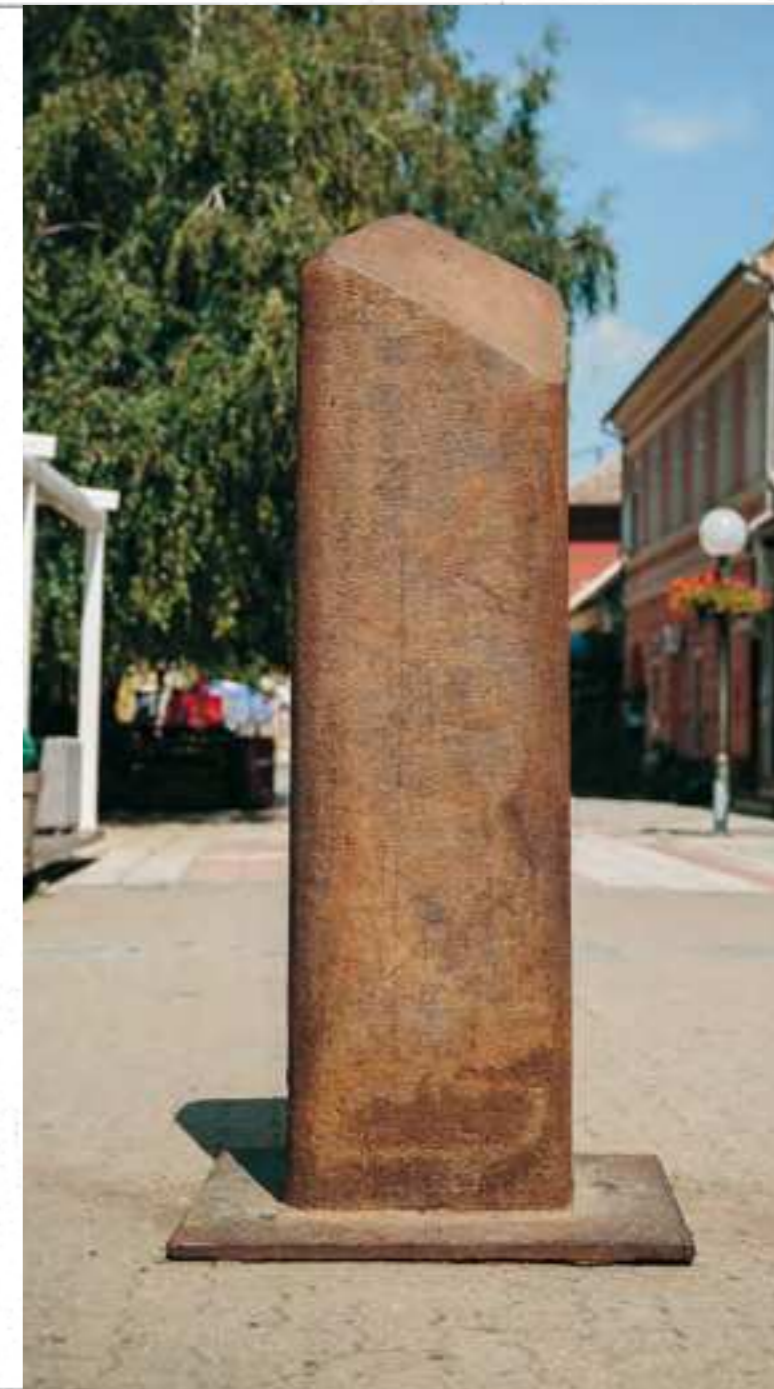
Svetlana Mladenov

The Contemporary Art Gallery quickly received an affirmation of broader recognition in the Yugoslav context, especially owing to the Pančevo Exhibition of Yugoslav Sculpture, which became an important rallying point for Yugoslav sculpture art as well as one of its most prestigious visual arts exhibitions. It was founded in 1981 and continued to function as a biennial until 1993. In 1996 it transformed into a triennial, then in 2000 reemerged as a biennial.

The turning point occurred during the 1990s period of crisis caused by the disintegration of our former homeland, Yugoslavia, which transformed how the manifestation was realized.

The art Biennial *RELATIONS 2000* was the exhibition that promoted a new working concept and reexamination of developments in contemporary art. The project expanded the exhibition's perspective and its interest in sculpture to the *expanded field of art*. It started to take into consideration all artworks that are in dialogue with the spatial dimension, no matter what material or medium they use (installations, objects, photographs, video, digital art, spatial interventions, etc.). The title of the manifestation has changed from Biennial of Sculpture to Art Biennial. It has expanded its scope beyond the Yugoslav art scene and became an international exhibition of visual arts. In this way, it managed to rise to the top of world manifestations that present new trends in visual art.

Коста Богдановић, „Ингот I”, челик,
182 × 50 × 38 цм, 1991, инв. бр. 58
Kosta Bogdanović, "Ingot I",
steel, 182 × 50 × 38 cm, 1991, inv. no. 58



uring the manifestation, acquisitions of the most important artworks are realized in collaboration with artists. The financial support of the Republic of Serbia and the city of Pančevo facilitates the production of artworks specially made for the manifestation, and in this way, they become a part of the collection.

The 16th Biennial, entitled *Lines of Time DOCUMENTS 1981-2012*, represented an important retrospective overview of art

events and artists that had participated in the manifestation during the course of the previous three decades: Jožef Nađ, Tomislav Peternek, Nikola Džafo, Richard Deacon, Kosta Bogdanović, Mrđan Bajić, Nenad Andrić, Vera Stevanović, Škart, Ivan Grubanov, Stefan Arsenijević, Sonja Vukićević, Katarina Zdjelar, Siniša Ilić, Janez Janša, Vladan Joler, Boris Šribar, Aleksandar Basin, Slaven Tolj, Nebojša Vilić, Asja Mandić, Stevan Vuković, Zoran Erić, Igor Antić, Daniel Buren, Dejan Dimitrijević, Žiga Kariž, etc.

Данијел Бурен,
„Дијагонала за дијалог“,
дрво, огледало 7 ком,
2004, инв. бр. 268
са поставке у Галерији
савремене уметности на
11. Бијеналу визуелних
уметности ВРЕДНОСТИ

Daniel Buren,
"Diagonal for Dialogue",
wood, mirror 7 pcs,
2004, inv. no. 268
from an exhibition at the
Gallery of Contemporary Art
at the 11th Biennial of Visual
Arts VALUES



The continuity of the manifestation remains unbroken, and the basic forms of its realization remain the same, while its diversity is evident in approaches and concepts of different program editors and selectors. Each biennial has its own publication – a catalogue that was at first of a smaller scope, but which over time became a bilingual and sometimes trilingual publication of monographic character.

The art critics of the daily *Politika* declared the 19th Art Biennial entitled *DEATH TO ART, LONG LIVE ART!* the best exhibition in Serbia in 2020, which confirms that the Biennial retains top ranking among the most influential manifestations in Serbia.

This year's jubilee 20th Art Biennial *refinerymonastery* is dedicated to a topic that is unique to our city and which can also be seen as a global issue. It invites the audiences to think through material and spiritual values as well as their interrelations.

THE ART CRITICS OF THE DAILY POLITIKA DECLARED THE 19TH ART BIENNIAL ENTITLED DEATH TO ART, LONG LIVE ART THE BEST EXHIBITION IN SERBIA IN 2020, WHICH CONFIRMS THAT THE BIENNIAL RETAINS TOP RANKING AMONG THE MOST INFLUENTIAL MANIFESTATIONS IN SERBIA.



МАЈА ГИРКИЋ

РАФАЈЛА

МАНАСТИР

[ГОРНИВОМОЛНТВА]

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29	30	31		

Уважавајући историју авангардних поступака, који су посведочили да вреди инвестирати у бизарне и зачудне концепте и подухвате, 20. Бијенале уметности у Панчеву тематски је инспирисано хибридном феноменом који одсликава иконичан и наизглед контрастан, хоризонталан и непосредан суживот Рафинерије нафте и Манастира Војловица, чија међузависност у зависности од гледишта, може бити симбиотична или конфликтна. Уместо да се инспирише општим и деконтекстуализованим концептима, који би били слепи за непосредну стварност и који би сопствену одговорност делегирали неком другом времену, овде се инсистира на суочавању са Панчевом у свим његовим посебностима у времену садашњем. Концепт је замишљен тако да у време доминације екрана са спљоштеним сликама, промовише јединствен, готово непознат тродимензионални трансфер слика својствен Панчеву. У том смислу, **рафинерија манастир** одступа од општих концепата, суочава се са локалним датостима, инспирише се Панчевом са циљем да помири реалност и спекулативну имагинацију, не би ли помоћу уметности осветлио стварни и симболички суживот изолованог и угроженог манастирског комплекса и индустријског постројења, које иако опстаје на маргинама града значајно на њега утиче. Бијенале **рафинерија манастир** повезује огромну инфраструктуру нафтног и гасног ценовода којим протиче „злато земље“, које диктира судбину света

СУЖИВОТ РАФИНЕРИЈЕ, НА НЕКАДАШЊОЈ ТЕРИТОРИЈИ МАНАСТИРА, И МАНАСТИРА, НА ДАНАШЊОЈ ТЕРИТОРИЈИ РАФИНЕРИЈЕ, ЊИХОВА КОНФЛИКТНА ПРОШЛОСТ И САМО НАИЗГЛЕД ПОМИРЉИВА САДАШЊОСТ, ЧИНЕ СЕ ЖИВОПИСНЕ САМО У ОНОЈ МЕРИ У КОЈОЈ ЈЕ МОГУЋА КОМБИНАТОРИКА ЊИХОВИХ СИМБОЛА.

Technical Report

...ОВОГОДИШЊА СЕЛЕКЦИЈА БИЈЕНАЛА РАФИНЕРИЈАМАНАСТИР РЕШЕЊА НЕ ТРАЖИ У ЕКСПЛОАТАЦИЈИ ВИДЉИВОГ И НЕВИДЉИВОГ, ВЕЋ СУ ОНА УСМЕРЕНА НА НАМЕРЕ УМЕТНИКА КОЈИ ДОПРИНОСЕ СТВАРАЊУ АЛТЕРНАТИВА И ПРОПИТИВАЊУ ПОНУЂЕНИХ ПАРАДИГМИ.

данас много више него раније, као и „проток“ духовности. На тај начин Панчево представља посебну тачку у глобалној мрежи покушаја генерисања како физичке тако и симболичке додате вредности. Поглед на крајолик сведочи о суживоту рудиментарних облика постојања и технолошке стварности, тако да Бијенале **рафинеријаманастир** не односи поене једној од двеју постојећих страна, нити стимулише њихово игнорисање, него указује на њихове међусобне прећутне и често несвесно установљене ритуале. У њима тражи отелотворење питања шта значи бити људско биће у време изоштрене борбе за ресурсима, у „врлом новом технолошком свету“, који изнова узрокује ратове и миграције, као и оно како се уметност и свет уметности, као цевоводи по себи, односе према бездушности и отуђености.

Пре него што је намењено истицању (еколошке и/или екоцентричне) противречности ове помало насилне симбиозе, Бијенале **рафинеријаманастир** разматра хибридниост духовности и екстрактивизма, наглашава њихов готово нераскидив али и баналан, али не и безазлен суживот у динамично време технолошке зависности и дигиталног хуманизма. Са циљем да извуче на површину енергенте различитог карактера, од токсичног до хранљивог, **рафинеријаманастир** испитује талог стварности и услове његовог коришћења у широком спектру од изолације (својствене манастирској ћелији) до проточности (својствене цевоводу). Бијенале **рафинеријаманастир** указује на системске несавршености двају постројења, несвесних важности целине, а која кохабитирају, при чему свако на свој начин генерише, технолошке или религијске, моћне или мање моћне прототипе, протоколе, шаблоне деловања и кодексе.

20. БИЈЕНАЛЕ УМЕТНОСТИ, НОВИ ПОГОН О И У МЕЂУПРОСТОРУ РАФИНЕРИЈАМАНАСТИРА

Бијенале **рафинеријаманастир** отвара питања да ли је и како је могуће деловати између, изван и преко домена матрица, образаца и услова који генеришу манастир и рафинерија, свако за себе али и заједно, те како разрешити однос ограниченог парохиијалног деловања и незаустављиве потребе за отвореношћу и инвентивношћу. Привремене одговоре Бијенале **рафинеријаманастир** можда проналази у уметности која помирује спекулативну имагинацију и технологију. Ако већ није могућ отклон било од догматизма или хиперкапитализма, могућ је уметнички предлог у смислу стварања једне привремене разлике у међупростору.

Са једне стране, рафинерија и манастир носе снажну визуелну симболику (и ликовну и значењску) која не оставља много простора за отвореност и инвентивност. Са друге стране, токсини које ствара рафинерија, становницима и посетиоцима Панчева невидљиви су непријатељи још од пре појаве пандемије ковид-19, при чему је неким људима, све време, Бог некакав невидљиви пријатељ. Ипак, уместо стимулисања пастиша и бинарних категорија, овогодишња селекција Бијенала **рафинеријаманастир** решења не тражи у експлоатацији видљивог и невидљивог, већ су она усмерена на намере уметника који доприносе стварању алтернатива и пропитивању понуђених парадигми. Генерацијски и географски разнолика селекција уметника представља индиректне одговоре и позиције уместо очигледних решења.

Суживот рафинерије, на некадашњој територији манастира, и манастира, на данашњој територији рафинерије, њихова

конфликтна прошлост и само наизглед помирљива садашњост, чине се живописне само у оној мери у којој је могућа комбинаторика њихових симбола. Ако је према речима Џона Раскина, живот без индустрије кривица, а живот без уметности бруталност, управо су облици уметности у манастиру, а у оквиру рафинерије, указали на то да уметност можда може учинити да овај спој буде безболнији. Ипак, иако ни рафинерија ни манастир, као хиперконтролисана контекстуалне датости, не остављају много простора за недисциплиновану независност и неконтролисану индивидуалност, селекција уметника на 20. Бијеналу уметности у Панчеву остварена је у виду алтернативног погона сачињеног из неколико међусобно повезаних сектора, сведочанствима и коментарима о томе да ни у манастиру као светињи, човек није поштеђен земаљског али да је могуће деловати у међупростору.

„Угљеник и заточеништво“¹

ледано из песимистичког угла, савремени социјално-реалистички ефекти нефункционисања парадигме **рафинеријаманастир** видљиви су на сликама Милице Ружичић, али и на недовршеној архитектури представљеној на сликама Љиљане Шуњеварић, у којима она констатује нефункционалност парадигме **рафинеријаманастир** кроз неулепшану аутентичност крајолика. Од начина на који уметници учествују у преображају феномена, као и од начина на који се они дотичу екосистема, зависи то да ли су га савладали или је он њих савладао. У том смислу, **рафинеријаманастир** истовремено указује и на угроженост човека, али и на његов подвиг. Оливер Реслер критикује екстрактивизам и залаже се за декарбонизацију и постнафтну економију, док Адријен Ујхази култивира гљиву SCOBV да би

¹ Наслов видео-рада Оливера Реслера изложеног на почетку поставке у Биоскопу „Војводина“

Игор Симић, „Spine 2.0“, скулптура, видео, променљиве димензије и трајање, 2017 (у току)
Igor Simić, „Spine 2.0“, sculpture, video, dimensions and duration variable, 2017 (ongoing)



успоставила једну алтернативну биопоетику. Танку и крхку линију између забаве и конфликта наглашава и Муна Муси истичући дугу историју еритрејских политичких конгреса и фестивала, уједно архивирајући дугу историју борбе. Њено присуство на Бијеналу уметности у Панчеву омаж је некадашњој, историјској кафани „Абисинија“, као симболу локалног братског односа према небелаштву. Јирген Отс се поиграва *ready made* уџбеницима за учење страних језика тако да од њих ствара нови мозаик, као подсетник на небројено много комбинација и варијација, и никада неразрешене укрштенице које стварају интерпретативни међупростор, док Анук Крајтхов топлјење глечера своди у раван спектакла.

„Издазак из понора“²

Један сектор на Бијеналу успостављен је на основу могућности убацивања алтернативног наратива или апстрактних форми у постојеће (насилне) матрице. Повратак од дигиталног ка аналогном присутан је код Ане Вујовић која манипулише орнаментима тако што глич, грешку коју прави машина, симулира у аналогном медију, а Богољуба Ђоковића време проведено у виртуелној реалности видео-игрице преводи у реалност. Уметност и креативно кодирање Александре Јованић, уметнице која долази из сфере науке, и Николе Дамјанова, уметника из *gaming* индустрије, инспирисани су минералима и фосилима. Као да су талог земље и талог судбине испреплетени, Кристина Тица машинско учење примењује на ишчитавање талоба у шољици кафе, испитујући могућности креативне интерпретације статистичких вероватноћа. Џонатан Монахан, „субверзивно комбинује слике савременог конзумеризма и државе надзирања са библијским симболима повезаним са

² Наслов видео-рада Џонатана Монахана на почетку Галерије Милорада Бате Михајловића.

Откровењем“, док Милица Мијајловић колективну трауму проузроковану конфликтима разрешава формалном екстравагантномшоћу. Сања Анђелковић креира реалност иза реалности насилне симбиозе рафинерије и манастира, тако што је оријентисана ка пројекцији у далеку будућност. Инсталација Игора Симића спекулативну имагинацију материјализује кроз кичму-објекат, саркастичан коректив капитализама. Мичиказу Мацуне се, са позиције потпуног странца, апсурдно поиграва са изрецивим и неизрецивим.

„Историја увек почиње са тобом“³

Испитујући границе нове субјективност на косовском тлу, те спуштајући фикцију у реалност, Лука Цветковић изводи вишедневни перформанс из перспективе једног јагњета. Микола Ридњи, уметник из Украјине, указује на брзину ескалирања конфликта користећи медузе као метафору да би успоставио алузивни критички наратив о ратној агресији. Фрагменти западних филмова из доба Хладног рата на цртежима Немање Николића, цртани на штампаном материјалу из социјализма, данас су изнова и сасвим неочекивано актуелни јер се у њих индиректно уписују трансакције везане за рат у Украјини и шире. Александар Тодоровић комбинује елементе православне иконографије са елементима у маниру „low-brow“ илустрације и поп-надреализма, док Племе Ф20 излаже „Портрете превазиђених психоза“. Скулптурална инсталација Вељка Зејака указује на поражавајуће ефекте које борба за ресурсима оставља на мигранте. Забрањену пластику за једнократну употребу Јелена Мицић трансформише и интегрише у нове, само наизглед безазлене, шаролике мреже.

³ Део наслов пројекта Луке Цветковића изложеног у Галерији савремене уметности у Панчеву.

...**ФОКУС** БИЈЕНАЛА ЈЕ НА ПРERAДИ ФИЗИЧКОЈ И ДУХОВНОЈ ПОМОГУ ИСТРАЖИВАЧКОГ ОДНОСА НАУКЕ-ТЕХНОЛОГИЈЕ-УМЕТНОСТИ СА ЦИЉЕМ ДА ЕКОНОМСКИ И ДУХОВНО СТВОРЕ МОГУЋНОСТИ ЗА ЈЕДАН НОВИ ХОРИЗОНТ СЛОБОДЕ.



„Асистент расвете“⁴

Неретко, уместо деструкције уметност доноси трансформацију, уместо бифуркације неочекиване алијансе, баш као што 20. Бијенале уметности у Панчеву не раздваја идеолошки рафинерију и манастир већ је усмерено на појаве у и о међупростору. На пример, као алтернативу Патријаршији, Бијенале даје простор сарадњи колектива Матријаршија и локалног удружења Панонке. За ово Бијенале уметности перформанс и инсталација данског колектива Хеселхолт & Мајлванг огледалним принципом повезују реалност експлоатације фосилних горива са илузијом, тражећи решење за природни несклад, а све то у контексту светосавске дворане у Панчеву. Миленко Првачки у формалној вертикали компресује историјско и визуелно насиље и нарушену равнотежу духовног и материјалног, симболички спајајући „гориво“ и „молитву“, а интиман однос са технологијом успоставља Катинка Малајмаре. „Дигитални олтар“ Мита Бораса отелотворење је сна о трансформацији у трансхумано биће кроз дигиталну стимулацију.

Средство за народно просвећивање⁵

Истраживачки приступ одликује Удружење Курс (Мирјана Радовановић и Милош Милетић) чији захват пропитује историјски контекст културе у социјализму на примеру путујућих изложби. Са друге стране, Дарија Медић као дигитални практикант и истраживач „пропитује однос између регулације и преговарања моћи дигиталног сопства у савременој интерфејс култури“. Наташа Кокић и Тони Маслић, свако својим визуелним и значењским

⁴ Наслов перформанса који је Катинка Малајмаре извела на отварању Бијенале уметности у Панчеву.

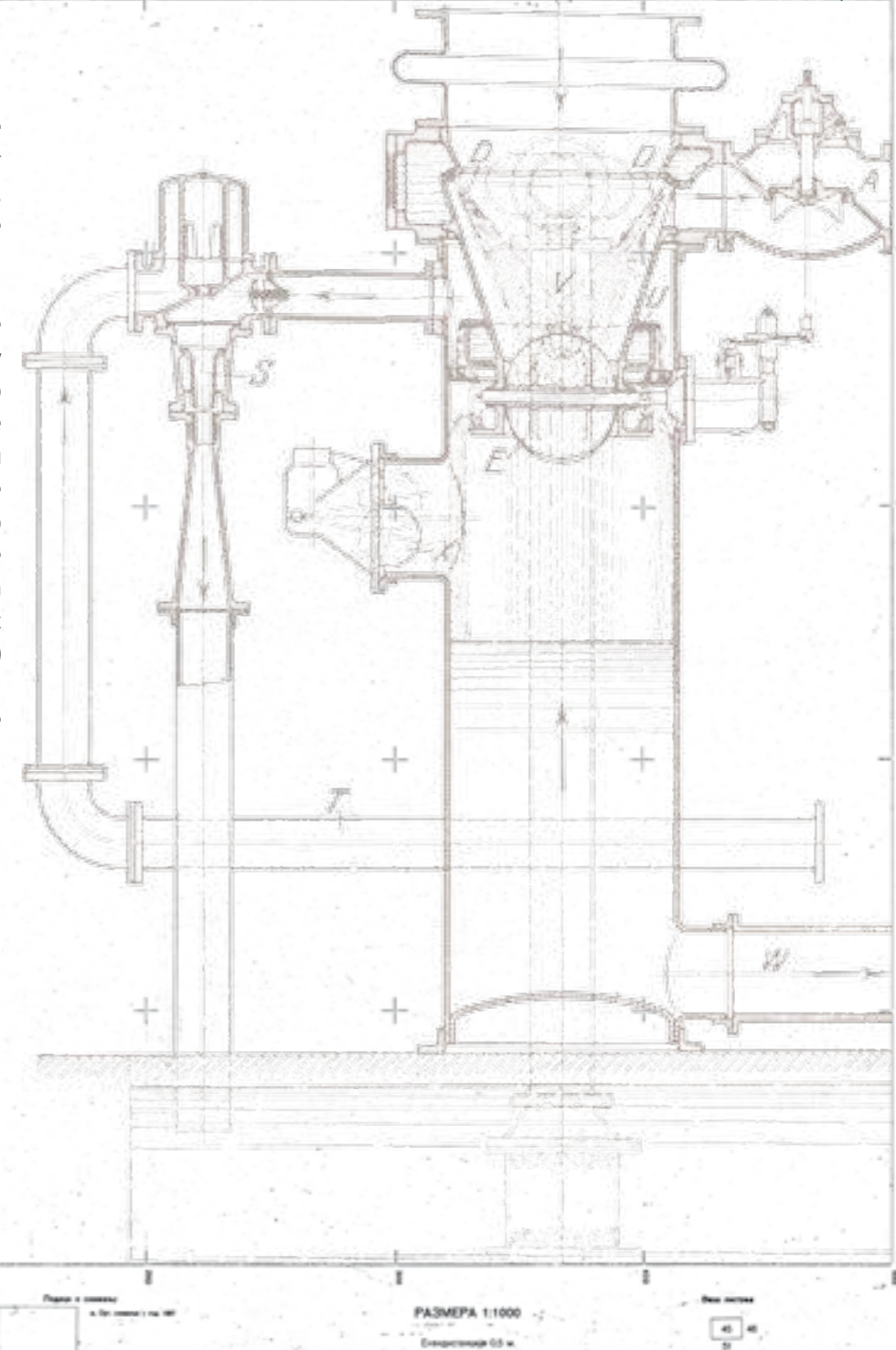
⁵ Референца на публикацију Удружења Курс изложену на Бијеналу уметности у Панчеву.

средствима, истражују одрживост и употребе сложених система, индиректно реферирајући на екстровертност рафинерије и интровертност која одликује манастир.

И снова се поставља питање да ли је могуће читав век провести само у једном крајолику и да ли је могуће превазићи његова ограничења уколико су она одређена парадигмом **рафинеријаманастир**? Међутим, околина Панчева само на први поглед делује монотono, а заправо овај простор садржи узбудљиве записе космичког, геолошког, праисторијског и историјског трајања о чему сведочи текст географа Слободана Б. Марковића и економисткиње Јасне Атанасијевић. Могло би се рећи да је уметност један могући излаз и отклон од провинцијализације и сиромаштва духа које шаблони дисциплиновања у познатим оквирима неретко провоцирају. Ипак, нешто даље у каталогу, али и у историјском току, Пјер Далансе промишља симбиозу града и бијенала као ходочашће чије је одредиште непознато, истичући да би у бијеналу уметност могла учинити све оно што бисмо ми волели да верујемо да уметност може учинити: да нас ослободи од свакодневних брига, да превазиђе границе наше маште, да нас инспирише, да нам пружи наду, али да (иако би могла) она то ипак не чини“. Међутим, а како сведочи текст теоретичарке Бојане Матејић, бијенала уметности у Панчеву, својом трансверзалном материјалношћу, евоцирају нова стремљења и захтеве у пољу, као и „изван“ поља савремене уметности, на такав начин да се она не може више посматрати (само) као дискурзивно произведена културна пракса, већ као још једна у низу порозних материјалних области која делује и на коју трансверзално делују хетерогена подручја, њихове сопствене материјалности и продужеци: екологија, биологија и биоетика, физика, дигиталне и информационе технологије, роботика, астрономија, медицина

и генетика, религија, зоологија, математика итд. И на крају, Дарко Вукић сматра да „бипедално муље руминирања класичног телеолошког, имагинарног и космолошког догађања. Пројекти су као покрети, промене и радње које чине извесно померање унутар пејзажа који преступамо“.

И стаје нада да је овогодишње Бијенале израз снаге да се изнедри целина у којој преовладава оно што је добро унутар кохабитације **рафинеријаманастир** поникле на чернозему, и даље у риту, на различитим хидроморфним земљиштима, нарочито у време изразите актуелности тих парадигми. Пре него на енергетици и минералима самим по себи, те контролама и препрекама који их окружују, а између тамног вилајета и драгог камења, фокус Бијенала је на преради (физичкој и духовној) помоћу истраживачког односа науке–технологије–уметности са циљем да економски и духовно створе могућности за један нови хоризонт слободе.



MAJA ĆIRIĆ

LOGGING HOUSESECTOR X

REFINERY MONASTERY

[FUEL PRAYER]

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29	30	31		



THE COHABITATION OF THE REFINERY, LOCATED IN THE FORMER TERRITORY OF THE MONASTERY, AND THE MONASTERY, SITUATED IN THE CURRENT TERRITORY OF THE REFINERY - AS WELL AS THEIR CONFLICTUAL PAST AND THEIR SEEMINGLY RECONCILED PRESENT - CAN BE SEEN AS PICTURESQUE ONLY TO THE EXTENT TO WHICH THE COMBINATORY OF THEIR SYMBOLS IS POSSIBLE.

Technical Report

Taking into account the history of the avant-garde actions that have affirmed that it is worth investing in bizarre and surprising concepts and endeavours, the 20th Art Biennial in Pančevo finds the inspiration for its theme in a hybrid phenomenon. It reflects the iconic and seemingly contrasting, horizontal and close cohabitation of the oil refinery and the Vojlovica monastery, whose interdependence can be seen - depending on your point of view - as either symbiotic or conflictual. Instead of being inspired by generalized and decontextualized concepts - that are blind to the immediate reality, and that prefer to delegate their responsibility to some other time - the point here is to insist on facing Pančevo in all its particularities in the present time. The concept of this year's biennial is conceived in such a way that it promotes - in times of the domination of screens that transmit flattened pictures -

...THIS YEAR'S SELECTION OF THE REFINERYMONASTERY BIENNIAL DOESN'T SEEK SOLUTIONS THAT EXPLOIT THE VISIBLE AND THE INVISIBLE, BUT THOSE THAT ARE FOCUSED ON THE INTENTIONS OF ARTISTS TO CREATE ALTERNATIVES AND QUESTION PREARRANGED PARADIGMS.

Technical Report

a unique and almost unknown transfer of images characteristic of Pančevo. In this sense, **refinerymonastery** diverges from general concepts, faces the local givens, and inspires itself with Pančevo aiming to reconcile reality and speculative imagination. It seeks to shed light – with the help of art – on both the real and symbolic cohabitation of an isolated and endangered monastery complex and the industrial facility which, although located on the margins of the city, has significant effects on it. The biennial **refinerymonastery** interconnects the huge infrastructure of the oil and gas pipeline – through which runs the “gold of the soil”, which, now more than ever, determines the destiny of the world – as well as the “flow” of spirituality. In this sense, Pančevo represents a special node in the global network of efforts to generate both material and symbolic added value. Just observing the landscape makes apparent the cohabitation of rudimentary forms of existence and technological reality. Thus, the Biennial **refinerymonastery** gives the advantage to neither of the sides nor does it stimulates their mutual ignorance, but instead, it points to their mutual undeclared and often unconsciously established rituals. It seeks in them the embodiment of the question of what does it mean to be a human being in the time of the intensified struggle for the resources in the “Brave New Technological World” that continually causes wars and migrations, as well as the one that concerns the way in which art and the art world – as, themselves some kind of pipeline – relate to soullessness and alienation.

The **refinerymonastery** biennial is less dedicated to bringing out the (ecological and/or eco-centric) contradictions present in this slightly forced symbiosis, and much more to exploring the hybridity of spirituality and extractivism. It emphasizes their almost inextricable and banal, but also far from innocent, cohabitation in the dynamic times of technological dependency and digital humanism. With the aim of bringing to the surface energy-generating products of various kinds, from



Наташа Кокић, „Енергетски (збуњујући) тунел“, оловке у боји на папиру, 56 × 76 цм, 2021.
Nataša Kokić, '(Confusing) Tunnel of Energy', colour pens on paper, 56 × 76 cm, 2021

those that are toxic to the nutritional ones, the refinerymonastery examines the silt of reality and the conditions of its usage over a broad spectrum of instances from isolation (which characterises the monastery cell) to flow (that characterises the pipeline). The **refinerymonastery** biennial points to systemic imperfections of both facilities – as they are unconscious of the importance of the whole picture – and which, taken in their cohabitation, generate – each one on its own – technological or religious, powerful or less powerful prototypes, protocols, patterns of behaviour and codes.

THE 20TH ART BIENNIAL, NEW PRODUCTIVE FACILITY ABOUT AND IN THE INTERSPACE OF REFINERYMONASTERY

The **refinerymonastery** biennial poses the following questions: How is it possible, if at all, to act outside and beyond the domain of matrices, patterns and conditions that are generated – both independently and conjointly – by the monastery and the refinery? How can the relationship between limited parochial activity and the unstoppable need for openness and inventiveness be resolved? The **refinerymonastery** biennial finds some of the temporary answers in the art that reconciles speculative imagination and technology. If the move away from dogmatism and hyper-capitalism is impossible, then what is possible is an artistic proposal in terms of making a temporary difference.

On the one hand, the refinery and the monastery carry a powerful visual symbolism (both pictorial and signification) that leaves no substantial space for openness and inventiveness. On the other hand, toxins produced by the refinery represent some kind of invisible enemy to the inhabitants of Pančevo as well as visitors to the city – as was the case long before the outbreak of the COVID-19 pandemic – just as for some people God represents an invisible friend at all times. However, instead of stimulating pastiche and

binary categories, this year's selection of the **refinerymonastery** biennial doesn't seek solutions that exploit the visible and the invisible, but those that are focused on the intentions of artists to create alternatives and question prearranged paradigms. The selection is geographically and generationally diverse, and it represents some indirect answers and positions instead of the obvious solutions.

The cohabitation of the refinery, located in the former territory of the monastery, and the monastery, situated in the current territory of the refinery – as well as their conflictual past and their seemingly reconciled present – can be seen as picturesque only to the extent to which the combinatory of their symbols is possible. Nevertheless, to use the words

of John Ruskin, if life without industry is guilt, and industry without art is brutality then the forms of art in the monastery, as well as within the broader framework of the refinery, point to the fact that art has the capacity to make the lack of this connection less painful. Then again, although neither the refinery nor the monastery as hyper-controlled contextual givens leave much space for undisciplined independence and uncontrolled individuality, the selection of artists for the 20th Art Biennial in Pančevo is realized in the form of an alternative production facility made up of several interconnected sectors – comprising witness accounts and commentaries that refer to the fact that not even in the monastery – as a heavenly place – is anyone excused living in earthly reality but that it is possible to act in the interspace.

Катинка Малајмаре, „Спетљане, трепћуће, усковитлане машине“, двоканални HD видео, 10'03", 2021.
Catınca Malajmare, "Clumsy, Blinking, Swirling Machines", HD dual-channel video, 10'03", 2021



“Carbon and Captivity”¹

Starting from the vantage point of a pessimist, the contemporary social-realist visualization of the non-functionality of the **refinerymonastery** paradigm is clearly visible in Milica Ružičić's paintings. It is also present in Ljiljana Šunjevarić's paintings depicting the effects of refinerymonastery paradigm malfunction through the unfinished architecture. It is the manner in which artists partake in the transformation of phenomena – as well as the manner in which they concern themselves with the ecosystem – that dictates whether they are in control of it or they are controlled by it. In this sense the **refinerymonastery** simultaneously points to man's endangeredness and his achievements. Oliver Ressler criticizes extractivism and promotes decarbonisation and the post-oil economy, while Adrienn Újházi cultivates SCOBY fungus in order to create an alternative poetics. Muna Mussie also emphasizes the thin and fragile line between entertainment and conflict through the long history of Eritrean political congresses and festivals while archiving that long history of struggle. Her presence at the Art Biennial in Pančevo is an homage to the former historic restaurant “Abyssinia” as a symbol of fraternal relationship with non-whiteness. Jurgen Ots plays with ready-made booklets for parallel language learning thereby creating new collages out of them as a reminder of countless combinations and variations of never completed crosswords, while Anouk Kruihof ironically reduces the melting of the glacier to the plane of the spectacle.

¹ The title of Oliver Ressler's video exhibited at the beginning of the exhibition in the cinema "Vojvodina".

“Out of the Abyss”²

One of the Biennial sectors is composed on the basis of the possibility of inserting an alternative narrative or abstraction into the existing (compulsory) matrices. Ana Vujović uses a move from digital to analogue by manipulating ornaments to simulate the glitch, machine error, in an analogue medium. Bogoljub Đoković transforms the time spent playing video games into reality. The art and creative coding of Aleksandra Jovanić, an artist coming from the field of science, as well as that of Nikola Damjanov, an artist working in the gaming industry, are inspired by minerals and fossils. Kristina Tica applies machine learning to soothsaying by looking at coffee grounds, thus exploring the creative interpretation of statistical probabilities. Jonathan Monaghan “subversively combines imagery from modern consumerism and the surveillance state with biblical symbols associated with the Apocalypse.”, while Milica Mijajlović resolves the collective trauma caused by conflicts with formal extravagance. Sanja Anđelković creates reality behind the reality of the violent symbiosis of the refinery and the monastery in such a way that she orients her work towards a projection into a distant future. Igor Simić's installation materializes speculative imagination into a spine-object that represents a sarcastic corrective for capitalism. Michikazu Matsune, from the position of a complete stranger, absurdly plays with what is communicable and incommunicable.

² The title of Jonathan Monaghan's video exhibited at the beginning of Milorad Bata Mihailović Gallery.

“History Always Begins with You”³

Luka Cvetković stages a performance from the perspective of a lamb examining the limits of the new subjectivity formation in Kosovo. Mykola Ridnyi, an artist from Ukraine, points to the rapidity of conflict escalation using jellyfish as a metaphor in an allusive and critical narrative on aggression and war, while Milica Mijajlović resolves the trauma provoked by conflicts through formal extravagance. Nemanja Nikolić draws fragments from the western movies of Cold War times on printed materials from socialist times, thus making them relevant and surprising again today, since they offer themselves to be inscribed into the transactions related to the current war in Ukraine and many others. Aleksandar Todorović combines elements of Orthodox iconography with elements of low-brow illustrations and pop-surrealism while Tribe F20 exhibits “Portraits of Overcome Psychosis”. Veljko Zejak’s sculptural installation points to the degrading effects that the struggles for resources have on migrants. Jelena Micić transforms and integrates single-use plastic into new, seemingly harmless, colourful networks.

“Best Boy Electric”⁴

It is often the case that art brings transformation instead of destruction and an unexpected alliance instead of bifurcation. In the same way, the 20th Art Biennial in Pančevo doesn’t make an ideological separation between the refinery and the monastery. For example, as the alternative to the Patriarchate, the biennial gives space to Matrijaršija (Matriarchate) and the local association Panonke (Pannonian Women). For this edition of the Art Biennial, the performance and the installation of Danish collective Hesselholdt & Mejlvang through a reflexive

³ Derived from the title of Luka Cvetković’s project exhibited at the Gallery of Contemporary Art in Pančevo.

⁴ The title of Catinca Malaimare performance performed at the opening of the 20th Biennial of Art in Pančevo.

relationship interconnect the reality of fossil fuel exploitation with illusion, thus seeking a resolution of natural imbalance in the context of the St. Sava hall in Pančevo. Milenko Prvački in a formal verticality compresses historical and visual violence and the disturbed balance between the spiritual and the material, thus symbolically bringing into relation “fuel” and “prayer”, while Catinca Malaimare establishes an intimate relationship with technology. “The Digital Altar” by Mit Borrás is the embodiment of the dream of transformation into a transhuman being through digital simulation.

A Means of Public Enlightenment⁵

The explorative approach that characterizes the KURS association (Mirjana Radovanić and Miloš Miletić) seeks to question the historical context of culture in socialism by taking the travelling exhibitions as an example. Darija Medić, as a digital practitioner and researcher, on the other hand, “questions the relationship between regulation and negotiation around the power of digital self within the contemporary interface culture.” Nataša Kokić and Tony Maslić, each using their own means of visualization and signification, are exploring the sustainability and the usages of complex systems, thus indirectly referring to the extroversion of the refinery and the introversion that characterises the monastery.

There are recurring questions about whether it is possible to spend one’s entire life within the confines of just one landscape, and surpass its limitations if they are determined by the **refinerymonastery** paradigm. However, the surroundings of Pančevo seem monotonous only at first sight, but in reality, this area comprises some exciting testimonies to cosmic, geological, prehistoric and historical lasting existence, as is demonstrated

⁵ A reference to the book by KURS exhibited at the 20th Biennial of Art in Pančevo.

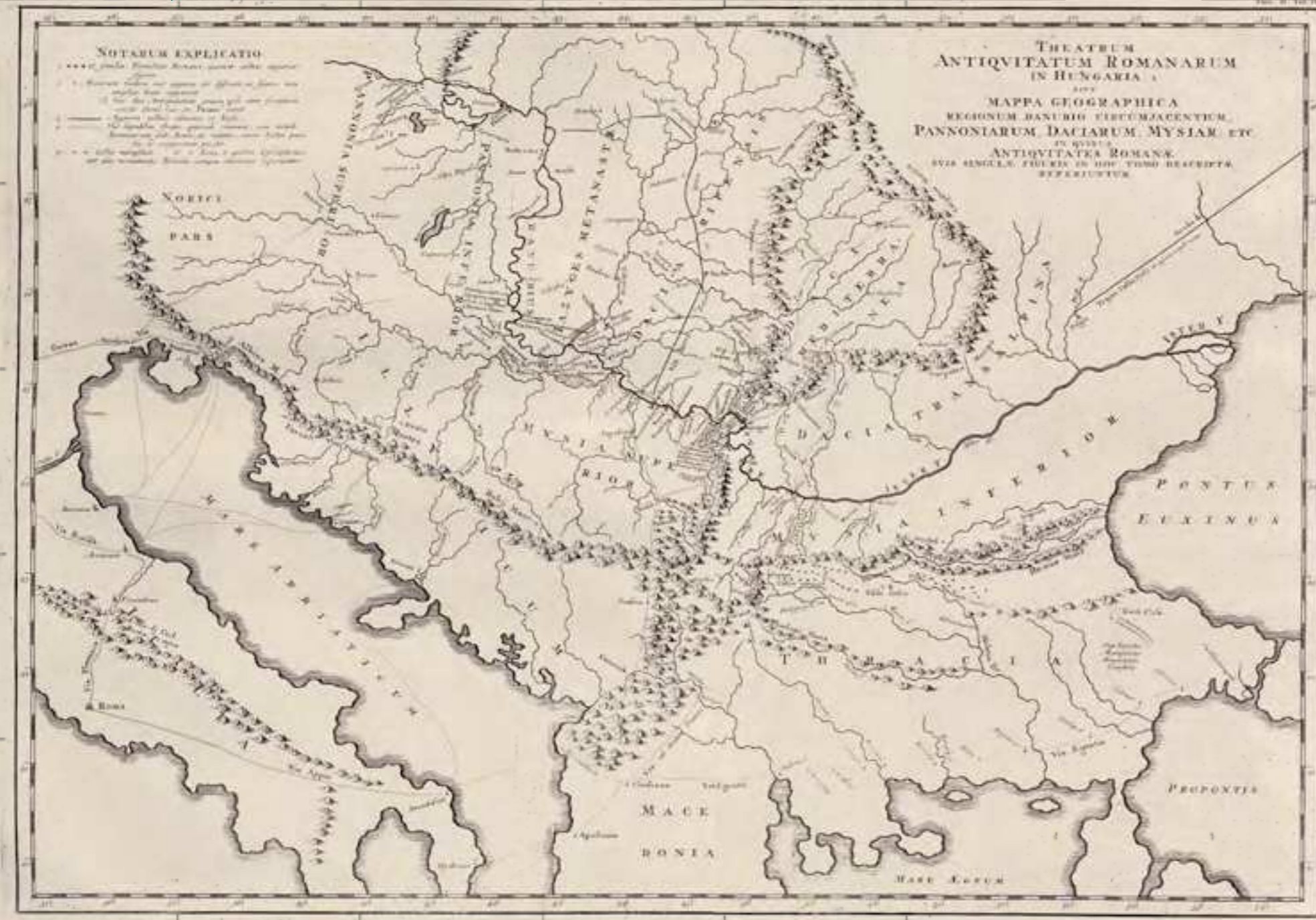
in the text by geographer Slobodan B. Marković and economist Jasna Atanasijević. It can be said that art is the only way out and a unique move away from provincialization and spiritual poverty that are often provoked by the patterns of discipline within the established frameworks. Nevertheless, further along in the catalogue and later in the course of history, Pierre d’Alancaisez reflects on the symbiosis of the city and the biennial as a pilgrimage whose destination is unknown, and emphasises that within the biennial art could do everything that we would like to believe it can do: to deliver us from our daily concerns, to transcend the limits of our imaginations, to inspire us, to give us hope, but still it doesn’t do that (although it could). Yet, as Bojana Matejić wrote in her text, the biennials in Pančevo, through their transversal materiality, inspire new endeavours and requirements in the field of contemporary art as well as “outside” of it. Contemporary art, therefore, cannot be taken as (just) a discursive practice, but as one more field in the series of permeable material spheres that act upon and that are acted upon by heterogeneous spheres and their own materialities and extensions: ecology, biology and bioethics, physics, digital and informational technologies, robotics, astronomy, medicine and genetics, religion, zoology, mathematics, etc. Finally, Darko Vukić finds that “bipedal rumination of classical teleological, imaginary and cosmological events. Projects are like movements, changes and acts that represent certain movements within the landscape that we are traversing.”

It is hoped that this year’s Biennial represents a display of capability to take account of the whole picture in which prevails the good aspect of the cohabitation that makes up the **refinerymonastery** – the one created on chernozem or further away on marshlands, on various hydromorphic types of soil – especially in the time of imminent urgency of those paradigms. The focus of the biennial – less concerned with energetics and minerals in their own right than with controls and obstacles surrounding them somewhere between the Dark Domain and gemstones – is placed on the

(physical and spiritual) productive transformation that is enabled through research-based relation between science, technology and art, with the aim of offering economic and spiritual possibilities for opening up a new horizon of freedom.

THE FOCUS OF THE BIENNIAL... IS PLACED ON THE PHYSICAL AND SPIRITUAL PRODUCTIVE TRANSFORMATION THAT IS ENABLED THROUGH RESEARCH BASED RELATION BETWEEN SCIENCE, TECHNOLOGY AND ART, WITH THE AIM OF OFFERING ECONOMIC AND SPIRITUAL POSSIBILITIES FOR OPENING UP A NEW HORIZON OF FREEDOM.





СЛОБОДАН МАРКОВИЋ,
 ДПТХ, ПМФ, УНС, ДОПИСНИ ЧЛАН САНУ
 ЈАСНА АТАНАСИЈЕВИЋ,
 ДМН, ПМФ, УНС

ЦИКЛУС ТРАЈАЊА

Реч циклус користи се да означи круг, утврђени ред, заокружену целину, довршен процес или одређени период. Природа космоса испољава се у сагласју кретања небеских тела која су одређена универзалним астрофизичким закономностима. Неумитна тачност одвијања кретања небеских тела видљивих са Земље, нашим далеким прецима, загледаним у звездано небо, представљала је основ за рачунање времена. Од тада не престаје фасцинираност циклусима чије испољавање непрестано покушавамо да боље разумемо. Када се универзално прелама у личном поимању, често јасноћа небеске механике бива помућена незнањем и мистификовањем. Подударност месечевих мена и трајања менструалног циклуса код жена од давнина је повезано са спиритуалним схватањима која су помагала да лакше увидимо ефемерност људског трајања у васељенском бескрају (Сеган, 1982).

УСПОСТАВЉАЊЕ РАВНОТЕЖЕ ЦИКЛУСА МАТЕРИЈАЛНИХ И ДУХОВНИХ ВРЕДНОСТИ ПРЕДСТАВЉА ОСНОВ БОЉЕГ ТРАЈАЊА И ПОБЕДЕ ЛЕПОГ И ОСМИШЉЕНОГ НАД БАНАЛНИМ И СТИХИЈСКИМ.

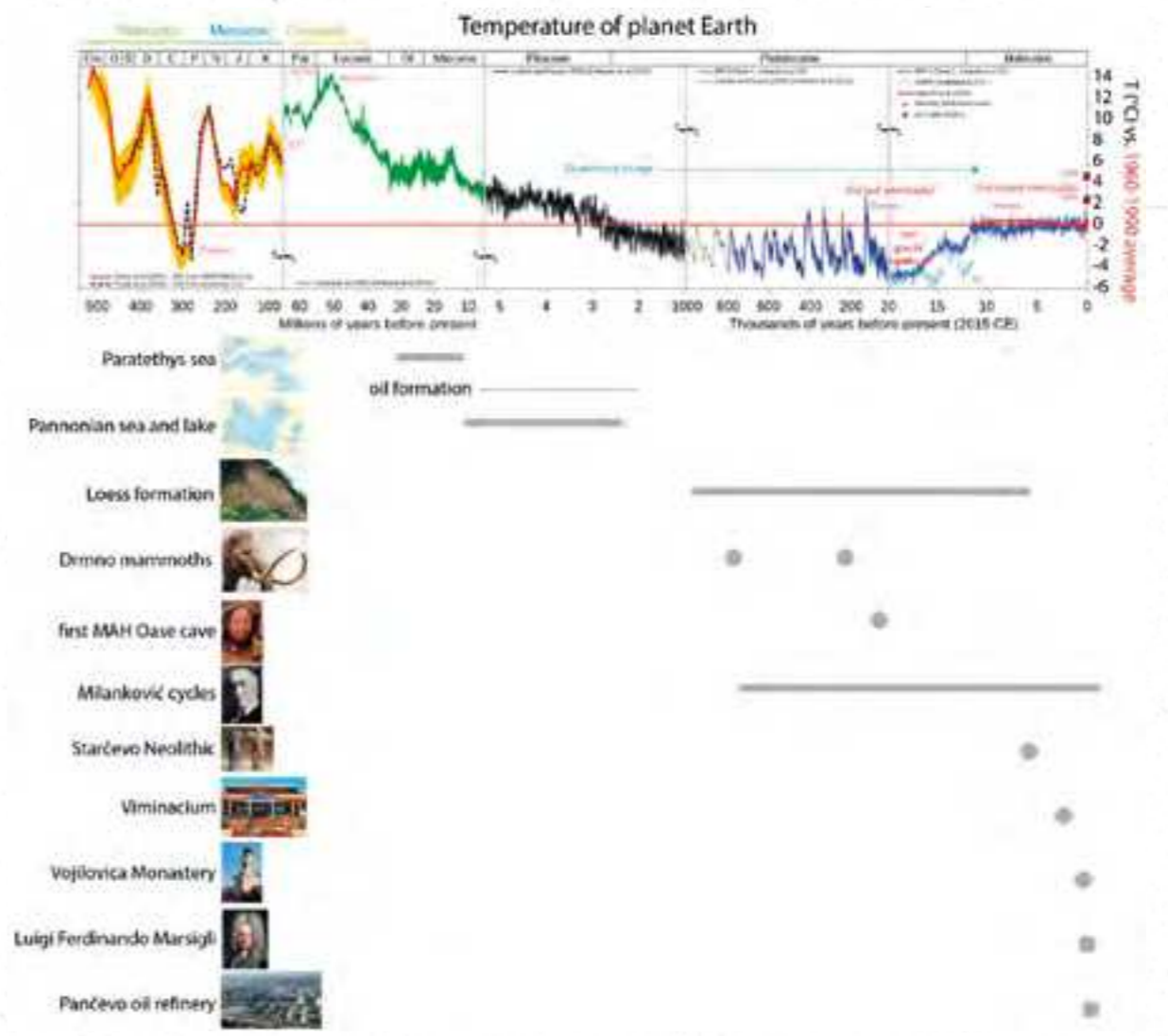
Човеково тумачење свеколиког окружења варира од хелиоцентричности, преко геоцентричности, етноцентричности, антропоцентричности, до егоцен-тричности, односно потенцијалне екоцентричности. Успостављање равнотеже циклуса материјалних и духовних вредности представља основ бољег трајања и победе лепог и осмишљеног над баналним и стихијским. Развој науке омогућава јасније сагледавање циклуса постојања и даје основе за боље политичке и индивидуалне одлуке које доносе општи друштвени напредак.

На релативно малом простору данашњег југоисточног Баната очувана су сведочанства преплитања космичких, планетарних и антропогених циклуса. Постоје универзални стандарди лепоте појединих предела.

Људе неоспорно очаравају високопланински пејзажи, јединствена суровост вулканских предела, егзотична лепота коралних острва или бистрина воде која се слива дуж водопада. Ови остаци нашег непрестаног маштања о изгубљеном рају интуитивно нам буде осећања истинског естетског спокоја. Међутим, постоје места које се не одликују обиљем природне лепоте, а њихова атрактивност је привидно прикривена. Такав је и простор међуречја Дунава и Тамиша где преовлађује бескрајна равна линија хоризонта, на којој се стапају земља и небо. У монотonoј равници назиру се само силуете кровова данашњег Старчева и далеких рафинеријских торњева, обриси хумки као остаци ишчезлог неолитског насеља и средњовековног манастира. Ипак, овај на први поглед досадан простор пружа нам могућност да на интересантан начин путујемо кроз време и тако дешифрирамо очуване записе циклуса космичког, геолошког, праисторијског, историјског и интимног постојања.

Од Панонског мора до мамутских степа леденог доба

Слика 1. приказује глобалну еволуцију климе на Земљи и најзначајније палеогеографске трансформације истраживаног подручја током касног кенozoика, пре отприлике десет милиона година. Истражујући хиљаде метара поменутих геолошких слојева, истовремено видимо и потврду драстичних промена животне средине. Некадашњи океан се, услед издизања планина, постепено претворио у Панонско море, па потом у заслањено језеро. У то доба у моћним наслагама Панонског басена почела је да се формира нафта, која представља давну енергију Сунца, заробљену у бујној тропској вегетацији на обалама некадашњег Панонског мора. Остаци ових биљака потом су трансформисани током последњих осам милиона година под притиском млађих миоцених, плиоцених и квартарних слојева (Jelenković et al., 2008). Током миоцена Панонско море претворило се у заслањено језеро, а због великог прилива воде из околних река, у плиоцену је створено слатководно језеро које је с временом оплићало и трансформисало се у бескрајне палудинске мочваре, које су напослетку током квартарног леденог доба отекле рекама (Марковић, 1999). Непрестано се померајући и изливајући, Дунав и његове притоке протичале су кроз квартарне мозаике шума и степа којима су тумарала крда огромних мамута. Ове оријашке животиње, чији су фосилни скелети нађени током експлоатације лигнита у површинском копу Дрмно (Marković et al., 2014), сигурно су привлачиле палеолитске ловце, међу којима су били и први модерни људи у Европи, нађени у оближњој пећини Оазис у јужном делу румунског дела Баната, у близини наше границе (Trinkaus et al., 2013).



Слика 1. Временско поређење глобалних промена климе током последњих 550 милиона година (<https://en.wikipedia.org/wiki/Paleothermometer> - делимично модификовано - према резултатима Rayer et al., 2004; Zachos et al., 2008; Hansen et al., 2013; Lisiecki and Raymo, 2005; Lüthi et al., 2008; Kindler et al., 2014; црвена хоризонтална линија показује данашњу климу, тј. средње годишњу температуру од 1960. до 1990. године) геолошких, праисторијских, историјских појава и процеса обухваћених овом студијом. Напомена: временска скала није приказана линеарно.

Канон осунчавања и тајна дунавске лесне прашине

Климатска колебања квартарног леденог доба навела су наше далеке претке да се адаптирају на неповољне еколошке услове и с временом еволуирају у најуспешнији облик земаљског живота. Познати српски научник Милутин Миланковић својом теоријом појаве ледених доба узрокованих варијацијама Земљине орбите суштински је утицао на модерна планетарна палеоклиматска истраживања. Човек који је креирао календар леденог доба имао је две битне географске одреднице: Дунав и лесне пределе. Његова најважнија животна путовања везана су за Дунав.¹ Дунав је типична лесна река (Smalley et al., 2009) уз коју су се формирале најстарије и најочуваније европске лесно-палеосолне секвенце (Marković et al., 2011). Путujući узводно и низводно Дунавом, Миланковић се непрестано сусретао с пространим лесним крајолицима који су давали посебну димензију његовој личности пружајући му јединствену способност да у мислима путује „кроз васиону и векове“. Та интелектуална путовања била су толико реална да не чуди што су Миланковићева визионарска научна схватања у потпуности актуелна и данас. Миланковићева теорија је у својој основи хелиоцентрична јер посматра Сунце као суштински извор енергије на Земљи. У периодима када наша планета добија мање енергије од Сунца јављали су се хладни глацијали, а кад је Сунчева инсолација расла, јављали су се топли интерглацијали. За време хладних фаза ледених доба (глацијала) реке су са околних планина Алпа, Карпата и Динарида носиле огромну количину финих прашкастих честица које су даље преносили хладни глацијални ветрови,

¹ Рођен је у Даљу, студирао је инжењерство, каријеру је започео у Бечу, а своју астрономску теорију климатских промена започео је у заробљеништву у Будимпешти, док је најплодније раздобље живота провео у Београду (Миланковић, 1997).



Милутин Миланковић, „Канон осунчавања Земље и његова примена на проблем ледених доба“, Београд 1941.

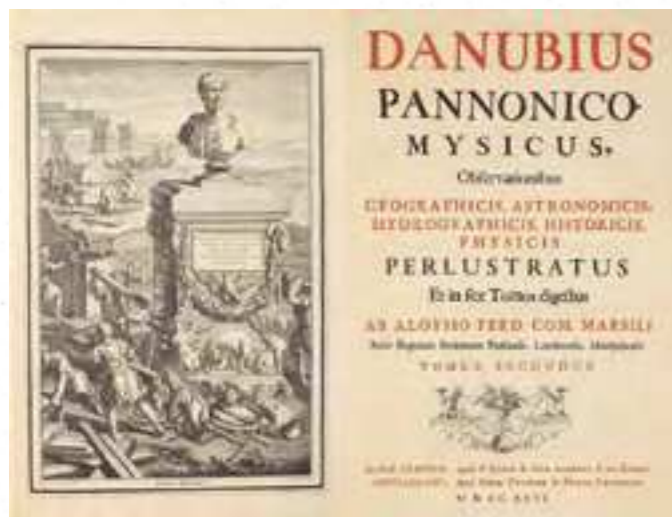
Milutin Milanković, "Canon of insolation and the ice-age problem", Belgrade 1941

формирајући притом лесне наслаге. Клима је тада била толико сурова да је током последњег глацијалног максимума (период пре 26 и 19 хиљада година) неколико хиљада метара дебео лед покривао целу данашњу Канаду и Аљаску, а у Европи се скоро спуштао до Лондона, Берлина, Варшаве и Москве. Лесне хоризонте је, сагласно смењивању Миланковићевих циклуса током топлих међуледних периода (интерглацијала), смењивало стварање земљишта током климатских услова сличних данашњим. Тако су очувани лесни слојеви и земљишта остали као сведоци климатских и еколошких промена током леденог доба.

Миланковић је током живота често имао прилике да посматра лесно-палеосолне секвенце у близини аустријског Кремса, мађарског Дунафелдвара, његовог Даљског брда, као и стрме обале Дунава од Земуна до Вуковара. Велики истраживач није ни слутио да су ове наслаге у потпуности сачувале запис о његовим палеоклиматским циклусима, као непобитни доказ исправности његове астрономске теорије климатских промена (Marković et al., 2015). Преовлађујући став у научној и широј јавности гласи да човек почиње да има доминантан утицај на климу тако да постоји опасност да уђемо у „суперинтерглацијал“ који би трајао дуже него само у случају доминације Миланковићевих циклуса. Симптоматично је да је бојазан од антропогеног глобалног загревања нашла широку примену у политици и свим осталим активностима друштва која су занемарљиво повезана са научним климатским истраживањима. Нажалост, човечанство и даље нема адекватну замену за економски оправдано коришћење фосилних горива, што у први план истиче неминовно цивилизацијско усмеравање ка налажењу нових ефикасних и финансијски повољних извора енергије.

Доба неолитске метрополе

М и живимо у савременом интерглацијалу који се зове холоцен. У југоисточном Банату садашња клима има континенталан карактер, што значи да су зиме хладне, пролећа и јесени умерени, а лета топла и сушна. Услед тих климатских амплитуда водни режим банатских река је хировит и манифестује се у виду катастрофалних поплава, односно повременог расушивања. У међувремену ови водотоци лењо кривудају кроз равницу заборављајући своје меандре који се с временом претварају у непрегледни мочварни лавиринт. Благодети ове раскошне природне разноликости први су препознали наши неолитски преци. Током последњег међуледеног доба на рекама делимично преталоженој лесној прашини настала су толико плодна земљишта на којима су наши неолитски преци пре око седам хиљада година, у околини данашњег Старчева, почели успешно да контролишу раст њима корисних биљака и животиња (Weninger et al., 2019). Неолитска пољопривредна револуција је на овом простору изнедрила изузетна цивилизацијска достигнућа. То је било време у коме су људи почели да оснивају стална насеља, потпуно променивши свакодневни начин живота. Захваљујући гајењу биљака и припитомљавању животиња имали су довољно хране и ослободили су време да израђују величанствене фигурине, задовољавајући тако и своје духовне потребе. Током трајања култура млађег каменог доба нису пронађени трагови ратовања јер су (релативно мале) популације људи живеле у суштинском изобиљу и сагласју са природним окружењем. У то време Старчево је представљао истинску светску цивилизацијску престоницу велике територије у централном делу Балкана, која се простирала од садашње југоисточне Мађарске, преко западне Румуније до централне Србије (Chapman and Souvatzi, 2020). Након више од хиљаду година процвата старчевачке културе, из до сада непознатих разлога, са друге стране Дунава настаје нова неолитска култура са престоницом у Винчи (Tasić et al., 2017).



Слика 2а (лево), Марсиљијева студија *Danubius Pannonico-mysicus* (Marsigli, 1726) насловна страна и карта/секција XII која приказује Дунав са ушћима Саве, Мораве и Тамиша (Слика 2б, десно).



Почетак (и крај?) индустријализације

Током даљег одвијања праисторије и потоње историје, насиље је постало толико уобичајено да су се непрекидно понављала пустошења ових равничарских терена током хиљаду година. Ретки су споменици цивилизацијског просперитета и духовности држава које су окупирале ову територију, попут остатака античког града Виминацијума, односно средњовековне Смедеревске тврђаве и Манастира Војловица (Слика 2б).

У време дугих аустријско-турских ратова овај простор је готово потпуно опустео и поново се претворио у бескрајни мозаик степа и мочвара. Баш онакав како га је описао Милош Црњански, уводећи нас у свој ванвременски роман *Сеобе*. Ту област је тада истраживао италијански учењак и природњак Луиђи Фердинандо Марсиљи у својству аустријског мировног изасланика, аутор раскошне шестотомне књиге *Danubius Pannonico-mysicus*, штампане 1726. године у Амстердаму (Слика 2а). Учењак ренесансног образовања оставио нам

је обиље карата, астрономских, геолошких, биолошких, археолошких и историјских информација, уврстивши ова напуштена пространства у истражене делове тадашњег света. Након Карловачког мира² 1699. године и Пожаревачког мира 1712, овај простор потпада под директну управу бечког двора. Моћна царевина улаже огромна средства да укроти ђудљивост Дунава и његових бројних притока, да каналима повеже највеће банатске градове, изгради неке од најстаријих пруга на европском копну и исуши мочваре омогућивши развој интензивне пољопривреде.

У Европи тог доба захуктава се индустријализација. На периферији Аустријског царства култивишу се пољопривредни терени, развија инфраструктура за трговину и прераду пољопривредних производа. Понеки траг индустрије потиче из 18. и 19. века како трговци улажу стечени капитал у прве фабрике пива, свиле, скроба. Индустријализација, међутим, први замах добија 30-их година двадесетог века, између два рата, када се оснивају фабрике авиона, стакла, намештаја, предива. Новокултивисани простори бивају насељени најразличитијим народима који су с временом створили специфичан дух испољен у етничкој, језичкој, политичкој и културолошкој разноликости.

Највећа индустријска улагања у јавну инфраструктуру и у индустријска постројења, на таласу светског тренда технолошког напретка, који је вођен научним и образовним процватом, забележен је након Другог светског рата, 60-их и 70-их година двадесетог века. Тада је на овим просторима откривена нафта и изграђено монументално постројење у којем се путем прераде нафте поново ослобађа фосилизована Сунчева енергија. Ова енергија и даље покреће готово све привредне активности.

² Марсиљи је дао и идејни пројекат Капеле мира у Карловцима где је и потписан овај мировни документ.

**ЛУИЃИ ФЕРДИНАНДО
МАРСИЉИ АУТОР
РАСКОШНЕ ШЕСТОТОМНЕ
КЊИГЕ DANUBIUS
PANNONICO MYUSICUS,
ШТАМПАНЕ 1726.
ОСТАВИО НАМ ЈЕ ОБИЉЕ
КАРАТА, АСТРОНОМСКИХ,
ГЕОЛОШКИХ, БИОЛОШКИХ,
АРХЕОЛОШКИХ
И ИСТОРИЈСКИХ
ИНФОРМАЦИЈА, УВРСТИВШИ
ОВА НАПУШТЕНА
ПРОСТРАНСТВА У
ИСТРАЖЕНЕ ДЕЛОВЕ
ТАДАШЊЕГ СВЕТА.**

...ЧИТАЈУЋИ ТРАГОВЕ
ЕКОНОМСКЕ И
ПОЛИТИЧКЕ ИСТОРИЈЕ
НА ОВИМ ПРОСТОРИМА,
УОЧАВА СЕ ДА СУ
УМНОГОМЕ ВЕЋИ
ЗНАЧАЈ ЗА РЕГИОНАЛНИ
НАПРЕДАК И МАЛИ
ДРУШТВЕНИ ПРОЦЕСИ.

Нови начин привређивања, који подразумева масовну индустријску производњу и интензивну пољопривреду, иде руку под руку са растом насеља, урбанизацијом и развојем јавне инфраструктуре, убрзаним насељавањем и повећањем броја становништва.

Рафинерија НИС и хемијска индустрија у јужној индустријској зони града Панчева, коју чине још ХИП Петрохемија и Азотара Панчево, својеврсна су сведочанства економских и политичких промена у турбулентном крају 20. и почетку 21. века на овим просторима. Изградња колосалних постројења организована је у периоду државног управљања економијом заснованом на комунистичкој идеологији. Био је то период планске привреде када се цене нису одређивале на тржишту. Ипак, провера исплативости, односно приходи који надмашују трошкове, неумитно одређују одрживост улагања. Ова фундаментална економска законитост, путем конкуренције која влада у тржишним привредама, намеће притисак неопходности сталног повећања ефикасности и улагања у технолошко усавршавање. У одсуству тржишта овакве пословне одлуке доносе се на нивоу државе и ауторитета политичке власти. Истовремено, 90-их година двадесетог века отварају се западне тржишне привреде и креће талас интензивније глобализације финансијских тржишта и производње. Привреда тадашње Југославија постаје изолована економским санкцијама које су наметнуле Уједињене нације услед ратних сукоба на територији бивше Југославије. Прекид веза са остатком света је за индустрију Панчева (и остатка земље) значио технолошко старење, заустављање производње због недостатка улазних сировина и губитак продаје на бившим тржиштима. Додатан ударац раду рафинерије (и многим виталним постројењима) задаје НАТО бомбардовање 1999. године. Почетком новог

миленијума друштво се званично опредељује за грађење демократског друштва и транзицију ка тржишној привреди. Враћање приватне својине у привредни живот и повлачење државе није увек било једнозначно. Тражили су се купци са довољно новца и знања да оживе пословање, а пре свега уложе у модернизацију фабрика. За гиганта попут рафинерије купац је пронађен 2008. године у руском „Гаспром њефту“ у оквиру ширег међудржавног споразума. За 51% власништва плаћено је око 400 милиона евра, држава је остала мањински власник, а грађанима је подељен преостали део власништва кроз (бесплатне) акције. За Петрохемију која из нафте производи базне сировине за хемијску индустрију, скоро две наредне деценије није се нашао купац. С обзиром на то да су приходи фабрике током година били мањи од расхода, фабрика је тек одржавана у погону захваљујући субвенцијама из државног буџета. Крајем 2021. године, сада већински руски НИС, „пристао“ је да преузме Петрохемију и обавезе се да ће уложити у њену модернизацију како би се поставила на колосек профитабилног пословања. Данас је град Панчево такоређи без технолошки савремених индустрија, односно без већих улагања која би могла бити замајак развоју или ширити на заједницу дух новог времена. Град претежно привређује као сателит Београда са многим малим и средњим предузећима (претежно услужне и трговинске делатности). Повољан географски положај, који се огледа у близини Дунава и других важних саобраћајних коридора, истиче се као предност у комуникацији локалних власти са циљем да инвеститори одлуче да уложе у своје пословање баш у овом граду. Међутим, у протеклој деценији већих улагања није било.

Уместо епилога

Време неумитно таложи трагове трајања. Тако ће се с временом и наша стварност претворити у седиментациони и културолошки слој планетарног постојања. Како ће нас памтити потомци? Да ли само по фрагментима одбачене пластике у седиментима нашег времена? Желимо да верујемо да ће наши записи смислености и лепоте бити довољно вредни да цивилизацијско трајање по њима препознаје наше време.

Шта нам поручују трагови циклуса трајања? Истраживано подручје поседује значајне природне ресурсе и веома повољан географски положај. Међутим, читајући трагове економске и политичке историје на овим просторима, уочава се да су умногоме већи значај за регионални напредак имали друштвени процеси. Владajuћи политички и економски систем, као својеврсни друштвени „софтвер“, дају оквир циљевима којима друштво тежи, као и свакодневним подстицајима за (не)доношење одлука – појединачних и колективних. Дефинишући границу између приватне и јавне својине, и друга права која одлучујемо да штитимо у друштву, правно уређење се рефлектује на економски просперитет, квалитет живота, задовољство и духовност грађана, а одражава се и на изглед природног крајолика, естетику насеља и свеобухватног људског стваралаштва. Живимо на еколошки крхкој планети, суочени са ограниченим ресурсима и свакодневно тежимо већем обиљу, неминовно се руководећи принципом ефикасности (што већих прихода уз што мање трошкове). Међутим, ако се читаво људско постојање претвори у само овај принцип, постоји опасност да се императив продуктивности који одређује темпо развоја претвори у диктатуру тржишта и духовно сиромаштво. Ипак и у најмрачнијим временима владавине незнања појављивали

су се они који виде боље и јасније, омогућујући нове цивилизацијске узмахе. Интелектуална и духовна достигнућа повезана са разумним политичким одлукама и стабилним и просперитетним економским условима, доносе период општер просперитета. Срећом, поједина друштва успевају да смогну снаге да донесе одлуке које колективну добробит стављају испред себичних личних потреба (вођа) упркос чињеници да је диверзитет људских слабости бескрајно велик.

Трагајући тако за најбољим деловима себе, неуморно истрајавамо у бојењу светлошћу краткотрајног постојања којим смо награђени. Упркос чињеници да је наше стваралаштво суштински безначајно у односу на сјај далеких звезда, које можда сада више и не постоје, нада у трајност наших дела поприма суштински значај. Стога уметност није само духовна потреба већ представља вредносни компас у доношењу колективних (политичких) одлука које превазилазе економски циљ (да приходи буду већи од расхода), тежећи најдубљим људским потребама и тако постаје смисао трајања.

Литература:

Chapman, J., & Souvatzi, S. (2020). The Neolithic of South-east Europe: recent trends. *Annual Review of Anthropology*, 49, 123–140.

Hansen, J., Kharecha, P., Sato, M., Masson-Delmotte, V., Ackerman, F., Beerling, D. J., ... & Zachos, J. C. (2013). Assessing "dangerous climate change": Required reduction of carbon emissions to protect young people, future generations and nature. *PLoS one*, 8(12), e81648.

Jelenković, R., Kostić, A., Životić, D., Ercegovac, M. (2008). Mineral resources of Serbia. *Geol. Carpath*, 59(4), 345–361.

Kindler, P., Guillevic, M., Baumgartner, M., Schwander, J., Landais, A., & Leuenberger, M. (2014). Temperature reconstruction from 10 to 120 kyr b2k from the NGRIP ice core. *Climate of the Past*, 10(2), 887–902.

Lisiecki, L. E., & Raymo, M. E. (2005). A Pliocene-Pleistocene stack of 57 globally distributed benthic $\delta^{18}O$ records. *Paleoceanography*, 20(1).

Lüthi, D., Le Floch, M., Bereiter, B., Blunier, T., Barnola, J. M., Siegenthaler, U., ... & Stocker, T. F. (2008). High-resolution carbon dioxide concentration record 650,000–800,000 years before present. *Nature*, 453(7193), 379–82.

Марковић, С. Б. (1999). *Палеогеографија квартара на територији Војводине*. Докторска дисертација у рукопису. Институт за географију, ПМФ, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад.

Marković, S. B., Hambach, U., Stevens, T., Kukla, G. J., Heller, F., McCoy, W. D., ... & Zöller, L. (2011). The last million years recorded at the Stari Slankamen (Northern Serbia) loess-palaeosol sequence: revised chronostratigraphy and long-term environmental trends. *Quaternary Science Reviews*, 30(9–10), 1142–1154.

Marković, S. B., Korač, M., Mrđić, N., Buylaert, J. P., Thiel, C., McLaren, S. J., ... & Obrecht, I. (2014). Palaeoenvironment and

geoconservation of mammoths from the Nosak loess-palaeosol sequence (Drmno, northeastern Serbia): initial results and perspectives. *Quaternary International*, 334, 30–39.

Marković, S. B., Stevens, T., Kukla, G. J., Hambach, U., Fitzsimmons, K. E., Gibbard, P., ... & Svirčev, Z. (2015). Danube loess stratigraphy – Towards a pan-European loess stratigraphic model. *Earth-Science Reviews*, 148, 228–258.

Marsigli, L. F. (1726). *Danubius Pannonico-mysicus*; Observationibus Geographicis, Astronomicis, Hydrographicis, Physicis; perlustratus. Grosse, P., Alberts, Chr., de Hoodt, P., Herm. Uytwert and Franc Changuion; The Hague and Amsterdam.

Миланковић, М. (1997). *Успомене, доживљаји и сазнања*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Сеган, К. (1982). *Космос*. Отокар Кершовани – Ријека, Опатија.

Smalley, I., O'Hara-Dhand, K., Wint, J., Machalett, B., Jary, Z., & Jefferson, I. (2009). Rivers and loess: the significance of long river transportation in the complex event-sequence approach to loess deposit formation. *Quaternary International*, 198(1–2), 7–18.

Tasić, N. N., Penezić, K., Marković, S. B., & Catto, N. (2017). Vinča – Garden of Eden. *Quaternary International*, 429, 1–2.

Trinkaus, E., Moldovan, O., Bilgär, A., Sarcina, L., Athreya, S., Bailey, S. E., ... & van der Plicht, J. (2003). An early modern human from the Peștera cu Oase, Romania. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 100(20), 11231–11236.

Zachos, J. C., Dickens, G. R., & Zeebe, R. E. (2008). An early Cenozoic perspective on greenhouse warming and carbon-cycle dynamics. *Nature*, 451(7176), 279–283.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Paleothermometer>

**...УМЕТНОСТ НИЈЕ САМО
ДУХОВНА ПОТРЕБА
ВЕЋ ПРЕДСТАВЉА
ВРЕДНОСНИ КОМПАС
У ДОНОШЕЊУ
КОЛЕКТИВНИХ
ПОЛИТИЧКИХ ОДЛУКА
КОЈЕ ПРЕВАЗИЛАЗЕ
ЕКОНОМСКИ ЦИЉ...
ТЕЖЕЋИ НАЈДУБЉИМ
ЉУДСКИМ ПОТРЕБАМА И
ТАКО ПОСТАЈЕ СМИСАО
ТРАЈАЊА.**

Technical Report



SLOBODAN MARKOVIĆ
JASHA ATAHASIJEVIĆ

CYCLES OF LASTING EXISTENCE

The word cycle is used as a noun that signifies a circle, an encircled whole, a completed process or a certain period. The nature of the Universe reveals itself in the correspondence of the movements of the celestial bodies as defined by astrophysical laws. The inevitable precision of the movements of the celestial bodies that can be seen from the Earth represented the basis for calculating time for our ancient ancestors as they gazed upon the starry skies. Since then we have displayed a continuous fascination with cycles whose existence we persistently try to comprehend. Where the universal is reflected in personal understanding, it is often the case that the clarity of celestial mechanics becomes tainted with ignorance and mystification. The coincidence between lunar phases and the rhythm of the menstrual cycle in women was long ago connected to spiritual ideas that helped us to comprehend much more easily the ephemeral character of human existence within the infinity of the cosmos (Sagan, 1980).



SLOBODAN MARKOVIĆ
DGTH, PMF, UHS,
CORRESPONDING MEMBER
OF THE SERBIAN ACADEMY
OF SCIENCES AND ARTS
JASHA ATAHASIJEVIĆ
DMI, PMF, UHS

Human interpretation of our entire environment has fluctuated from helio-centricity, via geo-centricity, ethno-centricity and anthropo-centricity, to ego-centricity or a potential eco-centricity. The establishment of a balance between material and spiritual values represents the basis for a better kind of existence and for the victory of beauty and conceptualization over banality and impulsiveness. The development of science enables a much clearer perception of the cycles of existence and provides bases for better political and individual decisions that have brought about general social progress.

The relatively small area of today's southeast Banat has preserved testimonies of the interaction between cosmic, planetary and anthropogenic cycles. There are universal standards of beauty in certain landscapes. Our fascination with mountain-range scenery is undeniable as is the case with the unique ruggedness of volcanic landscapes, the exotic beauty of coral islands or the clarity of the water that runs down waterfalls. Those reminders of our incessant need to imagine a lost paradise make us intuitively feel true aesthetic tranquility. However, there are places that are not characterized by the inflation of natural beauty, since their attractiveness is seemingly hidden. Such is the area between the rivers Danube and Tamiš, dominated by the endless straight line of the horizon where land and skies merge together. In that monotonous plain, one can only glimpse the silhouettes of today's Starčevo rooftops and of distant oil refinery towers as well as those of mounds that mark the place of a long disappeared Neolithic settlement and the medieval monastery. However, this seemingly dull area offers us the opportunity to take an interesting voyage through time and thus decipher the remaining inscriptions of the cycles of cosmological, geological, prehistoric, historic and intimate existence.

From Pannonian Sea to Mammoth Steppes of the Ice Age

Image 1 depicts the global evolution of Earth's climate as well as the most important paleo-geographic transformations during the late Cenozoic (about 10 million years ago) of the area that we are researching. Through the exploration of thousands of metres of geological layers, we can also perceive the evidence of drastic changes in the environment. What was an ancient ocean turned gradually into the Pannonian Sea due to the rise of the surrounding mountains, and afterwards it turned into a salt lake. During that period oil began forming in the mighty deposits of the Pannonian basin. Oil represents the captured long-gone energy of the Sun conserved in the lush vegetation growing on the shores of the once existing Pannonian Sea. Over the last 8 million years, the remains of those plants have been transformed under the pressure of later Miocene, Pliocene and Quaternary deposits (Jelenković et al., 2008). During the Miocene era, the Pannonian Sea was turned into a salt lake, while in the Pliocene, due to a massive inflow of water from the surrounding rivers, a freshwater lake was formed. Over the course of time, it became shallower and shallower and it was thus transformed into endless paludinal swamps that finally drained out through the rivers during the Quaternary (Marković, 2000). Constantly moving their stream beds and overflowing their banks, the Danube and its tributaries flowed through Quaternary mosaics of forests and steppes through which roamed herds of huge mammoths. These gigantic animals, whose skeletal fossils were found during lignite mining in the Drmno open-pit mine (Marković et al., 2014), must have attracted Paleolithic hunters among whom we find the first modern humans in Europe, who were found in a nearby cave Oasis situated in the southern part of Romanian Banat just over the border (Trinkaus et al., 2013).

¹ Paleolithic is an older period of the Stone Age.

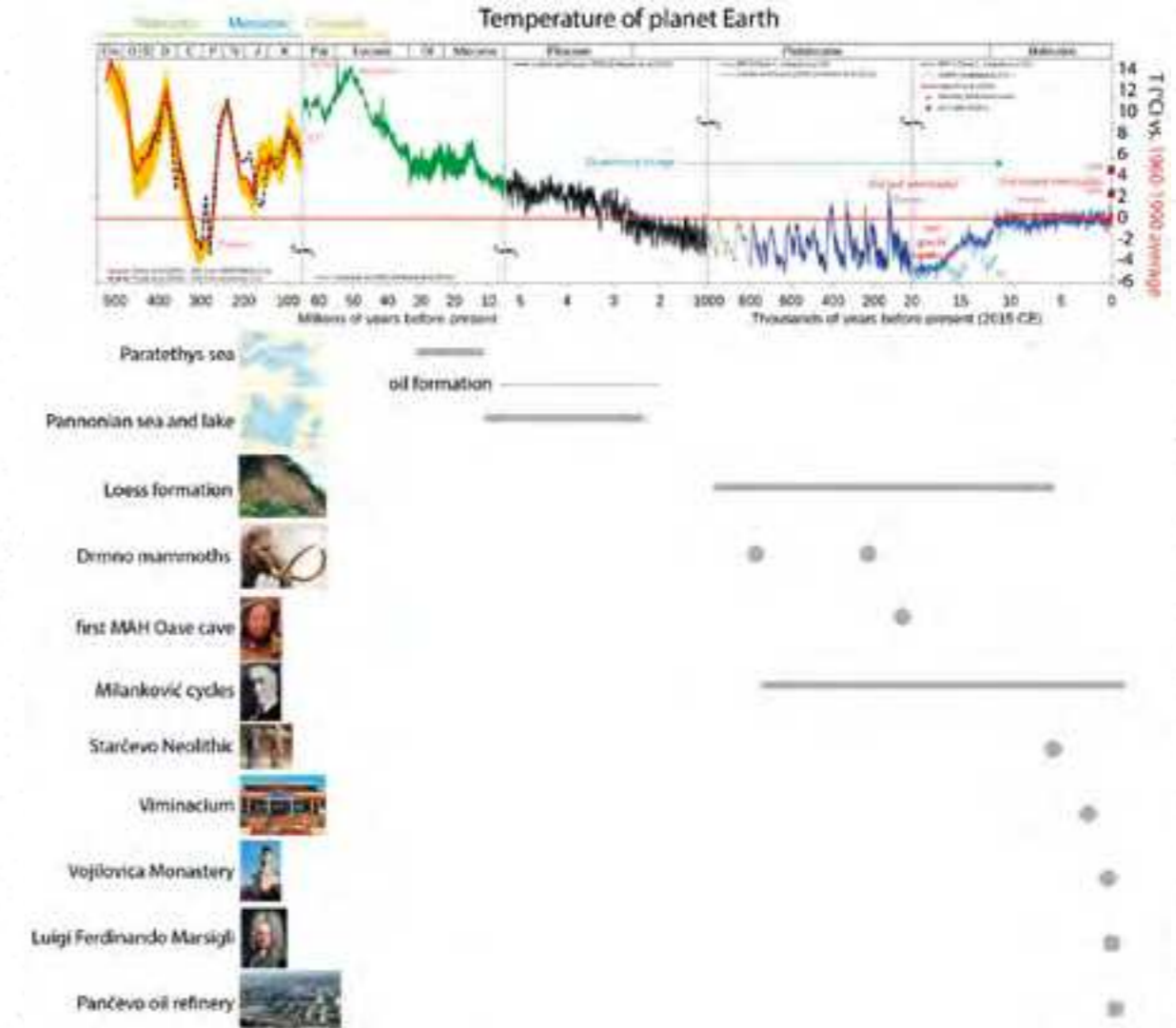


Image 1: Time comparison of the global changes in climate during the last 550 million years of geological, historical phenomena and processes that fall into the scope of our study (source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paleothermometer>, partially modified according to the results published in: Rayer et al., 2004; Zachos et al., 2008; Hansen et al., 2013; Lisiecki and Raymo, 2005; Lüthi et al., 2008; Kindler et al., 2014). The red horizontal line refers to today's climate, i.e. the average yearly temperature in the period 1960-1990. Note: The time scale is not linear.

The Cannon of Insolation and the Secret of Danube's Loess Dust

Climate oscillations of the Quaternary ice age forced our distant ancestors to adapt to unfavourable ecological conditions and to evolve over the course of time into a more successful evolutionary form of life on Earth. Widely known Serbian scientist Milutin Milanković crucially influenced modern paleo-climatic research with his theory that ice ages are caused by variations in the Earth's orbit [around the Sun]. The man who created the ice age calendar was characterized by two important geographic determinants: Danube and loess landscapes. His most important travels in life were connected to the Danube.² The Danube is a typical loess river (Smally et al., 2009) and in its vicinity some of the oldest and most preserved European loess-paleo-solar sequences were formed (Marković et al., 2011). During his travels up and down the Danube, Milanković constantly encountered vast loess landscapes that imparted a special quality to his personality, thus granting him a unique ability to travel in mind across the Universe and across centuries. Such intellectual voyages were so realistic that it is no wonder that Milanković's visionary scientific research remains fully relevant even today. Milanković's theory is basically helio-centric, since he perceived the Sun as the crucial energy source for Earth. During the time spans when our planet received less energy from the Sun, there were cold glacial periods, while warm interglacial periods occurred when the insolation from the Sun was increasing. During the cold phases of the ice ages (glacial periods) rivers flowing in from the surrounding Alpine, Carpathian and Dinaric mountain ranges brought in enormous quantities of fine-grain particles which were further carried by cold glacial winds thus forming loess deposits. During the

last glacial maximum (a period spanning from 26 to 19 thousand years) the climate was so harsh that several thousand meters of ice covered the entire area of today's Canada and Alaska, while in Europe it almost reached London, Berlin, Warsaw and Moscow. In accordance with Milanković's cyclical theory, loess landscapes gave way to soil formation during warm interglacial periods characterized by climate conditions similar to the ones existing today. In this way, loess strata and deposits remained as witnesses of climate and ecological changes that occurred during the ice age.

Throughout his life, Milanković often had opportunities to observe loess-paleo-solar sequences in the vicinity of Austrian Krems, Hungarian Dunaföldvár, his native Dalj hill, as well as steep banks of the Danube ranging from Zemun to Vukovar. The great explorer was unaware that those deposits completely preserved the evidence of his conception of paleo-climatic cycles, and thus contained irrefutable proof that his astronomical theory of climate change was valid (Marković et al., 2015). The overriding belief among the scientific and broader community is that humans are starting to have the dominant effect on climate, and that there is a danger of a "super-intra-glacial" period that would last much longer than Milanković's cycles predicted. It is symptomatic that the fear of anthropogenically caused global warming is widely used in politics and other social undertakings that are only loosely connected to scientific climate research. Unfortunately, mankind still lacks an adequate replacement for the economically justified usage of fossil fuels, which brings to the fore the inevitable civilizational search for new, efficient and financially favourable energy sources.

² He was born in Dalj, studied engineering and started his career in Vienna, commenced to write his astronomical theory during his captivity in Budapest, while the most fruitful period of his life was spent in Belgrade (Milanković, 1997).

The Age of Neolithic Metropolis

We are living in the current interglacial period called Holocene. In southeast Banat, today's climate is of continental character – winters are cold, spring-time and fall moderate, while summers are warm and dry. Due to those climate oscillations water levels of rivers in Banat are quite unpredictable, occasionally resulting in catastrophic floods or, conversely, in temporary droughts. Otherwise, those river-flows lazily zigzag through the plains and abandon their meanders, which over the course of time turn into a vast swampy labyrinth. The benefits of this glorious natural diversity were first recognized by our Neolithic ancestors. During the last interglacial period, rivers massively deposited loess dust, thus forming fertile soil on which our Neolithic ancestors in the vicinity of today's Starčevo succeeded in controlling the growth of useful plants and animals some 7 thousand years ago (Weininger et al., 2019). The Neolithic agricultural revolution in this area brought about extraordinary civilizational achievements. That was the time during which humans started to establish permanent settlements, thus completely changing their everyday way of life. Owing to the cultivation of plants and domestication of animals, they had enough food at that place and therefore had enough free time to make magnificent figurines to satisfy their spiritual needs too. No evidence of waging wars was found during the times of Neolithic cultures, since (relatively small) populations lived in essential abundance and in harmony with their natural environment. Starčevo at the time represented a truly global civilizational metropolis of a large territory in the middle of the Balkans, spanning from today's southeast Hungary, across west Romania to central Serbia (Chapman and Souvatzi, 2020). After more than a thousand years of the flourishing of Starčevo culture, for now unknown reasons, there emerged a new Neolithic culture that succeeded it on the other side of Danube, with its capital in Vinča (Tasić et al., 2017).

...ART IS NOT ONLY A SPIRITUAL NEED, BUT ALSO REPRESENTS A COMPASS FOR VALUES THAT WE ADHERE TO IN REACHING COLLECTIVE POLITICAL DECISIONS THAT SURPASS PURELY ECONOMIC ENDS AND MAKES US STRIVE TO FULFILL THE DEEPEST HUMAN NEEDS THUS PROVIDE THE MEANING OF A LASTING EXISTENCE.

Historical Report

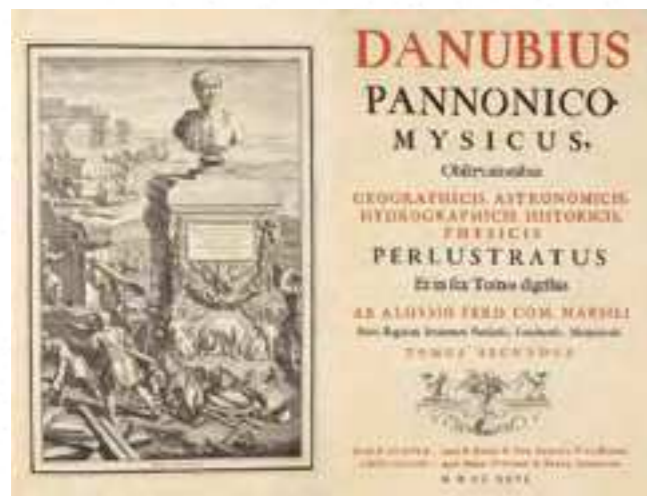


Image 2a: Marsili's study *Danubius Pannonico Mysicus* (1726)

Image 2b: A map from the same study (section XII) depicting the Danube and its confluences with the Sava, the Morava and the Tamiš

Beginning (and the End?) of Industrialization

During the further course of prehistory and subsequent history, violence became such an ordinary occurrence that devastations of these plains repeated incessantly over the course of the next couple of thousand years. Monuments of civilizational prosperity and the spirituality of the states that took turns in occupying this territory are rare, but examples are the remains of the Antic city of Viminacium, the fort of Smederevo and the monastery of Vojlovica from the Middle Ages (image 2b).

In the times of long Austro-Turkish wars, this area was almost completely depopulated and once again turned into an endless mosaic of steppes and swamps. It looked exactly like the region Miloš Crnjanski depicted at the beginning of his timeless novel *Migrations*. At the time this area was researched by the Austrian peace emissary Luigi Ferdinando Marsili, the author of grandiose six-volume study *Danubius Pannonico Mysicus* published in Amsterdam in 1726 (image 2a). This scholar of Renaissance education left us a multitude of maps, and astronomical, geological, biological, archeological and historical information, and thus made these abandoned expanses a part of the explored world of those times. After the Karlowitz Peace Treaty³ (1699) and the Passarowitz Peace Treaty (1712), the area came under the direct governance of the court of Vienna. The mighty empire invested huge funds in order to tame the temperamental nature of the Danube and its numerous tributaries, to connect the main towns of Banat by water channels, to build some of the earliest railways in Europe and to drain the swamps in order to facilitate the development of intensive agriculture.

³ Marsili was also the author of the design for the chapel in Karlowitz in which the treaty was signed.

At that time industrialization in Europe was gathering pace. At the periphery of the Austrian empire, agricultural terrains were being cultivated, and the infrastructure for the trade and processing of agricultural products was being developed. Some traces of industrial development date from the 18th and 19th centuries when tradesmen started to invest their accumulated capital in the first factories that produced beer, silk and starch. However, industrialization fully began in the 1930s or, more precisely, in the period between the two world wars when the first factories that produced airplanes, glass, furniture and yarn were established. These newly cultivated areas became populated by members of different nations, and over the course of time they created a specific spirit that presented itself in ethnical, linguistic, political and cultural diversity.

The largest industrial investments in public infrastructure and industrial plants were made after the Second World War, especially during the 1960s and 1970s, as part of a global trend of technological progress driven by scientific and educational growth. It is during this period that oil was discovered in this area, and the construction of the monumental facility which through the processing of crude oil makes available again the fossilized energy of the Sun took place. This kind of energy is still used for almost all economic activity.

The new economy based on mass industrial production and intensive agriculture goes hand in hand with the expansion of settlements, urbanization, the development of public infrastructure, rapid immigration and population growth.

The NIS oil refinery and the chemical industry complex situated in the southern industrial zone of the city of Pančevo, which also includes the HIP Petrochemical plant and the fertilizer factory Pančevo, represent a unique testimony of economic and political change in this area during the turbulent times of the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The construction of such colossal facilities was organized during the period of

state management of the economy that was based on communist ideology. It was the period of the planned economy when prices were not determined by the market. Nevertheless, the criteria of cost-effectiveness, i.e. that profits should exceed costs, inevitably determines the sustainability of investments. This fundamental economic law, which manifests itself in the competition that dominates market economies, creates the need for a constant rise in efficiency and investment in technological development. In the absence of the market, such business decisions are made at the level of the state and they fall under the authority of political power. At the same time, during the 1990s, western market economies were opening up and this caused the wave of more intensive globalization of financial markets and production. The economy of the then-existing [Federal Republic of] Yugoslavia became isolated because of the economic sanctions imposed by the United Nations due to wars waged on the territory of former Yugoslavia. The break-up of connections with the rest of the world meant for the industry of Pančevo (as well as for the rest of the country) lagging in technological development, stoppage in production due to the lack of raw materials and loss of sales on formerly accessible markets. An additional blow to the functioning of the refinery (as well as for many other vital facilities) was inflicted by the NATO bombardment in 1999. At the beginning of the 2000s, the population at large officially decided in favour of building a democratic society and making the transition to the market economy. The reestablishment of private property in economic life and the withdrawal of the state from it were never unambiguous. There was a need for buyers with enough money and knowledge to revive the business, and, above all, to invest in the modernization of the factory. The buyer for such a massive facility as the refinery, was found in 2008, and it was the Russian Gasprom Neft that became the majority owner as part of a broader agreement between the states. For a 51% share of ownership

approximately 400 million euros⁴ were paid, while the state became a minority owner, and the rest of ownership was distributed to citizens in the form of (free) shares. For almost all of the two subsequent decades, no buyer could be found for the petrochemical industry of Pančevo, which produces basic raw materials for the chemical industry. Over the years, the profits of this factory have been less than its costs, and it has been kept in operation with subsidies from the state budget. By the end of 2021, NIS, in Russian ownership, "agreed" to take over the petrochemical plant, and promised to invest in its modernization in order set it on the path of more profitable business conduct. The city of Pančevo is today almost entirely deprived of technologically modern industries or, in other words, of major investments that would facilitate further developments that would make possible the transfer of the new spirit of the times to the local community. In economic terms, the city is a satellite of Belgrade and consists of a multitude of small and medium-sized businesses (that operate mostly in service or trade sectors). Its favorable geographic position near to the Danube and other important communicational routes is being highlighted by local authorities in order to attract investors to conduct their business in this town. However, during the past decade there have been no major investments.

Instead of an Epilogue

Time is inevitably sedimenting the traces of lasting existence. In this way, as time passes, our reality will turn into a sedimentary and culturological stratum of planetary existence. How will we be remembered by our descendants? Will it only be by fragments of discarded plastic in the sediments of our epoch? We want to believe that our reminders of meaningfulness and beauty are going to be valuable enough that civilizational lasting existence will recognize our time in accordance with them.

⁴ It is curious that to this very day the question is from time to time publically raised of whether we as a state have sold the Oil Industry of Serbia (NIS) too cheaply.

What is the message conveyed by the remains of the cycle of lasting existence? The area under our research comprises significant natural resources and a very favourable geographic position. However, we can see by reading the traces of the economic and political history of this area that social processes had a far greater significance for regional development. The dominant political and economic system, as a kind of unique social "software", supplies a framework for the ends that society aspires to, as well as for everyday incentives for reaching (or not) individual and collective decisions. In defining the border between private and public property, as well as other rights that we decide to protect in society, the legal structure reflects the economic prosperity, quality of life, happiness and spirituality of citizens, as well as the appearance of the natural landscape, the aesthetics of settlements and all-encompassing human creativity.

We are living on an ecologically fragile planet with limited resources, and yet in our everyday lives we inevitably strive for greater abundance driven by the principle of efficiency (of larger profits with costs as small as they can be). Nevertheless, if the whole of human existence becomes based on only this principle, there is a danger that the imperative of productivity dictating the pace of development will be transformed into the dictatorship of the market and spiritual poverty. Even during the darkest of times in which ignorance rules there are those who have a better and clearer vision, and they are the ones that facilitate new civilizational advances. Periods of general prosperity come about when intellectual and spiritual achievements become linked with rational political decisions and stable and prosperous economic conditions. It is fortuitous that some societies manage to muster up the strength to reach decisions that favour collective benefits over selfish personal needs (of rulers) despite the fact that the diversity of human weaknesses is infinitely large.

In this way, by searching for the best in us, we tirelessly endure in colouring with light the short existences that we are allotted. Despite the fact that our creativity is essentially unimportant in comparison with the rays of distant stars that might have already vanished, the hope of durability in our acts is of essential significance. That is the reason why art is not only a spiritual need, but also represents a compass for values that we adhere to in reaching collective (political) decisions that surpass purely economic ends (generating profits greater than costs) and makes us strive to fulfill the deepest human needs thus provide the meaning of a lasting existence.

Bibliography:

- Chapman, J., & Souvatzi, S. (2020). The Neolithic of South-east Europe: recent trends. *Annual Review of Anthropology*, 49, 123-140.
- Hansen, J., Kharecha, P., Sato, M., Masson-Delmotte, V., Ackerman, F., Beerling, D. J., ... & Zachos, J. C. (2013). Assessing "dangerous climate change": Required reduction of carbon emissions to protect young people, future generations and nature. *PLoS one*, 8(12), e81648.
- Jelenković, R., Kostić, A., Životić, D., Ercegovac, M. (2008). Mineral resources of Serbia. *Geol. Carpath*, 59(4), 345-361.
- Kindler, P., Guillevic, M., Baumgartner, M., Schwander, J., Landais, A., & Leuenberger, M. (2014). Temperature reconstruction from 10 to 120 kyr b2k from the NGRIP ice core. *Climate of the Past*, 10(2), 887-902.
- Lisiecki, L. E., & Raymo, M. E. (2005). A Pliocene-Pleistocene stack of 57 globally distributed benthic $\delta^{18}O$ records. *Paleoceanography*, 20(1).
- Lüthi, D., Le Floch, M., Bereiter, B., Blunier, T., Barnola, J. M., Siegenthaler, U., ... & Stocker, T. F. (2008). High-resolution carbon dioxide concentration record 650,000–800,000 years before present. *Nature*, 453(7193), 379-382.

Marković, S.B. (2000) Paleogeografija kvartara na teritoriji Vojvodine. Doktorska disertacija u rukopisu. Institut za geografijsku, PMF, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad.

Marković, S. B., Hambach, U., Stevens, T., Kukla, G. J., Heller, F., McCoy, W. D., ... & Zöller, L. (2011). The last million years recorded at the Stari Slankamen (Northern Serbia) loess-palaeosol sequence: revised chronostratigraphy and long-term environmental trends. *Quaternary Science Reviews*, 30(9-10), 1142-1154.

Marković, S. B., Korač, M., Mrdič, N., Buylaert, J. P., Thiel, C., McLaren, S. J., ... & Obrecht, I. (2014). Palaeoenvironment and geoconservation of mammoths from the Nosak loess-palaeosol sequence (Drmno, northeastern Serbia): initial results and perspectives. *Quaternary International*, 334, 30-39.

Marković, S. B., Stevens, T., Kukla, G. J., Hambach, U., Fitzsimmons, K. E., Gibbard, P., ... & Svirčev, Z. (2015). Danube loess stratigraphy—Towards a pan-European loess stratigraphic model. *Earth-Science Reviews*, 148, 228-258.

Milanković, M. (1997). *Uspomene, doživljaji i saznanja*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Sagan, Carl (1980). *Cosmos*. Random House, New York.

Smalley, I., O'Hara-Dhand, K., Wint, J., Machalet, B., Jary, Z., & Jefferson, I. (2009). Rivers and loess: the significance of long river transportation in the complex event-sequence approach to loess deposit formation. *Quaternary International*, 198(1-2), 7-18.

Tasić, N. N., Penezić, K., Marković, S. B., & Catto, N. (2017). Vinča-Garden of Eden. *Quaternary International*, 429, 1-2.

Trinkaus, E., Moldovan, O., Bilgär, A., Sarcina, L., Athreya, S., Bailey, S. E., ... & van der Plicht, J. (2003). An early modern human from the Peștera cu Oase, Romania. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 100(20), 11231-11236.

Zachos, J. C., Dickens, G. R., & Zeebe, R. E. (2008). An early Cenozoic perspective on greenhouse warming and carbon-cycle dynamics. *nature*, 451(7176), 279-283.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Paleothermometer>



PIJEP DAMAHICE

УВАЖИТЕЛНО ПОКРЕТНО ПОКРЕТНО

У потрази за Звоником

Један криминалац, његов пријатељ алкохоличар са својим остарелим оцем и једна проститутка јуре ауто-путем у потрази за Звоником за који се прича да обезбеђује вечну срећу одређеном броју пробраних ходочасника који успеју да стигну до њега. Да би добили такав дар, путници не само да морају да се задовоље путовањем чија је дестинација углавном заснована на гласинама, већ морају и да отворе срца и умове. Нико не зна шта то тачно подразумева. За Сању, убицу, први изазов у долажењу до Звоника је да задржи контролу над теренским возилом док дели флашу вотке са сапутницима.

Постојање Звоника Среће је јавна тајна. Сања је за њега сазнао преко својих веза са другим криминалцима, али свако је чуо неку од верзија тог мита. Сам Звоник није уцртан ни на једној званичној мапи, али Зону у чијој се унутрашњости налази Звоник није тешко пронаћи јер је окружена граничним прелазима. Људи у раздрљеним униформама, који чувају границе Зоне, схватају свој задатак само полуозбиљно и не раде много шта осим што покушавају да одврате ходочаснике од потраге. Може ли стварно неко да стане на пут нечијој потрази за срећом и смислом? Једино упозорење које чувари дају путницима је да се нико никада није вратио из унутрашњости Зоне да исприча шта га је тамо снашло. Бог вас благословио и срећно.

Што дубље ликови продиру у унутрашњост Зоне, то пејзаж око њих постаје огољенији, готово апокалиптичан. Предео је пун ожиљака насталих од последица рата или неке индустријске катастрофе. Они настављају даље. Снег пада и тло се леди. Околина пута начичкана је напуштеним аутомобилима и лешевима ранијих ходочасника који нису успели да пронађу своју срећу. Ликови пролазе поред разрушених зграда и сусрећу дивље животиње. Отац

алкохоличара, који је по професији музичар, умире током ноћи. Алиса дрхти од хладноће и плача. Атмосфера је језива, али не у тој мери да би им се чинила потпуно страном. У Зони се некада одвијао живот какав они познају и изван ње у метрополи. Ликови настављају пут резигнирано, али одлучно.

Ово путовање представља заплет филма Алексеја Балабанова из 2012. године *Хоћу и ја* (руски наслов *Я тоже хочу – „И ја такође желим срећу“*).¹ Јунаци приче су осиромашени и посрнули људи и стога су за Балабанова ништа друго до обични. Сањина самоувереност је можда сломљена пошто је његов последњи криминални подухват пошао по злу, Алиса можда бежи од сводника који је злоставља, старац има мало чему да се нада осим смрти, док је Олег једва успео да изађе жив из болнице. Сви они су више испуњени покорношћу него надом, а њихова потрага за срећом представља више биолошки императив него рационалну одлуку. Шта се друго може урадити у једном свету у коме је репродукција жеље неумољива? Скоро да је чудо што нема много више људи који покушавају да дођу до Звоника.

Бијенала уметности – уколико ми опраштате што већ кварим изненађење поводом ове нејакне метафоре, која је само прва од многих у овом тексту – већ дуго времена су места ходочашћа, слично Зони. Њихово постојање није никаква тајна: претеча свих бијенала, оно Венецијанско, основано је 1895. године као рекламна иницијатива како за сам град, тако и за тамо изложену уметност. Данас постоји преко 300 бијенала или тријенала у великим и малим градовима² од којих се нека одвијају у метрополама, а нека на периферији, док су друга номадског карактера. Атракције које се нуде у Венецији или Панчеву су, у суштини, отворене за све и сви

¹ Алексеј Балабанов, <https://www.imdb.com/title/tt2456536/>

² Shwetal A Patel, Sunil Manghani, and Robert E. D'Souza D'Souza, 'Extracts from How to Biennale! (The Manual)', On Curating, 2018, <https://www.on-curating.org/issue-39-reader/introduction.html#.YitRmy-l1B0>

су добродошли. Али, као и у случају Звоника, не учествују сви у њима на исти начин или са истим циљем. Као и сваки други облик уметности, бијенала имају своје познаваоце, своје уважене госте и своје критичаре. Невероватна количина учености и спекулације уложена је у откривање тога шта би могло да значи отворити срце и ум бијеналу, а верници су неки од најбоље обучених кандидата за то. Бијенала имају и своје викенд посетиоце који долазе само зато што су заинтригирани новотаријама. А премда се бијенала често одвијају у адаптираним градским просторима – школама, складиштима, јавним дворанама, фабрикама или чак црквама – просторима који служе као привремени музеји и галерије, многи докони пролазници такође улазе у Зону бијенала без неке нарочите намере. Ти ходочасници нису упућени у право значење Звоника.

У роману *Пикник поред пута*³ браће Стругацки на коме је приближно заснован сценарио за филм *Хоћу и ја*, зоне су настале као последица посете ванземаљаца. Не знамо током каквих процеса су оне настале, али гласине о њиховим необјашњивим и магичним особинама веома су раширене. Уколико бијенала уметности представљају такве зоне, то је стога што у ствари представљају конгломерације утицаја, идеја, производа, манифестација, договора и политичких и економских императива који делују на град који је домаћин у просторно и временски ограниченом стакато ритму. Бијенале убризгава интелектуалну енергију и капитал у град на начине који су по свом устројству екстратериторијални.⁴ Бијенале претвара град у зону доносећи са собом индустрију, трговину и мисао о уметности што све никада не постаје једнозначно

³ Аркадиј и Борис Стругацки, *Пикник поред пута*, Наш дом, Београд, 2011.

⁴ Треба рећи да су нека од бијенала учинила координисане напоре да постану уграђена у живот градова који их организују кроз интервенције током читаве године, наручивање сталних јавних уметничких радова или заједничких програма који су усмерени више на мештане него на госте. У томе се састоји покушај бијенала да претвори нешто што је екстратериторијано у локално.

са самим градом. У сваком случају, у томе се састоји његово обећање.

Бијенале може бити простор ослобађања (може се рећи, позајмљујући израз који је сковао Хаким Беј, да је то привремена аутономна зона⁵) у коме се ограничења просторних и формалних процедура превазилазе субверзијом токова информација, производње и потрошње. Бијенале, баш као и зона, привлачи масе јер доноси могућност да се догоди нешто неочекивано и необјашњиво. Много тога је речено и написано поводом унутрашњег начина функционисања бијенала уметности као о једној сили која је усавршила стварање зона. Ипак, упркос свим тим истраживањима прецизни механизми којима бијенала доносе „срећу“ њиховим посетиоцима остају једнако мистериозни као и посета ванземаљаца која је створила зоне у роману браће Стругацки. Привлачност зоне састоји се у томе да догађаји који се одвијају у њој имају потенцијал да заобиђу деловање људског разума и да поставе неуобичајене захтеве чулима посетилаца. У *Пикнику поред пута* извор таквог потенцијала је ванземаљски. Уколико бијенала имају исти потенцијал, онда њихов извор мора бити уметност.

⁵ Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New Autonomy Series, Autonomedia, 1991.



Уметност „среће“

Школико бијенала представљају зоне, шта је онда Звоник? Шта је срећа? Бијенала су простори у којима се уметност приказује, процењује, размењује и конзумира. Бијенала су простори у којима би уметност могла да уради све оне ствари за које верујемо да их уметност може учинити: да нас ослободи од свакодневних брига, да превазиђе границе наше имагинације, да нас инспирише, да нам пружи наду. Уметност би, како то Балабанов каже, могла бити извор среће.

Уметност би могла да буде све то. Али често она то није.

У Зони код Балабанова Звоник среће стоји међу рушевинама некадашње цркве, усамљен усред безграничне, безобличне, замрзнуте равнице. Сви лешеве разбацани по крајолику окренути су од Звоника и јасно је да повратак у спољни свет није могућ никоме ко не успе да комуницира са натприродном силом, ма каква она била, чији је Звоник проводник.

Алиса и Сања, двоје јунака наше приче који су и даље на путу, не знају да ли је Звоник заправо нека сурова шала, као ни да ли је икада икоме испунио жељу. Од тренутка када су ушли у Зону било је прекасно да задрже икакве сумње. Хоће ли њихово ходочашће бити награђено? На крају филма (извињавам се што одајем) само један од ликова бива награђен трансценденталним преласком у свет који траже. Да ли су шансе од један према пет вредне труда?

Можда сам вам већ исувише искушавао вашу толеранцију за метафоре. Филм *Хоћу и ја* тешко да може бити више алегоричан. Звоник који обележава место напуштеног манастира (или неке парохијске цркве, уколико ми допустите тако) сада није ништа мање божје представништво него што је то био пре посете која је претворила Зону у пустош. У суочавању са тим, Алиса је архетип кандидата за избављење јер је грешница више услед околности него због недостатка вере.

Сања је заблудели син. Сам Балабанов се појављује у филму, за који ће се испоставити да му је последњи, као епизодиста у улози филмског ствараоца. Филмације који умире. Филм *Хоћу и ја* прича је о најстаријој причи на свету, оној о људској потрази за смислом у свету у коме животна инфраструктура више не пружа трајну утеху. Постоји разлог што настављамо да причамо ту причу: све што знамо о онима који су пронашли срећу, или страдали тражећи је, јесте уметност. За то не постоји истраживање засновано на доказима нити поуздан метод за повећање шанси за успех.

Док Балабанов сопствене наде, и наде својих ликова, заснива на трансценденцији – поимању да се спас мора тражити изван оквира људског искуства – филм *Сталкер*⁶ Андреја Тарковског из 1979. године који представља познатију адаптацију романа браће Стругацки, проналази откровење у иманенцији. У *Сталкеру* Зона је истовремено и непознато и овосветовно, а она сама представља избављење. Кључ истине и испуњења жеље није лоциран у центру Зоне већ је свеprisутан у њеном целокупном саставу, спреман да се открије онима који га траже. Ипак, тај задатак није без тешкоћа и посетиоцима се сугерише да потраже помоћ сталкера, свештеника-водича, који су научили да избегну клопке и замке света који личи на онај спољни само на један илузоран начин.

Код Тарковског сталкер из наслова филма води Писца и Професора у зону. Ти ликови вероватно много више подсећају на оне који траже истину у високој култури бијенала уметности него Балабановљеви криминалци и проститутке. Зона је на један мистериозан начин слична неком граду и његовим индустријским зонама над којима се издиже машинерија неодређене сврхе. Само по изостанку умораног дима или буке може се приметити да је зона неактивна. Улазак у то подручје у потрази за опроштајем је ризичан, али не толико да би представљао крајњу нужду.

⁶ Андреј Тарковски. *Сталкер*, 1979. <https://www.imdb.com/title/tt0079944/>

Све је уметност и уметност је свуда

Али, поново сам заборавио на уметност. Ко или шта је иманентна натприродна сила Зоне? Ко је сталкер уметности? Да ли посета неком бијеналу пружа чак и најнеодређеније обећање општења са истином? Подударност између бијенала и уметности унутар њега је ствар композиције у оној мери у којој је то она била и за Балабанова и за Тарковског. Балабанов је близу да разоткрије његов божански извор трансценденције, али због тога што он сам (у животу или у својој епизодној улози у филму *Хоћу и ја*) није један од срећника којима је дарована срећа, он не може да превазиђе стриктно људско естетско искуство посматрања Алисиног уздицања на небеса. За Тарковског сама потрага за оним крајњим је заправо то крајње и он третира сваки камен и зрнце песка у Зони као нешто што доноси могућност сусрета са истином. Док за Балабанова постоји само једно уметничко дело, за Тарковског уметност је у свему и све садржи потенцијал да буде уметност. Самим тиме што је дошла до Звоника, Алиса је морала да буде једна нарочита врста душе да би пронашла бога. У оном иманентном све што Писац и Професор треба да ураде јесте да зароне у *потенцијал* зоне. Исте такве одлуке формирају зону бијенала: Да ли је уметност у њој свеprisутна као распршена унутар њене атмосфере или се манифестује као један низ сингуларности?

Сама тензија између трансцендентних и иманентних потенцијала у искуству културе лежи у срцу питања која су филозофи, критичари и уметници (ако не и теолози) миленијумима постављали поводом уметности. Шта је потребно да уметност буде она врста уметности која нас води ка форми истине која одолева протоку времена? Да ли истина уметности мора увек да буде конструисана унутар својих контингентних односа са артефактима који се налазе изван Зоне? Заобилазно решење света уметности за ово питање

БИЈЕНАЛА СУ ПРОСТОРИ
У КОЈИМА БИ УМЕТНОСТ
МОГЛА ДА УРАДИ
СВЕ ОНЕ СТВАРИ
ЗА КОЈЕ ВЕРУЈЕМО
ДА ИХ УМЕТНОСТ
МОЖЕ УЧИНИТИ:
ДА НАС ОСЛОБОДИ
ОД СВАКОДНЕВНИХ
БРИГА, ДА ПРЕВАЗИДЕ
ГРАНИЦЕ НАШЕ
ИМАГИНАЦИЈЕ, ДА НАС
ИНСПИРИШЕ, ДА НАМ
ПРУЖИ НАДУ.

Technical Report

Release Dates



које карактерише редуктивна бинарност састојало се у томе да се треба ослонити на касту сталкера. Моја метафора је овде можда помало климава јер сви уметници, кустоси и званичници из света уметности тврде у одређеном степену да су сталкери који могу да следбенике-лаике доведу ближе обећању једне истине која је сама уметност. Али дозволите ми да за тренутак све буде метафора свега осталог. Уметници су повремено веровали да они сами могу директно да опште са божанским. Сви старатељи музеја били су позвани да говоре о трансценденталном потенцијалу уметности. Кустоси узимају у обзир кретње њихове публике унутар Зоне као да су на нивоу иманенције. Свако је могао да буде сталкер.

И не мањка трагача спремних да пређу у Зону – Венецијанско бијенале је 2019. године угостило скоро 600.000 посетилаца. Многи други ће купити комплет карата за одмор за догађаје у Бангкоку, на Антарктику (!), у Хавани или Гуангџоу. Многи други ће можда тражити зоне независно од таквих догађаја и притом ће изнаћи могућности да проживе сопствене верзије *Сталкер* искустава. Примарни ефекат таквих екскурзија често је главобоља проузрокована преоптерећеношћу чула која се јавља када чула више не могу да разликују зону од саме уметности. Узимајући озбиљно мој аргумент да зона Тарковског представља делезовску раван иманенције,⁷ морамо имати у виду интеракције између елемента зоне међу којима је и уметност. У недавно објављеној књизи *Истражна естетика*, Метју Фулер (Matthew Fuller) и Ајл Вајзмен (Eyal Weizman)⁸ сковали су термин *хиперестетика* да би описали ситуацију у којој сваки део окружења постаје рецептор неког догађаја (или текућих дешавања), па чак потенцијално и њихов активни актер. Решење које Фулер

⁷ Жил Делез и Феликс Гатари, *Шта је филозофија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1995.

⁸ Matthew Fuller and Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso Books, Brooklyn, 2021.

и Вајзмен нуде за такву какофонију је позитивистичко⁹ и рачунско, а представља приступ који не само да је непрактично захтеван, већ и не дозвољава постојање уметности или бога.

Стога није чудо да су браћа Стругацки, Тарковски и Балабанов више волели да представе своје Зоне као некаква тиха подручја која лебде на крају света. Пикник у роману *Пикник поред пута* односи се на склоност становника урбаних насеља да одлазе у природу преко викенда, осим што овде сталкер води играче на срећу у зону изузећа пре него у шуму. Наша љубав према узнемирујућим окружењима и духовима цивилизације постаје јасна услед превласти Инстаграм профила који заувек репродукују чудни шарм града Припјат, у близини разорене нуклеарне електране Чернобил, или утварних појава напуштених војних морнаричких утврђења на Темзи. Чак и у Енглеској, где ја живим и где је већина земљишта у приватном власништву, ограђена и добро надзирана, могуће је реконструисати заплет *Сталкера* у готово савршеним детаљима. Ја сам 2017. године за викенд отишао у шетњу од села Рај до рибарског засеока Данценес дуж двадесетак километара јужне обале. Пут ме је водио преко широке шљунковите плаже и једине пустиње у земљи затрпане невиђеним количинама пластичног отпада из мора, а затим сам журно прошао кроз активно војно стрелиште са спаљеним тенковима, бункерима и испаленим чаурама од граната, па онда нелегално кроз земљиште које припада једној нуклеарној електрани, срећући бесног пса луталицу (који је повезница у овој метафори јер се у *Сталкеру* појављује пас који је изашао из подсвести једног лика у стварност). Стигао сам на одредиште баш на време да видим викендицу на обали мора уметника Дерека Џармана (Derek Jarman), која је често и сама одредиште ходочасника из света уметности, осветљену фаровима пролазећих патролних кола.

⁹ На једном другом месту критикујем Вајзменову тврдњу да његово дело није позитивистичко.

То што бијенале репродукује наелектрисану атмосферу електране делимично је ствар форме, а делимично ствар жудње викенд-путника за спектаклом. Бијенала фаворизују инсталације специфичне за дати простор, као и скупе продукције које не би лако могле да стану у музеје или куће. Услед своје привремене природе, бијенала охрабрују уметнике да буду одважнији у раду него што су то унутар својих атељеа. Бијенала такође фаворизују новитете и представљају место где се „помаци“, уколико се тако груб термин може користи за описивање уметничке праксе, приказују и процењују.

Манастир, рафинерија

Ншта онда бива са нашим сусретом са уметношћу у зони бијенала? За ким звони звоно уметности? Да ли зоне Венеције или Панчева поново стварају привремену аутономију у којој уметност може да постане оно што је некада обећавала? Уколико растегнем своју метафору до пуцања и направим директну везу између уметности и црквене куле у Балабановљевом филму, као и између Зоне и индустријског стуба дима који емитује једну неприметну али неизбежну енергију, онда Панчево нуди низ незгодних наговештаја и – коначно – оправдава моје растегнуте метафоре.

Манастир Војловица, грађен и обнављан много пута од када је основан у 14. веку, некада је стајао као стуб наде локалне заједнице да превазиђе овоземаљска ограничења. У њему је каста светих људи била посвећена контемплацији кроз општење са богом. Данас манастир изгледа патуљасто спрам рафинерије нафте која га окружује и која запошљава више хиљада радника него што је манастир икада привукао поклоника. Петрохемијски индустријски колос је истовремено и дух Зоне и нешто њој страна, а представља живо отелотворење свега што је наш град почео да представља.

Рафинерија учествује у трансупстанцијацији нафте из једног облика у други, а њени метаболички процеси су једнако сложено и неприметно аранжирани као и кретање и маневрисање становника града уопште.

Међутим, рафинерија је једна другачија врста зоне. Њена логика није логика оне Зоне чија неактивност постаје раван иманенције са које се истине могу исписати. Уместо тога, индустријска зона се излаже ризику да постане једна слободна зона, која је тако варљиво названа јер представља сушту супротност некој аутономној зони. Актери слободне економске зоне имају могућност да измене протоколе и кодове, али они то чине потпуно и искључиво зарад сопствене добити, неоптерећени надзирајућим погледима регулаторних тела или обичаја. Критичар дизајна и теоретичар Келер Истерлинг (Keller Easterling) описује слободну зону као веома заразну и глобализовану урбану форму,¹⁰ као један тип капиталистичке инфраструктуре у којој су сви облици размене дозвољени, али којој је приступ строго ограничен. У слободној зони управо је капитал, а не мисао, оно што може да поприми облик који пожели. Треба ли да нас изненади то што је нека слободна лука преферирани простор за чување највреднијих дела светске уметности, далеко од радозналих очију сталкера, кустоса или пореских инспектора?

Илузије слободе

Понуда слободе коју нуди слободна зона не односи се на све подједнако, а њени идеали се најбрже шире под маском уметности. Непосредна осуда овакве врсте слободе од мале је помоћи јер, ипак, однос манастира (који овде замењује музеј као цркву за 21. век) и рафинерије (града и његових токова капитала) налази се свуда. У Панчеву

¹⁰ Keller Easterling, 'Zone: The Spatial Softwares of Extrastatecraft', *Places Journal*, 10 June 2012, <https://doi.org/10.22269/120610>

манастир и рафинерија деле канцеларијски простор, као што и несумњиво имају и неке заједничке посетиоце. Црква је можда изгубила нешто од свог истакнутог места у животима становника града, као што је и музеј уступио место неким другим облицима ширења културе и њене контроле, али манастир опстаје, и то не успркос рафинерији већ делимично захваљујући њој. У Панчеву оператер рафинерије поседује земљиште на коме почива манастир, а део најма који прикупља реализује се у облику сигурносних акција (нажалост те акције су се показале као неефикасне и рафинерију је бомбардовао НАТО 1999. године).¹¹ На сличан начин, манастир се ослања на рафинерију да би привукао ходочаснике: чак и промотивни јутјуб видео¹² за цркву истиче да се она налази *на најчуднијем месту на свету*, локацији која појачава било какву ауру коју још поседује потрага за богом. Трансцендентални манастир и иманентна рафинерија ослањају се једно на друго унутар симбиотског односа који потврђује тврдње сваког од њих да представља неотуђиви део истине. Без рафинерије нема ни бога. Без манастира нема ни нафте.

Понекад један такав однос може бити обухваћен јединственом инстанцом музеја као, на пример, унутар бројних галерија савремене уметности које су изграђене у напуштеним електранама (Тејт Модерн у Лондону), фабрикама (као бриселски WIELS музеј) или војним грађевинама (естонски Национални музеј у Тартуу). Бијенала уметности такође уживају један близак однос између духовног и индустријског. Историја Лондонског бијенала је, на пример, изражено повезана са напорима за урбану регенерацију и центрификацију по чијој се логици свака фабрика претвара у цркву по заповести. Што је зона више индустријског карактера и што је шира Зона, то више вапи да буде музеј.

¹¹ William Booth, 'NATO Bombs Left a Toxic Slough', *Washington Post*, 21. 7. 1999, <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/longterm/balkans/stories/serbia072199.htm>

¹² light2tube, *Vojlovica - Monastery in the Strangest Place in the World*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vNgC91BZz7I>

Нафта је и даље роба способна да одреди судбине и културно сврставање милиона људи. Она то чини колико кроз поредак и прогрес који доноси, толико и кроз ентропијско уништење које оставља на свом путу. Револуционарна природа индустријске револуције такође се може довести у питање,¹³ али индустријске рушевине 20. века већ су биле јасно видљиве браћи Стругацки седамдесетих година 20. века. Зашто би онда данашња информатичка револуција била ишта другачија? Токови нафте и гаса надмећу се са токовима информација, а док ово пишем организација за интернет стандарде ICANN се премишља поводом захтева да се Русији онемогући приступ мрежи,¹⁴ док гас и нафта настављају да протичу неометано. Са техничком еволуцијом долази и контрола, као и илузија прецизности.

Зона без града

Данашње технологије рачунају на границе потреба и жеља њихових корисника са много више смисла него што су браћа Стругацки могла да замисле. Који су услови потребни за стварање једне зоне у свету који опстаје на информацијама? Вишеструким експериментима тражени су одговори, а неки од њих обећавају да ће моћи да удовоље масовној публици док привидно нуде све повољности, без оног ризика кога су се сталкери прибојавали. Један од свештеника метазоне је Марк Закерберг (Mark Zuckerberg), оснивач Фејсбука и перспективни пионир Метаверзума са његовим Окулус визиром за виртуелну стварност који служи као некакав лични портал за улазак у зону. Помоћу таквих

¹³ Emmet Penney, 'Did the Industrial Revolution Even Happen? Ft. John Constable', *Ex.Haust*, приступљено 8. 3. 2022, <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/ex-haust/id1530752649?i=1000552662812>

¹⁴ Noah Shachtman and Kat Bouza, 'Exclusive: Ukraine Pushes to Unplug Russia From the Internet', *Rolling Stone* (blog), 1. 3. 2022, <https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/ukraine-icann-russia-internet-runes-disconnection-1314278/>

НАФТА ЈЕ И ДАЉЕ РОБА СПОСОБНА ДА ОДРЕДИ СУДБИНЕ И КУЛТУРНО СВРСТАВАЊЕ МИЛИОНА ЉУДИ. ОНА ТО ЧИНИ КОЛИКО КРОЗ ПОРЕДАК И ПРОГРЕС КОЈИ ДОНОСИ, ТОЛИКО И КРОЗ ЕНТРОПИЈСКО УНИШТЕЊЕ КОЈЕ ОСТАВЉА НА СВОМ ПУТУ.



направа и њихових алгоритамских сталкера свако може да се нађе унутар зоне кад год и где год изабере.

А то би била *нека* зона али не и *она* зона јер се мултиверзум пројекта Мета, ма колико обећавао да ће бити свеобухватан, може испоставити другачији сваком ко га искуси. Писцу и Професору метазона може изгледати исто онако као код Тарковског, са визијама индустријских пустара и окружења испуњених звуцима високе фреквенције. Неком канцеларијском раднику из 21. века Закербергова зона уместо тога може да репродукује фантазмагоричне визије у меком CGI рендеровању као што то већ чине, заробљавајући милијарде сати пажње, видео-игрице за које треба платити да би се играле. Зона или зоне могу бити насељене многобројним становницима-аватарима, а посетиоци не могу знати да ли су то њихови људски сапутници или непријатељска својства саме зоне.

У Метаверзуму нема уметности. Барем не још.

Да ли ће искуства која Мета нуди бити трансцендентална наспрам оних врста безизгледних егзистенција какве предвиђају нпр. филм *Играч број 1*¹⁵ где је виртуелна стварност једини излаз који је преостао човечанству заробљеном сопственом вољом или на неки други начин у Зони? Али пре него што предамо контролу над будућношћу жеља, можда би било мудро размотрити улогу коју уметност – да, уметност – и уметници могу да одиграју у обликовању иманентног домена мултиверзума и естетских доживљаја унутар њега.

Критичар Дин Кисик (Dean Kissick) примећује да технолози немају никакве јасне идеје о томе шта би њихов мултиверзум био и коме би био намењен, а камоли како

¹⁵ Стивен Спилберг (Steven Spielberg), *Играч број 1 (Ready Player One)*, 2018, <https://www.imdb.com/title/tt1677720/>

би изгледао.¹⁶ Не постоји никаква непосредна сврха коју Метаверзум испуњава унутар протока информација. Уместо тога, његов циљ би могао бити проширивање интерфејса између информација и људског. Како то мултиверзум може да оствари? Корпоративни промотивни материјали за Мета пројект објављени 2021. године оставили су многе незадовољним¹⁷ нудећи само наговештај свакодневице у баналним унутрашњостима кућа изведених јефтиним материјалима и „проширених“ једноликом анимираном уличном уметношћу. Закерберг засигурно још није сталкер.

Ко је онда он? Да ли прихватање изазова виртуелне зоне захтева потпуно нову врсту уметника? Теоретичар уметности Грант Тавинор (Grant Tavinor) тврди да је виртуелна стварност у истој мери један ликовни медиј (тј. форма у којој једна слика сачувана у другачијем облику може бити враћена у првобитно стање) у којој су то биле и ренесансне слике градских крајолика. У недавно објављеној књизи *Естетика виртуелне стварности*¹⁸ Тавинор указује да заправо не постоји ништа ново поводом виртуелне стварности, односно ништа тако велико да уметницима буде превише захтевно. Уколико уметници могу да поново освоје експертизу над естетским – тј. естетиком као дисциплином која се бави како перцепцијом, тако и стварањем визуелне стварности – онда ће на њима бити задатак да осмисле зоне у будућности.

Али тај онеспокојавајући термин *естетика* не прописује постојање само једне уметности препуне анимираних емоција, као што не захтева ни да се уметници који истражују виртуелне стварности и мултиверзуме посвете само проучавању

¹⁶ Dean Kissick, 'What Will Art Look Like in the Metaverse?', *The New York Times*, 12. 2021, <https://www.nytimes.com/2021/12/01/magazine/mark-zuckerberg-meta-art.html>

¹⁷ Orit Gat, 'The Boring Art of Zuckerberg's Metaverse', *ArtReview* (blog), 12. 11. 2021, <https://artreview.com/the-boring-art-of-zuckerberg-metaverse/>

¹⁸ Grant Tavinor, *The Aesthetics of Virtual Reality*, Routledge Research in Aesthetics, Routledge, New York, 2022.

четвородимензионалних апстракција ограничених рачун(ар)ским могућностима њихових оруђа. Посреди је умногоне сложеније питање, а одговор ће вероватно, као и одувек, имати много облика: Шта значи ослањати се на чула у свету где се нека сингуларност може призвати зачас помоћу неколико редова програмског кода?

Фантазија искуства на ивицама регулисаног домена технологије одавно је привлачила чак и заклете лудисте. Нуклеарна катастрофа у Чернобиљу створила је иконичку, у стварном животу постојећу, зону на свету петнаест година након што је написан роман *Пикник поред пута*, а та зона је стално призивала непресушну пажњу и небројене посетиоце. Пожар у електрани у Запорожју може створити још једну такву зону. Срећом, уметници се устручавају да удовоље потреби за стварањем зона. Видео-игрице (нпр. *S.T.A.L.K.E.R.*¹⁹ из 2007. године, заснована на филму Андреја Тарковског), представљају већ деценијама само *симулације* апокалипсе. Неке друге иницијативе су успоставиле зоне у претходно ненасељеним земљама. На пример, бијенале у Јеревану 2020. године у целини се одвијало на црној интернет мрежи.²⁰ Доприноси уметности неразмљивим дознакама (NFT) и криптовалутама такође су значајни. Док се такви пројекти и даље налазе у експерименталним фазама, они остају фокусиран на стварање сингуларних трансценденталних искустава. Како се шире да би истражили потенцијале иманетности уметности, однос између *платформе* која их подржава и њихове *форме* биће кључан.

¹⁹ Andrew Prokhorov and Anton Bolshakov, *S.T.A.L.K.E.R. Shadow of Chernobyl*, S.T.A.L.K.E.R. (GSC Game World, 2007), https://store.steampowered.com/app/4500/S.T.A.L.K.E.R._Shadow_of_Chernobyl/

²⁰ Clauton Schuster, 'An Art Exhibition on the Dark Web Makes a Case for Internet Freedom', *Observer* (blog), 31. 10. 2020, <https://observer.com/2020/10/yerevan-biennial-dark-web-exhibition/>

Поново на земљи

Напокон, шта је са изгледима уметности у оваквој мултизони која се одиграва између стварности и фикције? Враћајући се на Балабановљево адаптацију *Пикника поред пута*, као нечега што нам је најсавременије, треба се подсетити да једноставно налажење Звоника (или музеја, простора бијенала или чак цркве) не представља никакву гаранцију за проналажење среће. Грађење звоника као једне од стратегија бијенала изгледа помало сулудо. Са друге стране, прилагођавање предлога који је дао Тарковски за употребу на масовном тржишту носи ризик да претвори бијенале у простор у коме посетиоци претражују занимљивости као да чак и ткиво стварности представља само један део економије искуства.

Многе критике су упућене бијеналима и процесу „бијенализације“ савремене уметности који их чини неодвојивим од зоне.²¹ Да бисмо изнашли неку алтернативу можда ћемо пожелети да се вратимо роману браће Стругацки. У њиховој верзији сталкер по имену Редик научио је да естетизује сопствена чула не би ли препознао потенцијалне добробити и опасности многоструких карактеристика зоне. Он се повремено враћа у зону са намером да донесе неке њене аспекте назад у спољни свет да би се проучавали зарад ширења знања. Као и Редику, то представља изазов упућен посетиоцу зоне бијенала, једнако као и неком становнику мултиверзума, да развије исту естетску опрезност и изван и унутар зоне. А што се тиче бијенала, задатак није да се оно претвори у *слободну* зону из које никакво знање не може никада да побегне.

²¹ Видети, на пример: Ronald Kolb, Shwetal A Patel, and Dorothee Richter, eds., 'Contemporary Art Biennials – Our Hegemonic Machines in Times of Emergency', *On Curating*, no. 46 (June 2020), <https://www.on-curating.org/issue-46.html#YiuEES-11B0>



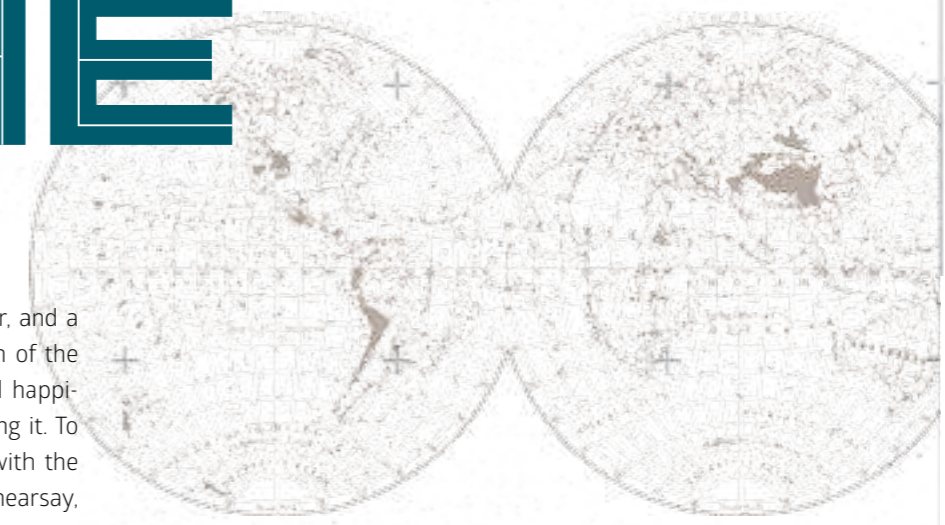
PIERRE D'ALANCAISEZ

STALKING THE BIENNIAL ZONE

Looking for the tower

A criminal, his alcoholic friend, his elderly father, and a prostitute speed down the highway in search of the Bell Tower that is rumoured to grant eternal happiness to those select few pilgrims who succeed in reaching it. To be granted the gift, not only must travellers contend with the journey whose destination may well be no more than hearsay, they also need to open their hearts and minds. What that means, precisely, nobody knows. For Sanya the killer, the first challenge in reaching the Tower is to maintain control of his SUV on the road while sharing a bottle of vodka with his passengers.

The existence of the Bell Tower of Happiness is an open secret: Sanya knows of it from his criminal contacts, but everyone has heard a version of the myth. The Tower itself is not marked on official maps but the Zone in whose interior the Tower lies is easy to find because of the checkpoints that surround it. The men in di-





shevelled military uniforms who guard the Zone's perimeter take their assignment only half-seriously and do as much as attempt to dissuade the pilgrims from their quest. Can one truly stand in the way of another's search for happiness and meaning? The only warning the guards issue to the travellers is that no one has ever returned from the interior to tell the tale. God bless and good luck.

The further the characters penetrate the Zone, the more barren and apocalyptic the landscape around them becomes. The countryside bears the scars of a war or an industrial cataclysm. They proceed. Snow falls, the ground freezes. The roadside is spotted with abandoned cars and the bodies of earlier pilgrims who failed in finding their fortune. They pass dilapidated buildings, they encounter wild animals. The musician's father passes away in the night. Alisa shivers with cold and tears. The atmosphere is eery but not so eery as to be wholly alien to them. The Zone once knew the life they knew outside, in the metropolis. They proceed, resigned, yet determined.

This road trip is the plot of Aleksey Balabanov's 2012 film *Me Too* ((Russian title: Я тоже хочу) is 'I, too, want happiness').¹ The characters are the down and out and the fallen and in that, they are for Balabanov nothing but ordinary. Sanya's confidence may be broken after his latest criminal ruse has gone awry, Alisa may be running from an abusive pimp, the old man has little but death to look forward to, while Oleg barely made it out of hospital. They are filled with submission more than with hope and their search for happiness is more a biological imperative than a rational choice. In a world in which the reproduction of desire is relentless, what else is there to be done? It is almost a wonder that many more are not trying to reach the Tower.

The art biennial – if you forgive my already bursting the bubble of this thin metaphor, the first of many in this text – has long been a site of pilgrimage, much like the Zone. Its existence is no secret: the grandmother of all biennials, La Biennale di Vene-

¹ Aleksey Balabanov, *Me Too*, 2012, <https://www.imdb.com/title/tt2456536/>.

zia, was founded in 1895 as a publicity initiative for both the city and the art on display. Today, there are over 300 biennials or triennials in cities large and small,² some are metropolitan, some peripheral, others nomadic. The attractions in Venice or Pančevo are, in principle, open to all and anyone is welcome. But just as with the Tower, not everyone gets to partake in them in the same way or to the same end. Like any art form, the biennial has its cognoscenti, its guests of honour, and its critics. The biennial also has its weekend visitors just intrigued by the novelty. And because biennials often adopt and adapt urban infrastructures – schools, warehouses, civic halls, factories, or even churches – to serve as their temporary museums and galleries, many idle passers-by enter the biennial Zone unwittingly, too. These pilgrims have not been initiated in the true meaning of the Tower.

In *Roadside Picnic*, the novel by Arkady and Boris Strugatsky³ on which *Me Too* is loosely based, zones were created through an act of extra-terrestrial visitation. We do not know what processes formed them, but rumours of their unexplainable and magical properties abound. If the art biennial is the zone, it is because the biennial is the conglomeration of influences, ideas, productions, manifestations, arrangements, and political and economic imperatives that act on and with the host city in spatially and temporally limited staccato. The biennial injects the city with intellectual energy and with capital in ways that are by design extra-territorial.⁴ The biennial turns the city into the zone: it brings

² Shwetal A Patel, Sunil Manghani, and Robert E. D'Souza D'Souza, 'Extracts from How to Biennale! (The Manual)', On Curating, 2018, <https://www.on-curating.org/issue-39-reader/introduction.html#YitRmy-11B0>.

³ Arkady N Strugatsky and Boris N Strugatsky, *Roadside Picnic*, trans. Antonina W. Bouis (London: Gollancz, 1978).

⁴ It should be said that some biennials have been making concerted efforts to become embedded in their cities through year-round interventions, commissioning permanent public artworks, or community programming aimed at the local population rather than the visitor. This is the biennial's attempt to make the extra-territorial local.

with it the industry, the commerce, and the thought of art without ever becoming synonymous with the city itself. That's the promise, anyhow.

The biennial can thus be a space of liberation – a temporary autonomous zone, to borrow a phrase from Hakim Bey⁵ – in which the limitations of spatial and formal procedures can be overcome by subverting the flows of information, production, and consumption. The biennial, just like the zone, draws a crowd because it carries the potential for the unexpected and the unexplained to occur. Much has been said and written about the inner workings of the art biennial as a force that has perfected the creation of zones. Yet for all this research, the precise mechanisms by which the biennial can bring its visitors 'happiness' remains about as mysterious as the extra-terrestrial visitation that created the Strugatskys' zones. The draw of the zone is that events in it have the potential to bypass human reason and to make extraordinary demands of the visitors' senses. In *Roadside Picnic*, the source of this potential is the extra-terrestrial. If the biennial has similar potential, the source of it must be art.

The art of "happiness"

If the zone is the biennial, what is the Tower? What is Happiness? The biennial is a space in which art is shown, appraised, exchanged, and consumed. The biennial is the space in which art *could* do all the things that we like to believe that art can do: to deliver us from our daily concerns, to transcend the limits of our imaginations, to inspire us, to give us hope. Art, in Bablanov's phrase, could be the elusive source of happiness.

Art could be all those things. But often, it isn't.

Back in Balabanov's Zone, the Bell Tower of Happiness stands among the ruins of an ancient church, alone in the mid-

⁵ Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New Autonomy Series (Autonomedia, 1991).

dle of a boundless, featureless, frozen plain. The bodies strewn across the landscape all face away from the Tower and it is clear that for those who fail to commune with whatever supernatural force the Tower is a conduit to, returning to the world outside is not an option.

Alisa and Sanya, the two of our protagonists who are still on the road, cannot know whether the Tower is in fact a cruel joke and whether it ever granted anyone their wish... By the time they entered the Zone, it was already too late to harbour any doubts. Would their pilgrimage be rewarded? By the end of the film (excuse the spoiler), only one of them is granted the transcendental passage into the next world they came in search of. Are one in five odds worth the risk?

I may have already tested your tolerance of metaphors here. *Me Too* could hardly be more allegorical, either. The Tower, marking the site of an abandoned monastery (or a parish church, but you'll go along with me here) is no less the embassy of a god now than it was before the visitation that turned the Zone into a wasteland. Facing it, Alisa is the archetypal candidate for redemption, a sinner by circumstance more than by lack of faith. Sanya is the wayward son. Balabanov himself makes a cameo appearance in the film that turns out to have been his last and takes on the role of a filmmaker. A filmmaker who dies. *Me Too* is the story of the oldest story in the world, that of man's search for meaning in a world in which the infrastructures of life no longer provide lasting comfort. There's a reason that we keep telling this story: all that we know of those who found happiness or of those who perished seeking it is art. There is no evidence-based research, there is no sure-fire method for maximising the chances of success.

While Balabanov rests his own and his characters' hopes on transcendence – the notion that salvation must be found outside the bounds of human experience – Andrei Tarkovsky's 1979 film *Stalker*,⁶ the better-known adaptation of the Strugatskys' novel,

⁶ Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979.

finds revelation in immanence. In *Stalker*, the Zone is at once the unknown and the worldly and it is itself the deliverance. The key to truth and the fulfilment of desire is not located in the centre of the Zone but is instead omnipresent in all its fabric, prime to be extracted by seekers. The task, however, is not without its difficulties and visitors are advised to seek the help of stalkers, priestly guides who have learnt to navigate the pitfalls and traps of a world that resembles the external only in an illusory way.

In Tarkovsky, the title stalker leads the Writer and the Professor into the zone. These characters are more likely to be associated with the search for truth in the high culture of an art biennial than Balabanov's criminals and prostitutes. The zone bears an uncanny resemblance to the city and its industrial zones over which machinery of indeterminate purpose towers. It is only by the lack of billowing smoke or noise that one notes the zone's inactivity. Entering the area in search of absolution is risky but not so as to be the course of last resort.

Everything is art and art is everywhere

But I forget about art again. Who, or what is the immanent supernatural of the Zone? Who is art's stalker? Does a visit to a biennial carry even the vaguest promise of communion with the truth? The correspondence between the biennial and the art within it is as much a matter of composition as it was for Balabanov and Tarkovsky. Balabanov comes close to revealing his divine source of transcendence, but because he (in life or in his cameo in *Me Too*) is not one of the lucky ones who are granted happiness, he is unable to go beyond the strictly human aesthetic experience of observing Alisa's ascension into the heavens. For Tarkovsky, the very search for the ultimate is the ultimate itself and he treats every stone and grain of sand in the Zone as though it held equal potential for an encounter with truth. Where for Balabanov there is only one work of art, for

THE BIENNIAL IS THE SPACE IN WHICH ART COULD DO ALL THE THINGS THAT WE LIKE TO BELIEVE THAT ART CAN DO TO DELIVER US FROM OUR DAILY CONCERNS, TO TRANSCEND THE LIMITS OF OUR IMAGINATIONS, TO INSPIRE US, TO GIVE US HOPE.

Tarkovsky, art is in everything and everything holds the potential to be art. At the Tower, Alisa must be a special kind of a soul to find god. In the immanent, all that the Writer and the Professor need to do is to immerse themselves in the *potential* of the zone. The same decisions shape the biennial zone: is art suspended in it as though aerosolised in the atmosphere or does it manifest in a series of singularities?

The very tension between the transcendent and immanent potentials in the experience of culture is at the heart of the questions that philosophers, critics, and artists (if not theologians) have asked about art for millennia. What does it take for art to be the kind of art that leads us towards the form of truth that withstands the march of time? Is art's truth always to be constructed in its contingent relationships with artefacts beyond the zone? The art world's workaround to the reductive binary of this question has been to rely on a cast of stalkers. My metaphor may jar a little here because artists, curators, and art world officials all have a degree of claim to being the stalkers who can bring lay supplicants closer to the promise of a truth that is art. But let me let everything be a metaphor for everything for a moment. Artists, on occasion, have believed that they alone commune directly with the divine. Museum trustees have all been called on to speak about the transcendental potential of art. Curators consider their audiences' movements in the zone as though on a plane of immanence. Everyone could have been a stalker.

And there is no shortage of seekers ready to cross into the zone – the Venice Biennale, for example, received nearly 600,000 visitors in 2019. Many more will buy package holiday tickets to events in Bangkok, the Antarctic (!), Havana, or Gwangju. Many more still may seek out the zones independently and in so doing they may find opportunities to live out their versions of the *Stalker* experience. Often, the primary effect of such excursions is a headache induced by the sensory overload that occurs when the senses can't tell the zone and the art apart anymore. Taking

seriously my contention that Tarkovsky's zone is the Deleuzian plane of immanence,⁷ we must consider the interactions between the elements of the zone, art among them. In their recent book *Investigative Aesthetics*, Matthew Fuller and Eyal Weizman⁸ coin the term *hyperaesthetics* to describe the situation in which every part of an environment becomes a receptor of an event (or ongoing events), and even a potentially active actor itself. Fuller and Weizman's solution to the cacophony is positivists⁹ and computational, an approach that is not only impractically challenging but also precludes the existence of art or god.

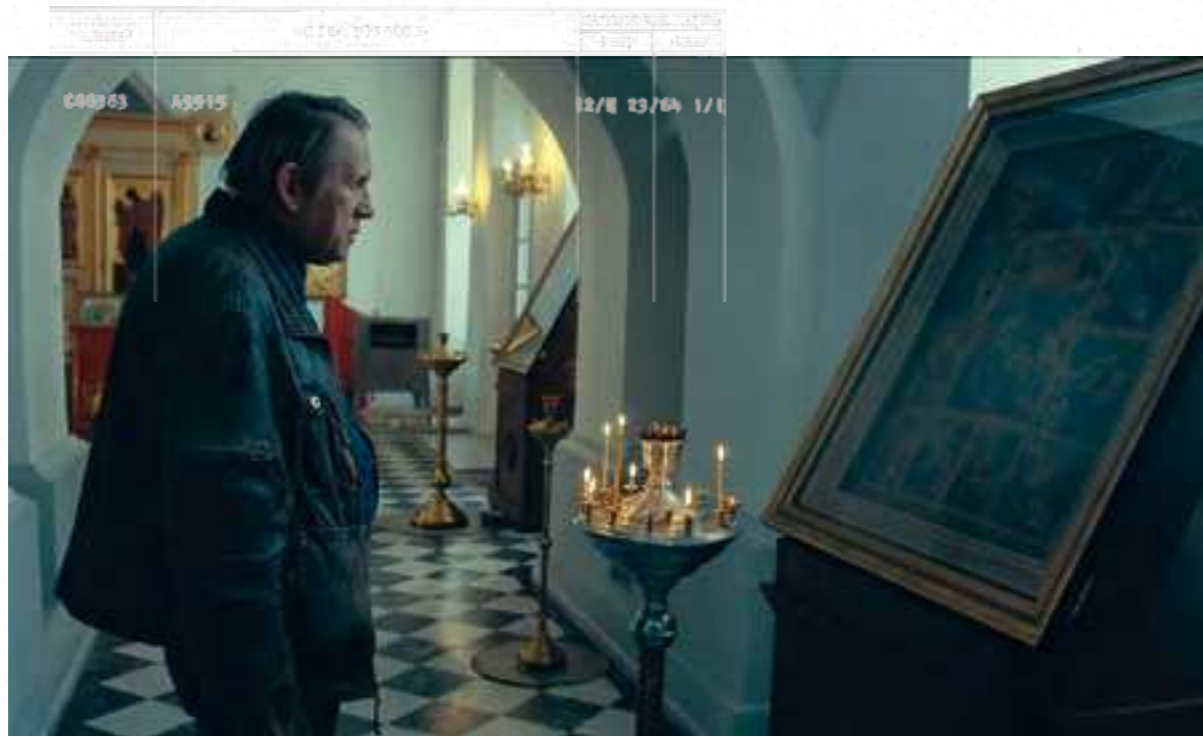
⁷ G Deleuze and F Guattari, *What Is Philosophy?*, European Perspectives: A Series in Social Thought and Cultural Criticism (Columbia University Press, 1996), pt. 1.2.

⁸ Matthew Fuller and Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (Brooklyn: Verso Books, 2021).

⁹ Weizman has disputed the characterisation of his work as positivist, a claim I critique elsewhere.

No wonder then that the Strugatskys, Tarkovsky, and Balabanov preferred to portray their zones as quiet and hovering at the edge of the world. The picnic in *Roadside Picnic* refers to the urban dweller's penchant for weekend escapes into nature, except that here, the stalker guides his punters into the zone of exclusion rather than the forest. Our love for unsettling environments and ghosts of civilisation is clear from the preponderance of Instagram accounts that forever reproduce the strange charms of Chernobyl's Pripjat or the spectral appearance of the abandoned military sea forts on the Thames.

Even in England, a country where most land is private, enclosed, and in which every wasteland quickly attracts the attention of property speculators, it is possible to reconstruct the plot of *Stalker* in near-perfect happenstance. All one needs is a weekend walking trip from the village of Rye to the fishing ham-



let of Dungeness, a stretch of no more than twelve miles on the southern coast between them. If one is lucky, the path involves crossing through an expansive shingle beach and the country's only desert, littered with an untold weight of sea plastics, hurrying across an active military shooting range complete with burnt-out tanks, bunkers, and spent shells, trespassing on the grounds of a nuclear power plant, encountering a crazed stray dog (the clincher in this metaphor since in *Stalker* a dog emerges from one of the character's subconsciousness into reality). At the destination might be just in time to see the artist Derek Jarman's seaside cottage by the headlights of a passing patrol car.

That the biennial reproduces that charged atmosphere of the power plant is partly a matter of form and partly the weekend trippers' demand for spectacle. Biennials favour site-specific installations and expansive productions that would not easily fit in museums or homes. Because of their temporary nature, they tend to encourage artists to be bolder in their work than they may be within the confines of the studio. Biennials also favour novelty and are where 'advances', if such a crass term can be used of art practice, are showcased and evaluated.

Monastery, refinery

And what then of our encounter with art in the biennial zone? For whom does art's bell toll? Do the zones of Venice or Pančevo recreate the temporary autonomy in which art can become what it once promised? If I stretch my metaphor to near breaking point and draw a direct line between art and the church tower in Balabanov's film and between the Zone and the industrial smokestack that emanates an indescribable but unavoidable energy, Pančevo offers a set of uncomfortable hints and – finally – a pay-off to my belaboured parallels.

The monastery in Vojlovica, built and restored many times since its foundation in the 14th century, was once at the centre of

a community's hopes for transcending their earthly limitations. In it, a cast of holy men devoted themselves to contemplation in communion with god. Today, the monastery is dwarfed by an oil refinery that has come to surround it and which employs many more thousands of workers than the monastery could ever attract worshippers. The petrochemical industrial colossus is at once the ghost and the alien of the Zone and the living embodiment of everything that our city has come to stand for. The refinery partakes in the transubstantiation of oil from one form into another and its metabolic labours are as intricately and imperceptibly arranged as the movements and machinations of the city dwellers at large.

The refinery, however, is a different kind of zone. Its logic is not that of the Zone, whose idleness becomes the plane of immanence from which truths can be written. Instead, the industrial zone risks becoming a *free zone*, deceptively so named because it is the very opposite of an autonomous zone. Agents in the free economic zone can rewrite protocols and codes but they do this entirely and solely to their own advantage, unencumbered by the prying eyes of regulatory devices or customs. The design critic and theorist Keller Easterling describes the free zone as a highly contagious and globalized urban form,¹⁰ a type of capital infrastructure in which all forms of exchange are permitted but to which access is strictly restricted. In the free zone, it is capital and not thought that can assume the shape it wishes. Should it be a surprise that the free port is the preferred space for storing the most valuable of the world's art, away from the prying eyes of stalkers, curators, or tax inspectors?

¹⁰ Keller Easterling, 'Zone: The Spatial Softwares of Extrastatecraft', *Places Journal*, 10 June 2012, <https://doi.org/10.22269/120610>.

Illusions of freedom

The free zone's offer of freedom is not extended to everyone equally and its ideals spread most rapidly under the guise of art. Condemning this kind of freedom outright is of no help, however, because the monastery (here, standing in for the museum, a church for the 21st century) and the refinery (the city and its capital flows) are everywhere. In Pančevo, the monastery and the refinery share office space and, no doubt, some visitors. The church may have lost some of its primacy over the lives of city dwellers, just as the museum has ceded ground to other forms of cultural propagation and control, but the monastery remains not despite the refinery but in part thanks to it. In Pančevo, the refinery operator owns the ground on which the monastery stands and part of the rent it collects is in the form of bonds of protection. (These bonds, alas, proved to be ineffective and the refinery was subject to bombing by NATO forces in 1999).¹¹ Likewise, the monastery draws on the refinery: even the promotional YouTube video¹² for the church boasts that it stands *in the strangest place in the world*, a location that amplifies whatever aura the pursuit of gods still has. The transcendent monastery and the immanent refinery rely on each other in a symbiotic relationship that validates the claims of each to being an inalienable part of the truth. Without the refinery, there's no god. Without the monastery, there's no oil.

Sometimes, such a relationship can be encapsulated in the single instance of the museum, for example, in the numerous contemporary art galleries built in disused power plants (London's Tate Modern), factories (Brussels' WIELS), or military infrastructure (the Estonian National Museum in Tartu). The art biennial has

¹¹ William Booth, 'NATO Bombs Left a Toxic Slough', *Washington Post*, 21 July 1999, <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/longterm/balkans/stories/serbia072199.htm>.

¹² light2tube, *Vojlovica - Monastery in the Strangest Place in the World*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vNgC91BZz7I>.



likewise enjoyed the slippery relationship between the spiritual and the industrial; Liverpool Biennial's history, for example, is explicitly linked to efforts of civic regeneration and gentrification under whose logic every factory is by fiat a church. The more industrial and expansive the zone, the more self-evident the need for the museum.

Oil remains a commodity capable of determining the fates and cultural alignment of millions. It does so as much through the order and progress that it helps to bring as by the entropic destruction that it leaves in its path. The revolutionary nature of the industrial revolution may well stand in question¹³ but the industrial ruins of the 20th century would have already been visible to the Strugatskys in the 1970s. Why would today's information revolution be any different? The flows of oil and gas contend with the flows of information and as I write, the internet standards organisation ICANN is mulling over a demand to bar Russia from accessing the network¹⁴ while gas and oil continue to move unabated. With technical evolution comes control and the illusion of precision.

¹³ Emmet Penney, 'Did the Industrial Revolution Even Happen? Ft. John Constable', *Ex.Haust*, accessed 8 March 2022, <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/ex-haust/id1530752649?i=1000552662812>.

¹⁴ Noah Shachtman and Kat Bouza, 'Exclusive: Ukraine Pushes to Unplug Russia From the Internet', *Rolling Stone* (blog), 1 March 2022, <https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/ukraine-icann-russia-internet-runet-disconnection-1314278/>.

The zone without the city

Today's technologies gamble on the boundaries of the needs and desires of their users with far more purpose than the Strugatskys could have imagined. What are the conditions for creating a zone in a world that subsists on information? Multiple experiments have tried to answer this question and some bear the promise of being able to cater to mass audiences while ostensibly offering all the convenience and none of the risk that the stalkers feared. One of the priests of the meta-zone is Mark Zuckerberg, founder of Facebook and prospective pioneer of the Metaverse with its Oculus virtual reality headset serving as a personal portal into a zone. With the aid of these devices and their algorithmic stalkers, anyone could emerge within a zone whenever and wherever they choose.

And it would be *a* zone and not *the* zone because Meta's multiverse may well turn out to be different for everyone who experiences it. For the Writer and the Professor, the meta-zone may appear as it did in Tarkovsky, with visions of industrial wastelands and high-pitched sound environments. For others, Zuckerberg's zone may instead produce phantasmagorical visions in soft CGI renders from pay-to-play video games. The zone, or zones, may be populated by multiple avatar inhabitants and visitors may not know whether these are fellow human travellers or adversarial features of the zone itself.

OIL REMAINS A COMMODITY CAPABLE OF DETERMINING THE FATES AND CULTURAL ALIGNMENT OF MILLIONS. IT DOES SO AS MUCH THROUGH THE ORDER AND PROGRESS THAT IT HELPS TO BRING AS BY THE ENTROPIC DESTRUCTION THAT IT LEAVES IN ITS PATH.

Technical Report

Release Date:

There's no art in the metaverse. Not yet, anyhow.

Will the zonal experiences that Meta proposes to be transcendental to the kinds of bleak existences that films like *Ready Player One*¹⁵ predict in which virtual reality is the only escape left for humanity entrapped in the zone, free or otherwise? Before we concede control over the future of desires, it may be prudent to consider the role that art – yes, art – and artists could play in shaping the immanent domain of the multiverse and the aesthetic experiences within it.

The critic Dean Kissick observes that technologists do not appear to have any clear ideas of what their multiverse could be and for whom, let alone what it would look like.¹⁶ There is no immediate role that the Metaverse plays in the flow of information. Instead, its aim might be to expand the interface between information and the human. How might a multiverse do that? Meta's corporate promotional materials released in 2021 leave much to be desired,¹⁷ offering glimpses of life in banal home interiors rendered in cheap textures and 'augmented' by tedious animated street art. Zuckerberg, for sure, is no stalker yet.

Who then? Does taking on the challenge of the virtual zone require a new kind of artist? The philosopher of art Grant Tavinor argues that virtual reality is as much a picturing medium as Renaissance cityscape painting was. In his recent book *The Aesthetics of Virtual Reality*,¹⁸ Tavinor demonstrates that there is, in fact, formally nothing new about VR, nothing at least that would be

¹⁵ Steven Spielberg, *Ready Player One*, 2018, <http://www.imdb.com/title/tt1677720/>.

¹⁶ Dean Kissick, 'What Will Art Look Like in the Metaverse?', *The New York Times*, 1 December 2021, <https://www.nytimes.com/2021/12/01/magazine/mark-zuckerberg-meta-art.html>.

¹⁷ Orit Gat, 'The Boring Art of Zuckerberg's Metaverse', *ArtReview* (blog), 12 November 2021, <https://artreview.com/the-boring-art-of-zuckerberg-metaverse/>.

¹⁸ Grant Tavinor, *The Aesthetics of Virtual Reality*, Routledge Research in Aesthetics (New York, NY: Routledge, 2022).

impossibly challenging to artists. If artists can reclaim expertise over the aesthetic – that discipline that deals with both perception and the composition of visual realities – it will be down to them to design the zones of the future.

But that troublesome term *aesthetics* does not proscribe an art filled with animated emoji any more than it demands that artists exploring virtual realities and multiverses confine themselves to exploring four-dimensional abstractions limited by the computational power of their tools. The question at stake is more complex, and answers are likely to take as many forms as they ever have: what does it mean to sense in a world where a singularity can be conjured within reach with a few lines of code?

The fantasy of experience at the limits of the regulated realm of technology has long held an appeal even to sworn Luddites. The nuclear disaster at Chernobyl established the world's most iconic IRL zone fifteen years after *Roadside Picnic* was written and this zone has attracted no end of attention and countless visitors. The fire at the power plant at Zaporizhzhya may yet create another zone. Thankfully, artists have been more restrained in their zonal drive. Video games like the 2007 production *S.T.A.L.K.E.R.*¹⁹ based on Tarkovsky's film merely *simulate* the apocalypse. Other initiatives establish autonomous zones in previously unoccupied lands: the 2020 edition of the Yerevan Biennial, for example, took place entirely on the dark web.²⁰ Such projects are still in their experimental stages. As they expand to explore the potential of art's immanence, the relationship between the *platform* that supports them and their *form* will be key.

¹⁹ Andrew Prokhorov and Anton Bolshakov, *S.T.A.L.K.E.R. Shadow of Chernobyl*, *S.T.A.L.K.E.R.* (GSC Game World, 2007), https://store.steampowered.com/app/4500/S.T.A.L.K.E.R._Shadow_of_Chernobyl/.

²⁰ Clauton Schuster, 'An Art Exhibition on the Dark Web Makes a Case for Internet Freedom', *Observer* (blog), 31 October 2020, <https://observer.com/2020/10/yerevan-biennial-dark-web-exhibition/>.

Back on the ground

But, again, what of the prospects for art in this multi-zone that plays out somewhere between reality and fiction? Returning to Balabanov's adaptation of *Roadside Picnic*, our most contemporary, we are reminded that merely finding the Tower (or the museum, the biennial venue, or even the church) is no guarantee of finding happiness. As a strategy for the biennial, building towers seems a little foolhardy. Adapting Tarkovsky's proposal for the mass market, on the other hand, risks turning the biennial into a space in which visitors browse for curiosities as though even the fabric of reality were part of the experience economy.

Plenty of critiques have been levelled at the biennial and the process of 'biennialisation' of contemporary art that renders it inseparable from the zone.²¹ For an alternative, we may want to return to the Strugatskys. In their version, the stalker Redick learns to aestheticize his senses to recognise the potential benefits and dangers of the zone's myriad features. He returns to the zone time and again intending to bring aspects of it back into the outside world for examination and in pursuit of knowledge. This, as for Redick, is the challenge to the biennial zone visitor as much as for the multiverse dweller: to develop the same aesthetic alertness outside as inside. And for the biennial, the task is not to turn into a *free* zone from which no knowledge can ever escape.

²¹ For example, Ronald Kolb, Shwetal A Patel, and Dorothee Richter, eds., 'Contemporary Art Biennials – Our Hegemonic Machines in Times of Emergency', *On Curating*, no. 46 (June 2020), <https://www.on-curating.org/issue-46.html#>. YiuEES-I1B0.

Уметници Даде, групна фотографија, 1920, Париз. Са лева на десно, задњи ред: Луј Арагон, Теодор Франкел, Пол Елијар, Клемон Понсар, Емануел Феј (исечен). Други ред: Пол Дерме, Филип Супо, Жорж Рибемон-Десењ. Први ред: Тристан Цара (са моноклом), Селин Арно, Франсис Пикабија и Андре Бретон

Dada artists, group photograph, 1920, Paris. From left to right, Back row: Louis Aragon, Theodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers, Emmanuel Fay (cut off). Second row: Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes. Front row: Tristan Tzara (with monocle), Celine Arnauld, Francis Picabia, André Breton.



БОЈАНА МАТЕЈИЋ

РАФИНЕРИЈА МАНАСТИР:

КА ТРАНСВЕРЗАЛНОМ ЗАОКЕТУ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ

Концепт *рафинерија манастир* звучи провокативно. Реч је о концепту 20. Међународног бијенала савремене уметности у Панчеву, који се артикулише контекстуално и метафорично око једне зазорне архитектуре, или *site-specific* објекта, који се догодио и опстао као такав, на начин на који то само историјски случајеви, погрешке, контрадикторности, недоследности, прекиди, руптуре могу да дозволе, неколико километара надамак Панчева.

Да ли овај концепт евоцира елементе технолошког прогресивизма, присутног у интернационалним историјским и неоавангардним уметничким утопизмима, или је реч о прећутној апотеози православног мистицизма? Или ова замисао враћа на поновно промишљање функције ((пост)индустријских) технологија у (савременој) уметничкој продукцији; на старо, али увек релевантно питање нефункционалности, неутилитарности и аматеризма као основних елемената еманципаторске, критичке, па и трансгресивне уметности; уметности која излази из својих матичних дисциплина медијске специфичности и/или сигурних територија; на хипотезу да машина и технички прогрес треба у почетку да доживе пораз, како каже Борис Гројс (Boris Groys), како би након тога задобили право на уметност; на претпоставку да технолошко у уметности мора да се ослободи практичне вредности како би попримило уметничку вредност; на стару *ready-made* стратегију Марсела Дишана (Marcel Duchamp), а не на инжењерски пројекат окренут будућности?¹

Заиста, *рафинеријаманастир* ме збуњује, раздражује, изазива помало чудан (под)смех својствен академичарима, провоцира, застрашује... отрже ме од „сигурних“ и „комфорних“ територија са којих делујем. Баш на сличан начин како то чини асамблаж дивергентних ентитета у раду „Was ist Kunst Hugo Ball?“ колектива NSK STATE у коме су чланови сликарског одељења IRWIN у сарадњи са Методијем Златановом, митрополитом православне цркве у Северној Македонији, суочили грчку православну сликарску иконографију са представама ДАДЕ, конкретно познату фотографију Хуга Бала (Hugo Ball) као магичног бискупа обученог у кубистички костим, урамљену у маниру карактеристичном за IRWIN

¹ Борис Гројс, „Уметничко дело као нефункционална машина“, *Уметност утопије (Gesamtkunstwerk Stalin)*, чланци, Београд, Плави круг – Логос, 2011, 341.



IRWIN, „Was ist Kunst Hugo Ball?“, владика Методије Златанов, митрополит Македонске православне цркве са Хугом Балом 2008-2010, љубазношћу галерије Грегор Поднар, Берлин Bishop Metodij Zlatanov, Metropolitan of the Macedonian Orthodox Church, with Hugo Ball 2008 / 2010 Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin

ретроградне симболе, а коју Методије Златанов држи у ставу ритуалног дионизијског призивања, тј. молитве. Адријан Ноц (Adrian Notz) објаснио је иконе као „ритуална оруђа која не представљају светост већ саму супстанцу, омогућавајући тако директан приступ божанству. Њихова функција ритуалног оруђа доводи их веома близу ономе што је Хуго Бал покушао да постигне ДАД-ом. ДАДА није би ни 'стил', ни 'уметнички покрет' већ гест који би требало да помогне Хугу Балу да задобије 'мистична искуства'“.²

Бал је у свом дневнику *Flucht aus der Zeit, 1927 (Бекство из времена)* 18. јуна 1921. године написао: „Када сам наишао на реч ДАДА, Дионизије ме је два пута позвао: Д.А – Д.А.³ мислећи притом на Дионизија Ареопагита, контроверзног мистика из 5. века нове ере, о чему је Бал писао у књизи објављеној 1923. године под називом *Byzantinisches Christentum (Византијско хришћанство)*“.⁴ Сва хибридноста чворишта које спаја међусобно супротстављене ентитете садржана је у Баловом исказу: „Социјалиста, естетика и монах: сва тројица се слажу око тога да модерно буржоаско образовање мора бити уништено. Нови идеал преузеће елементе из ових области.“⁵

У времену великих еколошких криза, пандемије ковида-19 и тренутног рата у Украјини, у низу производње ванредних стања и изузетака последњих деценија, Балов текст *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* из 1924. године (*Прилог критици немачке интелигенције*), текст који жестоко критикује пруски милитаризам, као да евоцира, чини се, једно слично стање и

² Cf. <https://nskstate.com/article/was-ist-kunst-hugo-ball/> приступљено: 25. 2. 2022.
³ Хуго Бал је 1920. године из протестантизма прешао у католицизам и започео студије теологије. Отуда добрим делом потиче веза између теологије, мистицизма и ДАДЕ. Cf. Bernd Wacker, *Dionysius DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn–München–Wien–Zürich, Ferdinand Schöningh, 1996, 114.
⁴ Ibid, 113.
⁵ Hugo Ball, *Flight Out of Time: a DADA Diary*, Berkeley, University of California Press, 1996, cit. xli.

МИРНИСТАЈАНА,
 СВЕГА, ЦВЕГА, УЛАЗИ
 У ТРАНСВЕРЗАЛНЕ
 ТОКОВЕ СА МИРНСОМ
 НАФТЕ, БЕНЗЕНА,
 УГЉОВОДОНИКА,
 АЗОТА, ВИНИЛ-ХЛОРИД-
 МОНОМЕРА, СУМПОРА,
 СПЕЦИЈАЛНИХ БЕНЗИНА,
 АРОМАТА, БИТУМЕНА,
 ПОДЗЕМНИХ ВОДА,
 ЗЕМЉИШТА СКУП
 КОНОТАЦИЈА РАДНИЧКЕ
 КЛАСЕ И КОМУНИЗМА
 [КАО ДА НАСИЛНО]
 ТРАНСВЕРЗАЛНО
 КОМУНИЦИРА СА
 ИДЕОЛОГИЈОМ
 ПРАВОСЛАВНОГ
 МИСТИЦИЗМА...

сличан проблем Европе од пре тачно сто година. Хуго Бал је био, како сам пише, пацифиста, али ипак није веровао до краја у утопизам анархистичког покрета, па је био склон и мистицизму, алхемији, теозофији, те експериментима са наркотицима.⁶

Најједноставније би било прихватити хипотезу да су авангарде махом биле лево, неконформистички и критички оријентисане⁷ идући руку под руку често са марксистичким, комунистичким, анархистичким⁸ инклинацијама, а онда се у том левом авангардном крилу, коме припада и ДАДА, зачудно и неочекивано појављују мистицизам, теологија, религиозне инклинације, управо једне од главних мета леве критике. Теоретичари авангарде Ренато Пођоли (Renato Poggioli) и Петер Биргер (Peter Bürger) назначили су присутност ових противречности и хетерогености унутар авангардних тенденција упркос тежњи да се авангардни покрети ставе у аналогни однос са политичким покретима: „Идентификовање уметничке револуције са друштвеном револуцијом сада је само реторичка, празна фраза [...]. Двосмислено преживљавање мита о паралелној уметничкој и политичкој револуцији такође је неговано у модерном појму културе као једном духовном грађанском рату [...] јасно нам је да авангарда чешће свесно приања уз леве идеологије и да са њима површно симпатизира: ми потврђујемо да је анархистички идеал урођен авангардној психологији. Међутим, ни једно ни друго не може да послужи да би се негирало ово што је већ речено о превасходно аристократској природи авангардизма – природи која заузврат не изневерава тиме што истиче свој плебејски дух.”⁹

⁶ Ibid. xix.

⁷ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Manchester University Press, 1984, 5.

⁸ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit, 1975, 130.

⁹ Ibid.

**МРЕЖА ТРАНСВЕРЗАЛА,
УКРШТЕНИХ
ДИЈАГОНАЛНИХ СТАЗА,
ПОВЕЗУЈЕ ЕНТИТЕТЕ
КОЈИ СУ ЗАТВОРЕНИ
У СЕБИ И НАИЗГЛЕД
БЕЗ КОМУНИКАЦИЈЕ СА
БИЛО ЧИМ ИЗВАН СЕБЕ.
ОНЕ ОМОГУЋАВАЈУ
И ПРОИЗВОДЕ
КОМУНИКАЦИЈУ
ЕНТИТЕТА КОЈИ
СУ У ПОТПУНОЈ
СУПРОТНОСТИ.**

□ ве противречности указују на потребу додатних приступа приликом анализе. Европска уметност 20. века и њено наслеђе у смислу савремености не може се тако једноставно тумачити са становишта дијалектике левих неконформистичких перспектива уметности, и десних конформистичких, наравно не у смислу афирмације неког новог догматског читања, или неке нове (конзервативне) политике/става блиске концепцији *anything goes*, већ у смислу проблематизације и указивања на сву комплексност употребе и разумевања епистемолошки и идеолошки укотвљених појмова/термина/концепата/ентитета у свету уметности.

Управо су ту (не)узглобљивост дивергентних ентитета најпрецизније теоријски описали Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Pierre-Félix Guattari) својим појмом „трансверзале“. Функција трансверзале је окупљање вишеструкости, али тако да се разлике међу ентитетима не бришу већ интензивирају. Трансверзале су пасажи који дају максималан интензитет разликама између вишеструких локација.¹⁰ Мрежа трансверзала, укрштених дијагоналних стаза, повезује ентитете који су затворени у себи и наизглед без комуникације са било чим изван себе. Оне омогућавају и производе комуникацију ентитета који су у потпуној супротности. Делез и Гатари су своју трансверзалну онтологију засновали на замисли покретне дијагонала која увезује два међусобно неповезана пута, или трајекторије, која интензивирају дистанце између локација, односно, мултиплицитета. За подробније разумевање епистемолошке потребе да се успостави такозвана трансверзална онтологија, ваља подсетити на збирку текстова Феликса Гатарија *Психоанализа и трансверзалност*,¹¹ где он настоји теоријски да

¹⁰ Ronald Bogue, *Deleuze's Way. Essays In Transverse Ethics and Aesthetics*, Hampshire-Burlington, Ashgate, 2007, 1–2.

¹¹ Félix Guattari, "Transversality", *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*, New York, Semiotext(e), 2015, 112–113.

артикулише проблем *непосредне промене* (еманципације – да употребим старински појам) унутар структуре и операција психијатријских институција, а које се могу онда вероватно применити и на друге институционалне диспозитиве. Он ту говори о постојању двеју димензија: i) „вертикалности“ која је карактеристична за хијерархијски и пирамидално успостављене моделе организације некакве заједнице и ii) „хоризонталности“ која се обликује, рецимо у болничком дворишту, на одељењу за „поремећене“, где се појединци и ствари уређују и суодносно најбоље што могу, имајући у виду ситуацију у којој се налазе. Проблем који је Гатари идентификовао био је садржан у следећем питању: Како променити у исти мах вертикалну хијерархију ауторитета и хоризонталне модалитете интеракције тако да се омогући или произведе максимална комуникација међу сасвим различитим нивоима и правцима? Гатари пажљиво анализира студију случаја болнице и каже да се „кофицијент трансверзалности“ мери степеном заслепљености особља које ради у установи, тако да промена институционалног диспозитива имплицира *појачање интензитета трансверзалности* на такав начин да степен заслепљености опада, што као последицу има редефинисање улоге сваке индивидуе и реоријентације целе групе. Трансверзалност је супротна и комплементарна димензија у односу на генеративне структуре пирамидалне хијерархизације и стерилизујућих начина преноса порука. Појачавањем институционалног коефицијента трансверзалности Гатари нуди могуће координате за формирање такозване *субјект(ице)-групе*, супротно концепту *субјективизираних група*, дакле, појединаца и ствари способних да се (само)обликују у односу на сопствене потребе и жеље.¹² Гатаријев концепт трансверзалности првенствено се односи на друштвене, политичке и етичке диспозитиве, а са Делезовим теоријским радом, овај концепт постаје

¹² Ibid. 2.

неодвојив од производње новог на различитим територијама, платоима и/или у режимима: уметности, науци, религији и мистицизму, технологији итд. Попречна и/или трансверзална трајекторија води ка формацији онога што су Делез и Гатари назвали „људима који долазе“ јер, коначно, трансверзална етика, трајекторија, јесте сама активност формирања трансверзалних спојева који интензивирају разлике, чиме се *производе нове могућности живота, науке, политике, филозофије, религије и других сфера (акције)*. Трансверзални пут је стаза „између“ – дијагонала која пресеца хоризонталне и вертикалне координате. Трансверзално време је *entre-temps*, другим речима – међувреме, док је трансверзални простор *in medias res* – увек у току између ствари.

Трансверзална пракса иманентне етике производи и отвара нове могућности живота, управо тако што спајањем неспојивих ентитета блокира кодификоване токове жеље, мисли, кретања и деловања. На овом хоризонту пракси мишљења, последњих деценија успостављају се епистемолошке координате за читав скуп теоријских приступа које пресецају бројне (не)дисциплине, од феминизма, преко нових технологија, социологије, антропологије, до уметности, природних наука, теорије медија, који је означен термином *нови материјализам*, а који има циљ да дестабилизује успостављене, утврђене, саморазумљиве концепте, дисциплине, категорије и знања, у смислу испитивања услова производње епистемолошких и идеолошких дискрепанција између: природе и културе, материје и ума, субјекта и објекта, људског и нељудског итд.¹³

¹³ Susanne Völker, "Cutting Together/Apart: Impulses from Karen Barad's Feminist Materialism for a Relational Sociology", in: Ulrike Tikvah Kissmann, Joost van Loon (eds.), *Discussing New Materialism: Methodological Implications for the Study of Materialities*, New York, Springer, 2019, 87.

Према полазиштима новог материјализма, сама материја заправо није успавана, пасивна, инертна „ствар“, тј. предмет деловања. Физика и биологија препознају материју као нешто умногоме сложеније, те уместо да се материја третира на класичан (картезијанско-њутновски) начин тако што постоји линеарни однос између узрока и последице – однос који одређује људски субјект знања као врховни узрок и господар над природом на коју делује – нови материјализам не само да тежи да избегне сваки дуализам између духа/ума и материје, већ препознаје да је материјалност увек нешто више од саме ствари. Нови материјализам, дакле, не тежи реакционарном традиционализму нити оживљава хипотезе научног позитивизма.

Реч је о новој платформи мишљења „након постмодернизма“ која укључује говоре из различитих сфера, од феминистичке теорије, преко политичке филозофије, културне теорије и теорије идентитета, антропологије, социологије, физике, биологије (биоетике, биомедицине, биотехнологије), студија и теорије медија, естетике, екологије, религије итд. Трансверзалност као концепт и поступак који су увели Делез и Гатари јесте стога једна од основних методолошких претпоставки новог материјализма.¹⁴

¹⁴ Joerg Rieger, Edward Waggoner (eds.) *Religious Experience and New Materialism. Movement Matters*, London, Palgrave Macmillan, 2016, 2.

Рафинерија (фабрика) и манастир два су ентитета који полажу право на властиту затвореност – идеолошку, материјалну, институционалну, дискурзивну, па опет трансверзалним пасажним кретањем, зачудно, у тој својој (не)узглобљивости и дивергентности, у својој разлици, њихов спој бива физички, афективно, материјално и концептуално омогућен. Реч је о материјалности једног „асамблага“, „анонимног(е) субјект(ице)-аутор(ке)“ који је ефекат прекида, напрслина, конфликта, недоследности, испрекиданих цепова историје, односно токова материје. Ова зачудна архитектура производ је заправо територијализације неконтролисаних снага планете, земље, материје. За Делеза, каже Елизабет Грос (Elizabeth Grosz), уметност је продужетак архитектонског императива да организује простор земље. Порекло овог деловања није у стваралаштву човечанства него у „сувишности природе, у способности земље да преобликује чула, у птичјој песми и плесу удварања или у пољу љиљана који се њишу на поветарцу под плаветнилом неба“.¹⁵

Трансверзални континуум између рафинерије и манастира јесте узнемирујући елемент дезоријентисаног искуства; то је „зона неразлучивости“, „линија континуираних варијација“ које врше прекид регуларних, очекиваних форми и облика здраворазумског света. Мирис тамјана, свећа, цвећа, улази у трансверзалне токове са мирисом нафте, бензена, угљоводоника, азота, винил-хлорид-мономера, сумпора, специјалних бензина, аромата, битумена, подземних вода, земљишта; скуп конотација радничке класе и комунизма (као да насилно) трансверзално комуницира са идеологијом православног мистицизма; попут симбиоза црвенокљуних птица које се хране кожним паразитима нилских коња, гнуова и осталих афричких сисара – тако што птице у симбиози лако долазе до хране, док се сисари ослобађају паразита

¹⁵ Elizabeth Grosz, „Architecture and the Frame“, in: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008, 10.

**НОВИ МАТЕРИЈАЛИЗАМ,
ИМА ЦИЉ ДА
ДЕСТАБИЛИЗУЈЕ
УСПОСТАВЉЕНЕ,
УТВРЂЕНЕ,
САМОРАЗУМЉИВЕ
КОНЦЕПТЕ,
ДИСЦИПЛИНЕ,
КАТЕГОРИЈЕ И ЗНАЊА, У
СМИСЛУ ИСПИТИВАЊА
УСЛОВА ПРОИЗВОДЊЕ
ЕПИСТЕМОЛОШКИХ
И ИДЕОЛОШКИХ
ДИСКРЕПАНЦИЈА
ИЗМЕЂУ ПРИРОДЕ И
КУЛТУРЕ, МАТЕРИЈЕ
И УМА, СУБЈЕКТА И
ОБЈЕКТА, ЉУДСКОГ И
НЕЉУДСКОГ...**

Technical Report

Release Date:

РАФИНЕРИЈА И МАНАСТИР СЕКТОР 0 СТР 093

РАФИНЕРИЈА И МАНАСТИР СЕКТОР 0 СТР 092

– манастир позајмљује просторе рафинерији за извођење административних активности, док рафинерија манастиру пружа услуге грејања; кретање радника и радница фабрике пресецагибање богомољаца; звук манастирског звона дијагонално помера фијук и хропац нафтних испарења, као да се овај мултиплицитет звукова, како описују Делез и Гатари у *Кафки*, појављује у вези са покретом устајања или усправљања погнуте главе;¹⁶ матрица цеви, жица и хука моћних постројења трансверзално пресеца четрнаестовековну архитектуру манастирског комплекса; не знамо најбоље како да се њима служимо, јер једна архитектура трансверзално појачава интензитет друге. *Рафинеријаманастир* није структура са формалним супротностима, тј. бинарним односима, већ ризом, хетерогеност која нагони ипак у бег и разбија имагинарни архетип. Али можда између рафинерије и манастира и нема неке велике разлике. Сегменти *рафинеријеманастира* комуницирају у складу са променљивим суседствима.

Међусобно дивергентни механизми обликовања, дисциплиновања, хијерархизовања и контролисања живота, било да је реч о мистицизму и/или религији, са једне стране (манастир), или фабрици са друге (рафинерија), било да је реч о генетски модификованој храни, или неопходном гориву, или медицинским и дигиталним протезама: пејсмејкерима за регулирање откуцаја срца, многобројним мрежама за комуникацију са друге стране океана, GPS технологијама, психоактивним супстанцама за подизање расположења и емотивних реакција итд., успоставља координате нових теоријских потреба артикулације у савременој уметности, односно култури која не егзистира мимо материје, природе. Управо ова био- и некро-техно(контро)лошка померања јесу учинила да разлика између природе и културе уистину постане излишна. Концепт *рафинеријаманастир* својом

трансверзалном материјалношћу опире се дискурзивним покушајима читања. Могло би се рећи да је реч о некој врсти концепта Бијенала у Панчеву који евоцира нова стремљења и захтеве у пољу, као и „ван“ поља савремене уметности, на такав начин да се она не може више посматрати (само) као дискурзивно произведена културна пракса (након лингвистичког и/или дискурзивног заокрета), већ као још једна у низу порозних материјалних области која делује и на коју трансверзално делују хетерогена подручја, њихове сопствене материјалности и продужеци: екологија, биологија и биоетика, физика, дигиталне и информационе технологије, роботика, астрономија, медицина и генетика, религија, зоологија, математика итд.

¹⁶ Жил Делез, Феликс Гатари, *Кафка*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998, 10.

Литература:

- Ball, H. (1996). *Flight Out of Time: A DADA Diary*. Berkeley: University of California Press.
- Bogue, R. (2007). *Deleuze's Way. Essays In Transverse Ethics and Aesthetics*. Hampshire-Burlington: Ashgate.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press.
- Делез, Ж., Гатари Ф. (1998). *Кафка*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Grosz, E. (2008). „Architecture and the Frame.” In: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Гројс, Б. (2011). „Уметничко дело као нефункционална машина”. У: *Уметност утопије (Gesamtkunstwerk Stalin)*. Београд: Плави круг, Логос.
- Guattari, F. (2015). *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*. New York: Semiotext(e).
- Kissmann, U. T., van Loon J. (eds.) (2019). *Discussing New Materialism: Methodological Implications for the Study of Materialities*. New York: Springer.
- Podoli, R. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Rieger, J., Waggoner E. (eds.) (2016). *Religious Experience and New Materialism. Movement Matters*. London: Palgrave Macmillan.
- Wacker, B. (1996). *Dionysious DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn–München–Wien–Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Web: <https://nskstate.com/article/was-ist-kunst-hugo-ball/> pristupljeno: 25. 2. 2022.

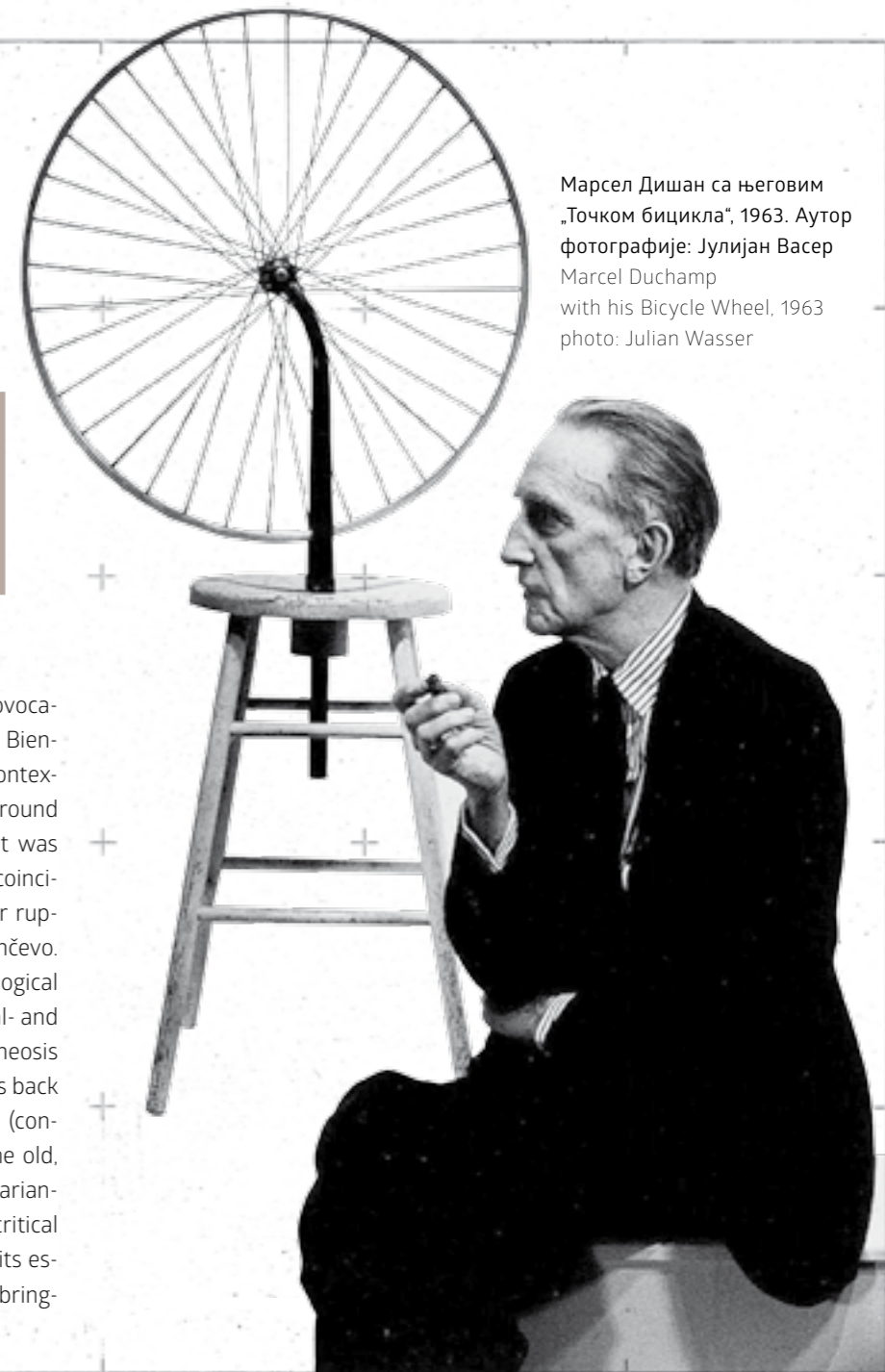
BOJANA MATEJKA

REFINERY MONASTERY

TOWARDS A
TRANSVERSAL
TURN IN
CONTEMPORARY
ART

Refinerymonastery as a concept sounds provocative. It is the concept of the 20th International Biennial of Contemporary Art in Pančevo that contextually and metaphorically articulates itself around a strange piece of architecture or a site-specific object. It was made and it survived as such in a way that only historical coincidences, mistakes, contradictions, inconsistencies, breaks or ruptures can allow for, and it is only a few kilometres out of Pančevo.

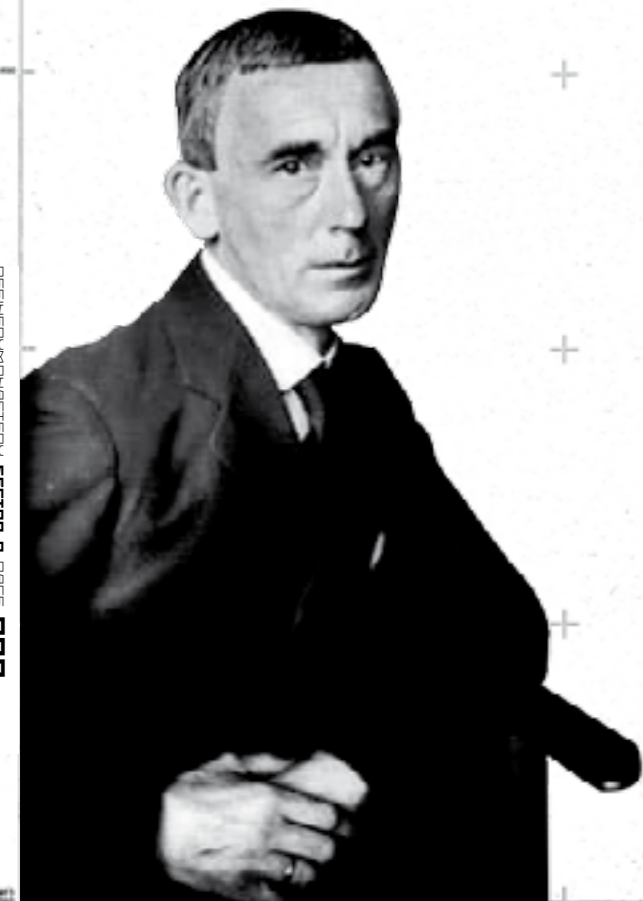
Is this concept meant to evoke elements of technological progressivism that are present in the international historical- and neo-avant-garde artistic utopisms or it is about a tacit apotheosis of Orthodox mysticism? Or is it that this notion is bringing us back to rethink the function of (post)-industrial technologies in (contemporary) artistic production? Is it bringing us back to the old, but still relevant, question of non-functionalism, non-utilitarianism and amateurism as basic elements of emancipatory, critical and even transgressive art – the art that ventures beyond its essential media-specific disciplines and/or safe theories? Is it bring-



Марсел Дишан са његовим „Точком бицикла“, 1963. Аутор фотографије: Јулијан Васер
Marcel Duchamp with his Bicycle Wheel, 1963 photo: Julian Wasser

ing us back to the hypothesis that machines and technological progress should be defeated at first, as Boris Groys puts it, only to be granted the right to be artistic afterward – the assumption that what is technological in art must free itself of any practical value in order to acquire artistic value? Is it bringing us back to the old ready-made strategy of Marcel Duchamp and not to an engineering project facing the future?¹

¹ Boris Groys, "Umetničko delo kao nefunkcionalna mašina", *Umetnost utopije (Gesamtkunstwerk Stalin)*, članci, Beograd, Plavi krug – Logos, 2011, p. 341. Cf. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 22



Indeed, the concept *refinerymonastery* truly confuses me, irritates me, and makes me smirk a bit strangely as academics typically do. It provokes me, intimidates me and disentangles me from the "safe" and "comfortable" territories that I base my work on. It does all this precisely in a way that is similar to the effects that the assemblage of quite divergent entities in the artwork "Was ist Kunst Hugo Ball?" by the NSK STATE collective has on me. In that artwork, the members of the painting department of the IRWIN art group in collaboration with Bishop Metodije Zlatanov, the archbishop of the Orthodox church in Northern Macedonia, have brought together Greek Orthodox painting iconography and Dadaist images. Metodije Zlatanov holds the famous Hugo Ball's photograph of himself as a magic bishop dressed in Cubist costume framed in the manner characteristic of IRWIN retrograde symbols. His posture is one of ritualistic Dionysian conjuring, i.e. of prayer. Adrian Notz explicated that icons are "ritualistic tools which do not represent holiness but are the substance itself, thus giving direct access to divinity. Their function as ritualistic tools brings icons very close to what Hugo Ball tried to achieve with Dada. Dada was neither a 'style' nor a 'movement of art', but a gesture Ball thought would help him obtain mystic insights."²

Ball wrote in his journal entry on the 12th of June 1921, later published in his book *Flight Out of Time*: "When I came across the word 'dada' I was called upon twice by Dionysius. D. A. – D. A."³ He was referring to Dionysius Areopagita, a controversial mystic from the 5th century AD who Ball discusses in his book *Byzantine Christianity*, published in 1923.⁴ All the hybridity of nodal points that bring together opposed entities is present in the following

² See: <https://nskstate.com/article/was-ist-kunst-hugo-ball>

³ Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Documents of Twentieth-Century Art, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1996, p. 210. Hugo Ball converted from Protestantism to Catholicism in 1920 when he began his theology studies. That is the reason for his mixture of theology, mysticism and Dada. See: Bernd Wacker, *Dionysius DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn–München–Wien–Zürich, Ferdinand Schöningh, 1996, 114

⁴ Ibid, 113

statement of Ball's: "The socialist, the aesthete, the monk: all three agree that modern bourgeois education must be destroyed. The new ideal will take its elements from all three."⁵

In our time of major ecological crises, the COVID19 pandemic, and the war in Ukraine, as well as the production of states of exception and other exceptions during the past decades, Ball's 1924 essay *Critique of German Intelligentsia (Zur Kritik der deutschen Intelligenz)*⁶, which comprises a fierce critique of Prussian militarism seems to evoke a similar condition and a similar problem that Europe was facing exactly one hundred years ago. Hugo Ball, judging by what he wrote about himself, was a pacifist, but he was still not fully convinced by the utopism of the anarchist movement, and thus he was also prone to mysticism, alchemy, and theosophy, as well as experiments with narcotics.⁷

The simplest approach would be to accept the hypothesis that avant-gardes were mostly leaning towards leftism, nonconformism and criticism,⁸ often going hand in hand with Marxist, communist, and anarchist⁹ inclinations. However, within that leftist avant-garde section that, for instance, Dada also belonged to, there were strange and unexpected occurrences of mysticism, theology, and religious inclinations which in fact represent some of the essential targets of the leftist critique. Theorists of avant-garde, such as Renato Poggioli and Peter Bürger, have noted the presence of those contradictions and heterogeneities in avant-garde tendencies despite inclinations for avant-garde movements to be brought into a relation of analogy with political movements: "[T]he identification of artistic revolution with the social revolution is now no more than purely rhetorical, an empty

⁵ Hugo Ball, *Flight Out of Time*, p. xli

⁶ Hugo Ball, *Critique of German Intelligentsia*, New York, Columbia University Press, 1993

⁷ Hugo Ball, *Flight Out of Time*, p. xix

⁸ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Manchester University Press, 1984, p. 5

⁹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, pp. 96-99

commonplace... The equivocal survival of the myth of a parallel artistic and political revolution has also been favoured by the modern concept of culture as spiritual civil war... We recognize that the avant-garde more often consciously adheres to, and superficially sympathizes with, leftist ideologies; we affirm that the anarchistic ideal is congenial to avant-garde psychology. But neither one nor the other serves to deny what was said above concerning the eminently aristocratic nature of avant-gardism – a nature not, in turn, belied by its displays of the plebeian spirit."¹⁰

Such contradictions illustrate the need for additional analytical approaches. The European art of the 20th century and its heritage in terms of its contemporaneity cannot be interpreted with such simplicity, especially from the vantage point of the dialectic of leftist or nonconformist perspectives in art and right-wing and conformist views – certainly not in the sense of affirmation of some new dogmatic reading or of some newly established (conservative) politics or attitude that is close to the "anything goes" conception, but in the sense of problematizing and pointing out the entire complexity of usage and understanding of epistemologically and ideologically grounded notions/terms/concepts/entities within the art world.

It is this (in)articulateness of divergent entities that was theoretically most precisely described by Gilles Deleuze and Félix Guattari with their notion of "transversal". The function of transversal is to collect multiplicities, but in such a way that differences between the entities are not erased but become more intensified. Transversals are passages that bestow maximum intensity to differences between multiple locations.¹¹ The network of transversals, crisscrossed diagonal paths, connects entities that are *self-enclosed and seemingly without communication with anything beyond themselves*. They facilitate and produce *commu-*

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ronald Bogue, *Deleuze's Way. Essays In Transverse Ethics and Aesthetics*, Hampshire-Burlington, Ashgate, 2007, pp. 1-2

nication between entities that are completely opposed to each other. Deleuze and Guattari base their transversal ontology on the notion of a moveable diagonal that interconnects two paths that are otherwise without communication with each other or trajectories that intensify distances between locations, i.e. multiplicities. For a more thorough understanding of the epistemological need for establishing the so-called transversal ontology, it is important to take into account Guattari's collection of essays entitled *Psychoanalysis and Transversality*.¹² In these essays he attempts to theoretically articulate the problem of the *immediate change* (or, to use an old-fashioned concept, emancipation) within the structure and operations of psychiatric institutions, which can probably be applied afterwards to other institutional dispositives. In the essays he discusses the existence of two dimensions: i) "verticality", which is characteristic of the organizational models of communities that are established in a hierarchical and pyramidal manner, and ii) "horizontal", which forms in, for example, a hospital courtyard that belongs to the section for the treatment of "the deranged", where individuals and things are arranged and interrelated the best way they possibly can be vis-à-vis their situation. He identified the problem that is involved in the following question: How can be the vertical hierarchy of authority and horizontal modalities of interaction simultaneously be changed in such a way as to enable or produce *maximal communication between completely different levels and trajectories*? Guattari carefully analyses the hospital case study and claims that the "quotient of transversality" can be measured by the degree of the hospital staff's lack of insight. The change of the institutional dispositive implies *the increase of transversality* in such a way that the degree of lack of insight decreases, which in turn has the effect of redefining every individual's role as well as the reorientation of the whole group. Transversality is an opposite and com-

¹² Félix Guattari, "Transversality", *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*, New York, Semiotext(e), 2015, pp. 112–113

plementary dimension in relation to the generative structures of pyramidal hierarchies and sterile means of message transmission. By increasing the institutional quotient of transversality, Guattari offers some of the possible coordinates for establishing the so-called *subject-groups*, which are the opposite of *subjectivized groups*, and thus individuals and things that have the ability to (self-)create vis-à-vis their own needs and desires.¹³ Guattari's concept of transversality primarily refers to social, political and ethical dispositives, and in conjunction with Deleuze's theoretical labour, it becomes inseparable from the production within different territories of new, plateaus and/or regimes: art, science, religion and mysticism, technology, etc. Diagonal and/or transversal trajectory leads to the formation of what Deleuze and Guattari have termed as "people-to-come", since, in the last instance, the transversal ethics or trajectory represents the very activity of forming transversal connections that intensify differences and thereby *produce new possibilities in life, science, politics, philosophy, religion and other spheres (of action)*. The transversal way is a path that goes "in-between" – a diagonal that cuts through horizontal and vertical coordinates. Transversal time is *entre-temps* or, in other words, meantime, while transversal space is *in medias res* – always in a flow that goes between things.

The transversal practice of immanent ethics produces and opens up new possibilities of life precisely by bringing together incompatible entities and thus blocking the codified flows of desires, thoughts, movements and actions. During the past couple of decades, epistemological coordinates within this horizon of thought practices are being established for an entire series of theoretical approaches that cut through numerous (non-)disciplines ranging from feminism, via new technologies, sociology, and anthropology, to art, science and media theory. That horizon is signified by the term *new materialism* which

¹³ Félix Guattari, "Transversality", p. 2

aims to destabilize established, entrenched and self-explanatory concepts, disciplines, categories and cognitions, and which refers to the examination of conditions of production of epistemological and ideological discrepancies between nature and culture, matter and mind, subject and object, human and nonhuman, etc.¹⁴

According to the basic assumptions of the new materialism, matter itself is not asleep, a passive and inert "thing", or just an object of activity. Physics and biology recognize matter as something that is far more inaccessible and complex than that. Instead of treating matter in the classical (Cartesian-Newtonian) way of establishing a linear relationship between cause and effect – the relation that determines the human subject of knowledge as the primary cause and the master of nature upon which s/he acts – the new materialism not only strives to avoid any dualism between the spirit/mind and matter, but it recognizes that materiality is always something more than the thing itself. The new materialism does not adhere to reactionary traditionalism nor does it revive the hypotheses of scientific positivism.

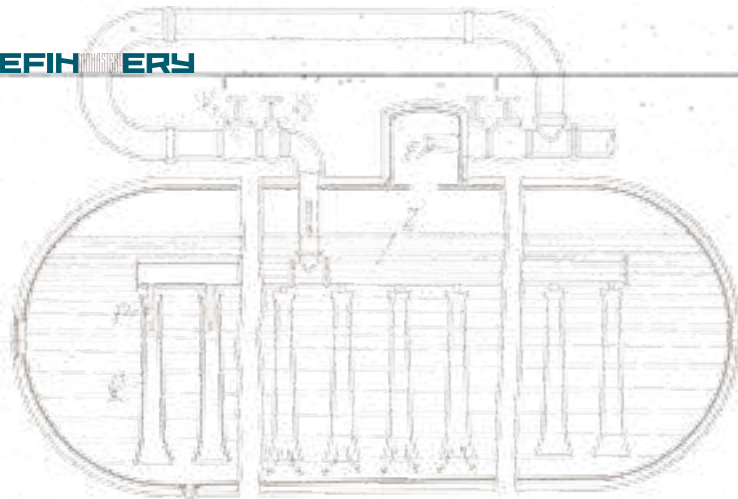
It is about a new platform of thought "after postmodernism", which includes discourses coming from different regions, from feminist theory, via political philosophy, cultural theory and identity theory, to anthropology, sociology, physics, biology (bioethics, biomedicine and biotechnology), media studies and theories, aesthetics, ecology, religion, etc. Transversality as a concept and as a procedure introduced by Deleuze and Guattari thus represents one of the basic methodological assumptions of the new materialism.¹⁵

¹⁴ Susanne Völker, "Cutting Together/Apart": Impulses from Karen Barad's Feminist Materialism for a Relational Sociology", in: Ulrike Tikvah Kissmann, Joost van Loon (eds.), *Discussing New Materialism: Methodological Implications for the Study of Materialities*, New York, Springer, 2019, p. 87

¹⁵ Joerg Rieger, Edward Waggoner (eds.) *Religious Experience and New Materialism. Movement Matters*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 2

NEW MATERIALISM
AIMS TO DESTABILIZE
ESTABLISHED,
ENTRENCHED AND
SELF EXPLANATORY
CONCEPTS, DISCIPLINES,
CATEGORIES AND
COGNITIONS, AND
WHICH REFERS TO
THE EXAMINATION
OF CONDITIONS OF
EPISTEMOLOGICAL
AND IDEOLOGICAL
DISCREPANCIES BETWEEN
NATURE AND CULTURE,
MATTER AND MIND,
SUBJECT AND OBJECT,
HUMAN AND NONHUMAN...

Methodical Report



Refinery (factory) and monastery are two entities that claim the right to their own closedness – ideological, material, institutional, discursive, etc. Then again, their conjunction through a transversal passaging movement quite strangely, in all its (in)articulateness and divergence, in its radical difference, becomes physically, affectively, materially and conceptually possible. It is about the materiality of an “assemblage”, an “anonymous subject-author” which is an effect of a break, fissures, conflicts, inconsistencies, torn up pockets of history or, in general, flows of matter. This strange architecture is, in fact, the product of the territorialization of uncontrolled forces of the planet, earth and matter. For Deleuze, according to Elizabeth Grosz, art is an extension of the architectural imperative to organize the earth’s spaces. The origin of such activity doesn’t consist in the creativity of mankind but “in a superfluosity of nature, in the capacity of the earth to render the sensory superabundant, in the bird’s courtship song and dance, or in the field of lilies swaying in the breeze under a blue sky.”¹⁶

The transversal continuum between refinery and monastery is a disturbing element of a disorientated experience. It is a “zone of indivisibility”, a “line of continual variations” that effec-

¹⁶ Elizabeth Grosz, „Architecture and the Frame”, in: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 10

tuates a break within regular, expected forms and shapes of the commonsense world. The scent of incense and candles enters into transversal flows together with the smell of crude oil, benzene, hydrocarbon, nitrogen, vinyl chloride monomers, sulfur, special kinds of petrol, artificial flavours, bitumen, groundwaters and soil. The set of connotations of working-class and communism (in a seemingly violent manner) transversally communicates with the ideology of Orthodox mysticism. Just as the symbiosis between the red-beaked birds that feed on skin parasites of hippopotami, wildebeests and other kinds of African mammals allows birds partaking in the symbiosis to easily obtain their food and mammals to get rid of parasites, the monastery lends space to the refinery for performing its administrative activities, while the refinery supplies the monastery heating services. The movements of the workers are cut through by the rocking movements of religious devotees. The sound of the monastery bell is moved diagonally by whistling and rattling sounds of petrol fumes. This multiplicity of sounds appears to be connected to, as Deleuze and Guattari depict in their book *Kafka*, the motion of rising up or standing up with the head bowed down.¹⁷ The matrix made up of pipes, wires and the hum of mighty industrial facilities transversally cuts through the 14th century architecture of the monastery complex. We don’t know how to use them in the best way possible, since one type of architecture transversally increases the intensity of the other. *Refinerymonastery* is not a structure with formal opposites, i.e. binary relations, but a rhizome, a heterogeneity that still forces us to take flight and that smashes up the imaginary archetype. But it might be that the difference between the refinery and the monastery is not so big. Segments of *refinerymonastery* communicate with each other in accordance with the ever-changing relations of their neighbouring one another.

¹⁷ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1986, pp. 4–5

Mutually diverging mechanisms of forming, disciplining, hierarchizing and controlling life – no matter if they, on the one hand, include mysticism and/or religion (monastery) or, on the other, manufacture (refinery), and no matter if they are about genetically modified food or necessary fuel or medical and other kinds of prostheses (pacemakers regulating heartbeat, Skype platform for communication across the ocean, GPS technologies, psychoactive substances for mood regulation and emotional responses, etc.) – determine the coordinates of new theoretical needs for articulation within the field of contemporary art or, more broadly, the culture that cannot but exist in connection with matter or nature. It is those bio- and necro-technological surveillance shifts that have made the difference between nature and culture redundant. The concept *refinerymonastery*, by virtue of its transversal materiality, resists discursive attempts at reading it. It could be said that it is about some kind of biennial concept that evokes new aspirations as well as demands within and “outside” the field of contemporary art in such a way that it cannot anymore be observed as a discursively produced cultural practice (after the linguistic and/or discursive turn), but as another one in the series of porous material spheres that are themselves active and that also undergo the transversal action of heterogeneous fields, their own materialities and their extensions, such as ecology, biology and bioethics, physics, digital and informational technologies, robotics, astronomy, medicine and genetics, religion, zoology, mathematics, etc.

Bibliography:

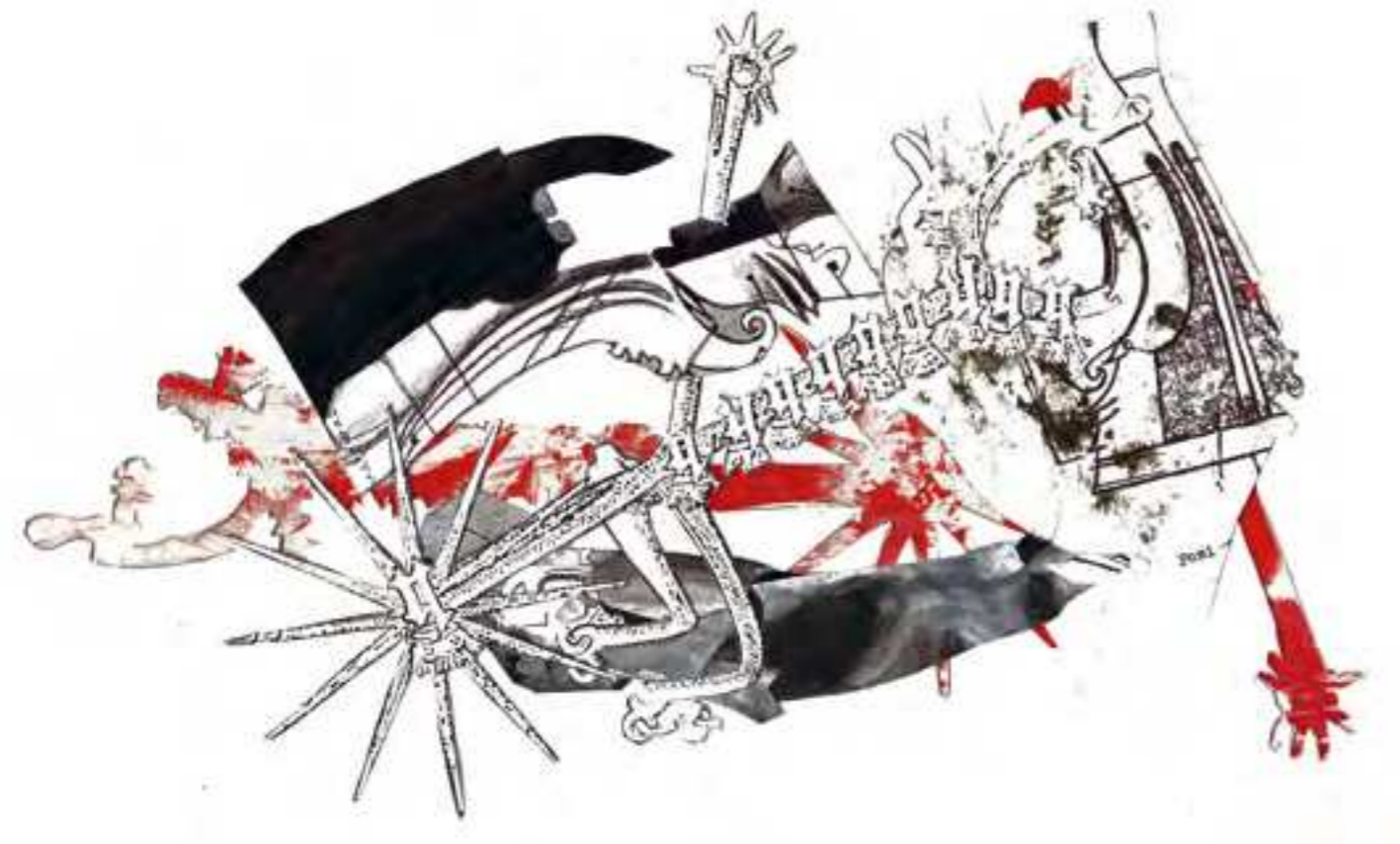
- Ball, Hugo, *Flight Out of Time: A DADA Diary*, University California Press, Berkeley – Los Angeles, 1996
- Bogue, Ronald, *Deleuze’s Way. Essays In Transverse Ethics and Aesthetics*, Ashgate, Hampshire-Burlington, 2007
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, Minneapolis, 1984
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1986
- Grosz, Elizabeth, “Architecture and the Frame”, in: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York, 2008
- Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton, 1992
- Guattari, Félix, *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955–1971*, Semiotext(e), Los Angeles, 2015
- Kissmann Tikvah, Ulrike and Joost van Loon (eds.), *Discussing New Materialism: Methodological Implications for the Study of Materialities*, Springer, New York, 2019
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968
- Rieger, Joerg, Edward Waggoner (eds.) *Religious Experience and New Materialism. Movement Matters*, Palgrave Macmillan, London, 2016
- Wacker, Bernd, *Dionysious DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1996
- Web: <https://nskstate.com/article/was-ist-kunst-hugo-ball/> last accessed on: 25. 02. 2022. 4:56 pm

DARKO VUKIĆ

TEMPLEKSNOST SVESTI: TEMPORALNI SECESSIONIZAM FREKVENCIJA INTERFERENCIJE

TIME TO WRITE IS WHAT YOU MAKE OF IT

KADA MESTO IZGUBI SVOJ NACRT, GDE JE ONDA TO MESTO? NJEGOVA NACRTNA PROJEKCIJA JE U SLUČAJU NESTANKA – PROCES EKSKLUZIJE KOJI JE INKLUZIVAN, A TAKO SE INKLUZIVNOST EKSKLUZIVNO IZOPŠTAVA. NOVO – KAO DEO NAGONA I SETA NUŽNOSTI – KAO USLOV, KONSEKVENTNO POSTAJE REKURZIVAN I HIROVIT. KOJE LI SE KRALJEVSTVO ZABORAVLJENO OPOZVALO SVOJE DUŽNOSTI I POSTAVILO SE – NASPRAMNO, KA NOVOM, A ZAPRAVO – REKURZIVNO, SA HIROM. KRENUTI OD/NAZAD, KAKO RETROSPEKCIJA NE BI SVOJOM MANIJOM USLOVILA RETROAKCIJE, SULUDIH HRONOLOŠKIH NIZOVA. DOSLEDNO,



DARKO VUKIĆ

TEMPLEXITY AWARENESS: TEMPORAL SECESSIONISM AND FREQUENCY INTERFERENCES

TIME TO WRITE IS WHAT YOU MAKE OF IT

WHEN A PLACE LOSES ITS BLUEPRINT, THEN WHEN IS THAT PLACE? THE PROCESSIONS OF EXCLUSION ARE INCLUSIVE AND INCLUSIVENESS IS EXCLUSIVELY COOPTED. THE NEW IS A PORTION OF INSTINCT AND THIS NECESSITY CONSEQUENTLY HAPPENS TO BE RECURSIVE AND CAPRICIOUS. WHAT FORGOTTEN KINGDOM - HAS SHAKEN ITS NECESSITIES AND BECOME OPPOSED TO A NEW, RECURSIVE WHIM? TO START FROM A BACK, SO THAT RETROSPECTION WOULD NOT BE CONDITIONED BY THE MANIA OF RETROACTIVITY OF CHRONOLOGICAL SEQUENCES, CONSISTENTLY SIMILAR TO THIS RETURNING BACK, INTO THE ASYNCHRONOUS TORTURE OF SUBJECTIVITY WHICH IS NOT ACTUALLY ALIVE IN SUSPENSION OUTSIDE BEING, WITHIN SUSPENSION AND THE VERY EXTENSION OF THE SUSPENDED SUBJECTIVITY THAT WAS A SUBJECT OF SHEER ABSTRACTION. IT'S NOT POSTHUMAN, NOR INHUMAN, NEITHER THE AHUMAN¹, ITS PARABOLA HAS IN ONE DIRECTION NONHUMAN ANIMALS AND IN THE OTHER SOMETHING WHICH REFUSES THE PRIVILEGE AND SIGNIFYING SYSTEMS OF THE HUMAN - AS IT HAS ALREADY BEEN FORGOTTEN. CANONICAL NONSENSICAL HERALDIC LUDISM, FICTION ABOUT MATTER, ONCE PRESENTED JUST CONTEXTUALLY, YET NOW HAS BECOME AN IMPOSSIBLE INTERSPERSED UNTAINTED SEMI-ORGANIC VIRTUE, A PURE URAL MYSTERY OF WESTERN-TROPIC BACKDROPS, BEHIND THE IRON-CURTAINS: DOES IT MAKE SENSE IN A LAME LOWLAND ANCHORED BY WORDS, ONE SEQUENCE THAT ENABLES THAT DISTANCING... MAPPING IN LOCALE OF THE PRINCIPAL POINT FOR THE EMERGENCE OF A NUCLEUS WITHIN THE CURRENT RECURSION, SO, IT BECOMES POSSIBLE. IF RECURSION IS UNDERSTOOD AS A BASIS FOR CREATING AND

¹ *The Ahuman Manifesto: Activism for the End of the Anthropocene*. Patricia MacCormack;

MAINTAINING VARIOUS FUNCTIONS, THEN PROBING IN ITS NODES CAN BE ASCERTAINED. BIPEDAL MIRE OF RUMINATING – THE CLASSIC TELEOLOGICAL, IMAGINARY AND COSMOLOGICAL HAPPENING. PROJECTS ARE LIKE MOVEMENTS, CHANGES AND ACTIONS THAT MAKE A CERTAIN GESTURE WITHIN THE LANDSCAPE WE ARE TRANSGRESSING. THE STUDY OF THE CONCEPT AND ITS CONSTRUCTION OVERLAP, AS THEY BECOME PART OF A CONTROLLED RESEARCH APPROACH. THIS DIFFUSION OF PATHWAYS OR ADDRESSES FOR THE LOCAL HORIZON IS REGISTERED AS A BRANCHED PATH-STRUCTURE WHERE NEW ALTERNATIVE ADDRESSES AND POSSIBILITIES FOR LOCAL-GLOBAL SYNTHESIS ARE PROGRESSIVELY DISCOVERED. AS IT IS IM-POSSIBLE TO THINK OF A PREFIX THAT WOULD DENY THE DOMAIN OF ART AND REMOVE THE WORLDNESS FROM IT, AS AN IMAGINED AND CONCEIVED IDEA OF THE WORLD THAT COULD BE SAVED. HOWEVER, THE NEURASTHENIC CHRONICLE RADIATES HOLINESS, NOWHERE BY ITSELF, CERTAINLY FURTHER THAN THE ASYNCHRONOUSLY FORGOTTEN. THE INTRICACIES OF THE AFTERNOON AND THE PERMANENT VACATION WANDERING THROUGH THE DEMARCATED SYNDICATES OF THE MODERNDAY VODOO, PRACTICE THAT IS A PURE MYTHOLOGICAL-BECOMING-POLITICAL EFFECTUATION OR BETTER -UPGRADE, WITHOUT PERFORMANCE, A SPACE INACCESSIBLE TO INCOMPLETE REASON, IN FRACTIONS OF FICTION THAT ENMESHED INTO FAR AWAY REALNESS OF CAVITIES. THE VIRAL ASPECT OF SIMULATION FEVERS, LANGUAGE TRIGGERS FOR ALWAYS CERTAIN TYPES OF WORDS, BEHAVIOUR RETROMANIAS IN THE ACTION OF PERSECUTING THE SOCIABILITY INTO ITS SINGULARITY, INTO PLENARY DEPICTED BY THE OCULTURAL SCREENWRITINGS IN BRITISH TV FILMS FROM THE 80'S². COMBUSTIONARY WITH DIVERSE PREDICAMENTS THAT ARE OF COURSE DIGITALLY ACUTELY CLOSER NOWDAYS, EVERYTHING THEY ARE ALL, BUT NOT RETROACTIVE. EVERYTHING IS NETWORKING INTO ONE MEGA REPOSITORY OF THE INVERSE IMPLOSION OF ANTICIPATION OF THE FUTURE, THE WORLD HAS BECOME THAT INTERFERING EFFICIENT THAT HAS NO FURTHER NOR CLOSER. NO ONE WILL BE ABLE TO LIVE HISTORICALLY LIKE THAT ANYMORE. THE PUNISHMENT OF REPETITION HAS LEARNED PEOPLE LESS

² *Artemis 81*, written by: David Rudkin, and directed by Alastair Reid;

OVDE NALIKUJE VRAĆANJU UNUTAR, DOSLOVNO NAZAD, U ASINHRONIJSKU TORTURU SUBJEKTIVACIJE – KOJA IZVAN SVOG BIVANJA ZAPRAVO NIJE NI ŽIVA, SUSPENDOVANA UNUTAR SUSPENZIJE I U SAMOJ EKSTENZIJU –SUBJEKTIVNOSTI KAKVA JE POSTAJALA OVAKO SUSPENDOVANA – PUKOST APSTRAKCIJE. NIJE NIŠTA POSTLJUDSKO ILI NELJUDSKO KAO NI PREDLJUDSKO PREMA TOME KAKVO JE TO NEŠTO – KAKVO LI JE VEĆ ZABORAVLJENO... KANONSKI NONSENS HERALDIČKOG LUDIZMA, MATERIJSKA FIKCIJA KOJA JE KONTEKSTUALNO IZNOŠENA, PA POSTALA, SADA VEĆ NEMOGUĆA, MEĐUURASLA – NEPATVORENA, POLUORGANSKA 'VRLINA' – URALSKA ČISTA MISTERIJA ZAPADNOTROPSKIH POZADINA, IZA GVOZDENIH ZAVESA – IMA LI, RECIMO, SMISLA, U OVAKO HROMOJ NIZIJI, KOJA SE USIDRAVA, U ULISTANIM REČIMA ILI U NIZOVIMA KOJI VODE OVO (TO) UD A LJ A V A N J E . . . MAPIRANJE MESTA POJAVLJIVANJA ŽARIŠNE TAČKE U OKVIRU TRENUTNE REKURZIJE, POSTAJE MOGUĆE. AKO SE REKURZIJA SHVATI KAO OSNOVA ZA KREIRANJE I ODRŽAVANJE RAZLIČITIH FUNKCIJA, ONDA SE MOŽE KONSTATOVATI SONDIRANJE U NJENIM ČVOROVIMA. BIPEDALNO MULJE RUMINIRANJA KLASIČNOG TELEOLOŠKOG, IMAGINARNOG I KOSMOLOŠKOG DOGAĐANJA. PROJEKTI SU KAO POKRETI, PROMENE I RADNJE KOJE ČINE IZVESNO POMERANJE UNUTAR PEJZAŽA KOJI PRESTUPAMO. PROUČAVANJE KONCEPTA I NJEHOVA KONSTRUKCIJA SE PREKLAPAJU JER POSTAJU DEO KONTROLISANOG ISTRAŽIVAČKOG PRISTUPA. OVA DIFUZIJA PUTEVA ILI ADRESA ZA LOKALNI HORIZONT REGISTRUJE SE KAO RAZGRANATA STRUKTURA PUTA GDE SE NOVE ALTERNATIVNE ADRESE I MOGUĆNOSTI ZA LOKALNO-GLOBALNU SINTEZU PROGRESIVNO OTKRIVAJU. KAKO JE NE/MOGUĆE MISLITI PREFIKS KOJI BI NEGATIVISAO DOMENE UMETNOSTI I IZBACIO SVET IZ NJIH, KAO ZAMISAO BI SE IDEJA SVETA MOGLA SPASITI, MEĐUTIM NEURASTENIČKA HRONIKA USIJAVA SVETOST, NIGDE PO SEBI, SVAKAKO DALJE OD ASINHRONIJSKI ZABORAVLJENOG. ZAMRŠENOSTI POPODNEVA I NEPRESTANO GLUVARENJE U RASKRINKANIM SINDIKATIMA SAVREMENE VUDU PRAKSE KOJA JE ČISTA POLITIČKO-MITOLOŠKA REALIZACIJA ILI PRE NADOGRAĐNJA, BEZ PREDSTAVE, PROSTOR NEDOSTUPAN NEPOTPUNOM RAZUMU U RAZLOMCIMA FIKCIJE KOJA SE ZAMEŠALA U DALEKO STVARNE ŠUPLJINE. VIRALNI ASPEKT SIMULACIONIH

GROZNICA, JEZIČKIH OKIDAČA NA UVEK (IZVESNE) REČI, RETROMANIJE PONAŠANJA PRI AKCIJI GONJENJA DRUŠTVENOSTI U SINGULARNOSTI, U PLAN KOJI OSLIKAVAJU SCENARISTIČKI OKULTURALNI BRITANSKI TV-FILMOVI 80-IH², KOMBINOVANI RAZNORODNIM PREDIKAMENTIMA KOJI SU NARAVNO DIGITALNO AKUTNO BLIŽI SADA KADA SU ISTOVREMENO SVE SAMO NE RETROAKTIVNI. SVE SE UMREŽAVA U JEDAN MEGAREPOZITORIJ INVERTNE IMPLOZIJE ANTICIPACIJE BUDUĆNOSTI, SVET JE POSTAO TO UMEŠAVAJUĆE DELOVANJE KOJE NEMA SVOJE DALJE I BLIŽE. ŽIVETI ISTORIJSKI KAKO VIŠE NIKO NEĆE MOĆI. LJUDE KAZNA PONAŠANJA NIJE NIŠTA NAUČILA VIŠE DO ISTOG ALI PREFINJENIJEG ČINA ILI GESTA. NI NA ČEMU OSNOVANOG. AKO SE ODNOSI IZMEĐU REČI UNUTAR JEZIKA ODRŽAVAJU SA RAZLIČITIM JEZICIMA, MOŽDA JE MOGUĆE ZAKLJUČITI PREVODE OD NULE. KADA JE NULA JEDNAKA NEKOJ AGENCIJI, AGENCIJA ONDA POSTAJE NESVESNO PREPOZNATA KAO PROTETIČKA PERSPEKTIVA. ONO ŠTO MEJASU NAZIVA KORELACIJOM JE 'ALTERNATIVA IZMEĐU DVA MOGUĆA OBLIKA OVE NAVODNO NUŽNE VEZE IZMEĐU BIĆA I MIŠLJENJA: ILI ZATVARANJE UMA U NJEGOVO OTVARANJE PREMA SVETU, TAKO DA MU ON U SEBI – APSOLUTNO – NUŽNO IZMIČE ILI POISTOVEĆUJE KORELACIJU MISLI-BIĆA SA SAMIM APSOLUTOM, TAKO DA SE APSOLUT NALAZI SUBJEKTIVIZOVANIM NA RAZNE NAČINE.² PAPA LEGBA STOJI NA RASKRSNICI... GAZEĆI DUŽ OBALE REKE ULAZI SE U FORENZIČKU ARHIVU VREMENA. ISKUSTVO JE SLIČNO ŠETNJI ULICAMA NAKON PROTESTA ILI ULASKU NA STARO MESTO ZLOČINA. JEDINSTVENE MATERIJALNE TAČKE, NEDOVRSĀENI TRAGOV I MALO VEROVATNIH POJAVA, ELEMENATA KOJI PRIPADAJU RAZLIČITOM PROSTORNO-VREMENSKOM POREKLU, SUPTILNE PERMUTACIJE NEKOG KRATKOTRAJNOG PRODORA U FIZIČKOM TKIVU PEJZAŽA. SA GLEDIŠTA POJMA I FENOMENA CITATNOSTI (AVANGARDA) SE RAZOTKRIVA KAO HORIZONTALNA POLICITATNA KULTURA.³ OVAKO NAZNAČEN PRELAZ NA TIP KULTURE U KOJOJ SU MOGUĆI ZGLOBOVI IZMEĐU RAZNORODNIH TEKSTOVA I MEDIJA. GDE SE REKURZIVNOST NAGLAŠAVA, UPRAVO ZBOG SPECIFIČNOSTI

¹ *Artemis 81*, pisac *David Rudkin*; reditelj *Alastair Reid*.

² *Founded on Nothing: An Interview with Quentin Meillassoux*.

³ *Citatnost*, Dubravka Oraić.

THAN THE SAME, BUT MORE REFINED ACTS OR GESTURES. FOUNDED ON NOTHING. IF THE RELATIONSHIPS BETWEEN WORDS WITHIN A LANGUAGE ARE MAINTAINED WITH DIFFERENT LANGUAGES, IT MAY BE POSSIBLE TO INFER TRANSLATIONS FROM ZERO. WHEN ZERO IS EQUAL TO AN AGENCY, THE AGENCY THEN BECOMES UNCONSCIOUSLY RECOGNIZED AS A PROSTHETIC PERSPECTIVE. WHAT MEILLASSOUX CALLS A CORRELATION: IS THE ALTERNATIVE BETWEEN THE TWO POSSIBLE FORMS OF THIS SUPPOSEDLY NECESSARY LINK BETWEEN BEING & THOUGHT: - EITHER IT ENCLOSES THE MIND IN ITS OPENING TO THE WORLD, SO THAT THE IN-ITSELF – THE ABSOLUTE – NECESSARILY ESCAPES IT; OR IT IDENTIFIES THE THOUGHT-BEING CORRELATION WITH THE ABSOLUTE ITSELF, SO THAT THE ABSOLUTE FINDS ITSELF SUBJECTIVATED IN VARIOUS WAYS.³ PAPA LEGBA IS AT THE CROSSROADS OF THE WORLDS ...WALKING ALONG THE RIVER BANK, ONE ENTERS THE FORENSIC ARCHIVE OF TIME. EXPERIENCE IS SIMILAR TO WALKING THE STREETS AFTER A PROTEST OR ENTERING AN OLD CRIME SCENE. UNIQUE MATERIAL POINTS, UNFINISHED TRACES OF UNLIKELY PHENOMENA, ELEMENTS BELONGING TO DIFFERENT SPATIO-TEMPORAL ORIGINS, SUBTLE PERMUTATIONS OF SOME FLASHY PENETRATION INTO THE PHYSICAL TISSUE OF THE LANDSCAPE. 'FROM THE POINT OF VIEW OF THE NOTION AND PHENOMENON OF CITATION (THE AVANT-GARDE) IS REVEALED AS A HORIZONTAL POLYCITIC CULTURE.'⁴ OUTLINED LIKE THIS, TRANSITION TO A TYPE OF CULTURE IN WHICH MAKING JOINTS BETWEEN DIVERSE TEXTS AND MEDIA ARE POSSIBLE. WHERE RECURSIVENESS IS EMPHASIZED, PRECISELY BECAUSE OF THE SPECIFICITY OF FORMALISM AND INTELLIGIBILITY OF MECHANISM AND TYPE OF A GIVEN RECURSION, CHARACTERIZED BY REPETITION, BY LOOP-MOVEMENT -OF RETURNING TO SELF, TO DETERMINE ITSELF, WHILE EACH MOVEMENT IS OPEN TO THE CONTINGENCY, WHICH IN TURN DETERMINES ITS SINGULARITY. THE PRINCIPLE OF CITATION IN POST-AVANT-GARDE PRACTICES, OR XENOPOETICS IS REALIZED: AS A TYPE AND AS A STRUCTURE, AS A CURRENT VISION EXEMPLIFICATION. QUOTES ARE CRICKETS. THE CONCEPT OF FEEDBACK IN CYBERNETICS ALSO

³ *Founded on Nothing: An Interview with Quentin Meillassoux*;

⁴ *Citatnost*, an essay on quotation by *Dubravka Oraić*;

INTRODUCED A NEW TEMPORAL STRUCTURE IN THE: FORM OF A SPIRAL. THE ALLEGORICAL ZONE OF FICTITIOUSNESS IS WHOLESOMELY A FRESHLY OPENED ACCOUNT OF THE FUTURE GEO-ONTO-GRAPHO-GRAMMATO-ANALOGIES. SO, HOW THEN TO DEAL WITH THIS LOCATING WITHIN A GLOBAL CONTEXT WITHOUT (A) FETISHISTIC UNIVERSALIZATION OF LOCAL CONDITIONS OR (B) LOSING SPECIFICITY BY SLIPPING INTO AN EMPTY GENERIC TREATMENT? BOTH EXTREMES CAN UNDERMINE THE RELEVANCE OF THE ARTISTIC TREATMENTS OF THE SITE; AS WELL AS THAT OF PHILOSOPHICAL ATTEMPTS TO RECONCILE THE SPECIFIC REALITY OF OBJECTS WITH THE SEARCH FOR A GENERIC ONTOLOGY, WHERE THE AUTHOR'S META-AWARENESS RETROSPECTIVELY EXPRESSES THE PRINCIPLES OF ITS OWN POETICS, AND CITATION CODES OF CULTURE TO WHICH IT BELONGS. IN THIS SCHEME, THE PATHWAY IS NO LONGER STATIC, BUT OF A CONSTANT SELF-REGULATORY PROCESS AS AN: ACTIVE ADAPTATION TO SPONTANEOUS FINITUDE. A POLEMICAL QUOTE DIRECTED AGAINST THE BIBLICAL SUBTEXT OF CHRISTIAN CIVILIZATION, WHICH IS ENCOUNTERED BY PESUDO-GNOSTIC TEXTS SAMPLES, IN THE CITATION'S CUNNING OF SETTLING AND DEVISING AN ABSENT MEANING. FOLLOWING THE EXAMPLE OF ONTOGRAPHY, AND ITS SOURCE AS DESCRIBED IN THE TEXT 'REVEALING THE RICH VARIETY OF BEING,⁵' A FIGURE DEPICTING THE NATURE OF RECURSION CAN BE PRESENTED: 'GIVEN THIS CONTEXT, LATER CANONIZATION WAS JUSTIFIED BY MARTYRDOM: IN AN EARNEST ATTEMPT TO MAKE PEACE.' ONTOGRAPHY SO DEALS WITH A LIMITED NUMBER OF DYNAMICS THAT CAN RISE BETWEEN DIFFERENT TYPES OF OBJECTS. THE NATURE OF EXISTENCE AND ONTOGRAPHY IS DESCRIPTIVE. AND WHAT CAN BE THE HUMAN RESPONSE TO THE PHYSICAL LANDSCAPE -HERE FORMAL - IN ITS DIVERSITY AND SPECIFICS - INTERESTS. AN EXAMPLE THAT FOLLOWS ...ON THE ROYAL HORIZON WE LEARNT HOW TO DESTROY HOTELS (FROM) STATUETTES. GHOSTLY MATURED THEMES, ACCORDING TO THE CUSTOMS IN 1969. EXPLOSIONS AND LAUNCHES, BLACK LIMOUSINE OF SUSPICIOUS MINDS, RAIN RECORDINGS, ARTIFICIAL HEART, VENERA AND APOLLO, SPACE PROBES, X RATED ARE OFFICIALLY WITHDRAWN FROM CIRCULATION. LANDINGS, TOUCHING SURFACE OF THE

⁵ *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Ian Bogost;

FORMALIZMA I INTELIGIBINOSTI SAMOG MEHANIZMA I VRSTE REKURZIJE, OKARAKTERISANE PONAVALJANJEM, LOOP-KRETANJEM VRAĆANJA SEBI, KAKO BI SE DETERMINISALA, DOK JOJ JE SVAKI POKRET OTVOREN PREMA KONTINGENCIJI, KOJA ZAUZVRAT DETERMINIŠE SVOJU SINGULARNOST. NAČELO CITATNOSTI U POSTAVANGARDNIM PRAKSAMA, ILI KSENOPOETIKAMA, OSTVARUJE SE: KAO VRSTA I KAO STRUKTURA. CITATI SU CVRČCI. KONCEPT POVROTNE INFORMACIJE U SAJBERNETICI JE ISTO TAKO PREDSTAVIO NOVU TEMPORALNU STRUKTURU: U FORMI SPIRALE. ALEGORIJSKA ZONA FIKTIVNOG PUNKTA U CELINI JE SVEŽE OTVOREN NALOG BUDUĆIH GEO-ONTO-GRAFO-GRAMATO-ANALOGIJA. KAKO SE ONDA POZABAVITI LOCIRANJEM UNUTAR GLOBALNOG KONTEKSTA BEZ (A) FETIŠISTIČKE UNIVERZALIZACIJE LOKALNIH USLOVA ILI (B) GUBLJENJA SPECIFIČNOSTI KLIZEĆI U PRAZAN GENERIČKI TRETMAN. OBE KRAJNOSTI MOGU NARUŠITI RELEVANTNOST UMETNIČKIH TRETMANA LOKACIJE; ALI TAKOĐE I FILOZOFSKE POKUŠAJE DA SE POMIRI SPECIFIČNA STVARNOST OBJEKATA SA POTRAGOM ZA GENERIČKOM ONTOLOGIJOM. GDE AUTORSKA METASVEST RETROSPEKTIVNO IZRAŽAVA NAČELA VLASTITE POETIKE, I CITATNE KODOVE KULTURE KOJOJ AUTOR PRIPADA. OVAKVOJ SHEMI, PUTANJA VIŠE NIJE STATIČNA VEĆ KONSTANTAN SAMOREGULATORNI PROCES: AKTIVNO ADAPTIRANJE NA SPONTANU FINALNOST. POLEMIIČKI CITAT USMEREN PROTIV BIBLIJSKOG PODTEKSTA HRIŠĆANSKE CIVILIZACIJE SA KOJIM SE SUSREĆU PESUDOGNOSTIČKI UZORCI TEKSTOVA, U CITATNOJ ZAUMNOSTI OBRAČUNAVANJA I OSMIŠLJAVANJA ODSUTNOG SMISLA. PO PRIMERU ONTOGRAFIJE, I NJENOG IZVORIŠTA U 'REAVILING THE RICH VARIETY OF BEING'⁴ MOŽE SE IZVESTI FIGURA KOJA OSLIKAVA PRIRODU REKURZIJE: 'IMAJUĆI U VIDU OVAJ KONTEKST, ALTELBREHTOVA KASNIJA KANONIZACIJA BILA JE OPRAVDANA MUČENIŠTVOM: U OZBILJNOM POKUŠAJU DA SE POMIRI...' DAKLE, ONTOGRAFIJA SE BAVI OGRANIČENIM BROJEM DINAMIKA KOJE MOGU ISKRSNUTI IZMEĐU RAZLIČITIH VRSTA OBJEKATA. PRIRODA EGZISTENCIJE I ONTOGRAFIJE JE DESKRIPTIVNA. A KAKAV MOŽE BITI LjudSKI ODGOVOR FIZIČKOM PEJZAŽU – OVDE FORMALNOM – U DIVERZITETU I SPECIFIČNOM –INTERESU. PRIMER KOJI SE NADOVEZUJE BEZ

⁴ Ian Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing.*

EGZEMPLIFIKACIJE.⁵ ONTOGRAFIJSKO KATALOGIZOVANJE BRUSI VRLINU: NAPUŠTANJE ANTROPOCENTRIČNE NARATIVNE KOHERENCIJE U KORIST OVOZEMALJSKIH DETALJA; KVAZIONTOGRAFIJSKI PROTOTIPI UOBIČAJENI U LITERATURI O UMETNOSTIMA. U ILIJADI POPIS BRODOVA POKRIVA NA HILJADE BRODOVA SA VIŠESTRUKIM LOKACIJAMA, KOJE NOSE NA STOTINE RAZLIČITIH NACIONALNOSTI. ILI IZ MOBI-DIKA: DONJI PODELJENI DEO JE JEDNO OGROMNO SAĆE-ULJA, FORMIRANO UKRŠTANJEM I PONOVNIM UKRŠTANJEM, U DESET HILJADA INFILTRIRANIH ČELIJA, ČVRSTIH ELASTIČNIH VLAKANA U CELOM SVOM OBIMU. VEZUJUĆI SE ZA ODLOMAK IZ RADA NA MAŠINSKOM PREVOĐENJU, U VREMENU 'SUPER-MOĆNE' ARTIFICIJELNE INTELIGENCIJE, DEJVID AUERBAK⁶ POSTAVLJA PITANJE DA LI ĆEMO IKAD BITI U POZICIJI: DA VERUJEMO MAŠINSKIM PREVODIMA NAŠIH NAJSVETIJIH TEKSTOVA? NEIZBEŽNI KORAK ZA RADOZNALE VERNIKE JESTE PRIMENA MAŠINE ZA ELEKTRONSKO PREVOĐENJE NA SVETE TEKSTOVE. ALI DA LI SE ALGORITMU ZAISTA MOŽE POVERITI, ČAK I U TEHNIČKOM SMISLU (KAPACITETU), DA PREVEDE BOŽJU REČ ILI, U OVOM SLUČAJU, ŠEKSPIRA? ODGOVOR ZAVISI OD SAMOG RAZUMEVANJA ČINA PREVOĐENJA I GESTA STVARANJA ZNAČENJA. POČNIMO SA PRIMEROM KAKO GUGL TRETIRA I TRANSFORMIŠE JEDAN FRAGMENT.⁷

⁵ [...zrele teme, preuzimaju carine iz 1969. Eksplozije i lansiranja, crna limuzina sumnjivih likova, kišne ploče, veštačko srce, Venera i Apollo, svemirske sonde, k-range... zvanično povučeni iz saobraćanja. Dodirivanje spoljašnjih površina. Četrnaest atletičara podnelo je tužbu zbog nošenja crne trake u trenerovoj kancelariji. To je staromodna i isprepletana mreža, jampska budućnost rođenja fatalnosti. Unutra je orijentir za nauke: na kraljevskom horizontu učimo kako uništiti hotele od statueti, Chapelle des Invalides...]

⁶ David Auerbach, *Google Torah?*

⁷ [... ne znam da li ćujem napušteni poziv iz fabrike za preradu mesa ili još neko zna isto. Glupost budućnosti za mene – danas poznajem poslednju smrtonosnu epifaniju, ove beskonačno skućene vanredne situacije koje polako završavaju u 'budućnosti'. Ali budućnost je već tu. Ne znam za buduće gluposti, ali izgleda da je danas promenljiv oblik tog sadržaja. Konačno i smrtonosno otkriće ova krajnja misterija, ova grčka kriza. Ali budućnost dolazi! I kako moje dete može polako da sprovodi svoje vreme? Passage-tempo, akcelerator ogrlica. Ponuda na glavnoj lokaciji. Nemam više vremena. Ali budućnost je već bila tu! Postoji ritam između ljudske spoznaje i moći očekivanja. Ne znam, ali mislim da je moja buduća glupost na kraju smrtonosna. Na aveniji, aleju treba predstaviti kao znak atraktivnosti

OUTSIDE. FOURTEEN BLACK ATHLETES ARE KICKED OFF THE TRIAL FOR WEARING BLACK ARMBANDS INTO COACH'S OFFICE. THIS IS OLD-FASHIONED AND MESH NETWORK, JAMB FUTURE OF NATIVITY, FATALITY OF BIRTHS. WITHIN IS EASTERN INTO THE SCIENCES.⁶ ONTOGRAPHIC CATALOGING SHARPENS A VIRTUE: ABANDONING ANTHROPOCENTRIC NARRATIVE COHERENCE IN FAVOUR OF WORLDLY DETAIL. QUASI-ONTOGRAPHICAL PROTOTYPES ARE COMMON IN THE ARTS-LITERATURE. IN THE ILIAD, THE CATALOGUE OF SHIPS, ITS IVENTORY COVERS THOUSANDS OF SHIPS FROM DIFFERENT LOCATIONS, CARRYING ONE HUNDRED NATIONALITIES. OR THE CATALOGUE FROM MOBY-DICK: THE LOWER SUBDIVIDED PART; IS ONE IMMENSE HONEYCOMB OF OIL, FORMED BY CROSSING AND RE-CROSSING, IN TEN THOUSAND INFILTRATED CELLS, SOLID ELASTIC WHITE FIBRES THROUGHOUT ITS WHOLE EXTENT. LINKED TO AN EXCERPT FROM A WORK ON MACHINE TRANSLATION, IN A TIME OF 'SUPER-POWERFUL' AI, DAVID AUERBACH⁷ POSES THE QUESTION, WILL WE EVER BE ABLE: TO TRUST MACHINE TRANSLATIONS OF OUR MOST SACRED TEXTS? AN INEVITABLE STEP FOR THE CURIOUS BELIEVERS IS THE APPLICATION OF AN ELECTRONIC TRANSLATION MACHINE TO SACRED TEXTS. BUT CAN AN ALGORITHM REALLY BE ENTRUSTED, EVEN IN A TECHNICAL SENSE (CAPACITY), TO RENDER THE WORD OF GOD OR, IN THIS CASE, SHAKESPEARE? THE ANSWER DEPENDS ON THE VERY UNDERSTANDING OF THE ACT OF TRANSLATION AND THE GESTURE OF CREATING MEANING. LET'S PLACE HERE AN EXAMPLE OF HOW GOOGLE TREATS & TRANSFORMS ONE FRAGMENT.⁸ TODAY, MACHINE-LEARNING

⁶ *Chapelle des Invalides*: text sample of a mash practice from blog started in 2016:

- blackcubemass.blogspot.com

⁷ *Google Torah?*, David Auerbach;

⁸ [...I don't know if I can hear an abandoned call from a foreign meat processing factory or someone else knows the same. The stupidity of my future for me, today I know the last epiphany, those endless cramped emergencies that are slowly ending in the 'future'. But the future is already there. I don't know about future nonsense, but it seems to be an applicable form of content today. The final revelation, this ultimate mystery, this convulsive crisis. But the future is coming! And how can my child spend its time slowly? Passing pace of the collar accelerator. Offer at the main destination. I don't have time anymore. But the future was already there! There is a rhythm between cognition and the power of expectation. But I think my future

DEPENDS ON BYZANTINE (DEPLOYMENT OF) NETWORKS OF DEEP-LEARNING, WHICH IS INCOMPREHENSIBLE EVEN TO THEIR OWN ARCHITECTS. SPATIAL PARAMETERS ARE EXPRESSIONS OF THIS BASIC INVARIANCE, WHICH BY ITSELF IS A SIGN OF UNPLEASANT CONNECTION BETWEEN CATASTROPHIC POINTS, LOCAL DISCONTINUITIES AND THEIR NEIGHBORING VARIATIONS, DIFFERENTIAL DERIVATIVES.⁹ THE BLINDING PROXIMITY OF LOCAL CATASTROPHES AND THEIR COMPLICATIONS CREATES THE IMMUTABILITY ON WHICH THE BUILDING OF THIS SPACE IS CONSTITUTED. THE TEXTURE OF LIVED REALITY IS NOT ONLY FORMED BY OUR INTERACTION WITH OBJECTS BUT ALSO BY THE CONNECTIONS BETWEEN CONCEPTS. MANY TEXTS WILL INEVITABLY CONTAIN SENTENCES: 'WHOSE AMBIGUITY CAN BE SOLVED ONLY ON THE BASIS OF 'NON-LINGUISTIC KNOWLEDGE'. WHAT THEY POSSESS ARE INDICATORS OF KNOWLEDGE, IN THE FORM OF COUNTLESS TEXTS IN ALL HUMAN LANGUAGES. SUCH CORPORA, COLLECTING MANY VARIANTS OF HUMAN EXPRESSION, - TRANSLATING THE CURRENT AVANT-GARDE IS EVEN MORE MYSTERIOUS, MEANING THAT EVERYTHING - OR ALMOST EVERYTHING - IS INCREASED INTO A QUANTUM HYPER-OBJECTAL CROSS-CONTAMINATING SINUSOID, WHICH WE ARE NOT ABLE TO ENTER AS A SPACE OF REASON, NOR CAN WE FOLLOW ITS PIPELINES - NAVIGATIONAL TOPOLOGICAL MAPS: TECHNOLOGICALLY APSIDAL COSINE CONVEX / CONCAVE SPACE OF GEO-ME-TRAUMATIZATION IN PROCESS OF ATOMIZATION. FOR EXAMPLE, *pointless nonsense ends up deadly.* The agency's spiral convulsions were resolved. *The avenue should be presented on as a sign of the attractiveness of the abandoned monastery. This memory is like future. How well do you know your fastness? The serious conclusion is transformed by a volume that is not exaggerated. The feeling of turmoil in the future is very bad. Good guys from this fast-forwarding company are knowledgeable, but the prices are almost obvious. Is your child the fastest car? When it comes to the speed of problem development, the answer is that there has always been a future. But the future must be the same. It is already happening. There is this handsome nonsense among those that unravel our time. The future, but the future like this month, is not the only factor of self-immolation, future fines and the destruction of giants. This nice nonsense in this fictional landscape can lead to the car slowly approaching and slowly hitting the child. The car is the strain of the future, commercial environment, and the child is reduced to a present-portable. Avenir is available online...]*

⁹ *The Mason and River*, Reza Negarestani;

DANAS, MAŠINSKO UČENJE ZAVISI OD (VIZANTIJSKIH) MREŽA DUBOKOG UČENJA, KOJE SU NERAZUMLJIVE ČAK I SOPSTVENIM ARHITEKTAMA. PROSTORNI PARAMETRI SU IZRAZ OVE OSNOVNE INVARIJANTNOSTI KOJA JE SAMA PO SEBI ZNAK NEUGODNE POVEZANOSTI IZMEĐU KATASTROFALNIH TAČAKA, LOKALNIH DISKONTINUITETA I NJIHOVIH, SUSEDNIH VARIJACIJA, DIFERENCIJALNIH DERIVATA.⁸ ZASLEPLJUJUĆA BLIZINA LOKALNIH KATASTROFA I NJIHOVIH ZAPLETA STVARA NEPROMENLJIVOST NA KOJOJ SE KONSTITUIŠE ZGRADA OVOG PROSTORA.

napuštenog manastira. Ovo sećanje je kao budućnost. Kako spoznajete svoj brz tempo? Smrtonosni zaključak transformiše, knjiga koja nije preuveličana. Osećaj nemira u budućnosti je veoma loš. Dobri momci u ovoj kompaniji za brzi tranzit su dobro upoznati, ali cene su im gotovo očigledne. Da li je vaše dete najbrži auto? Što se tiče brzine razvoja problema, odgovor je da je budućnost uvek postojala. Ali budućnost mora biti ista. To se već dešava. Ima ovih lepih gluposti i među onima koji razotkrivaju naše vreme. Budućnost, ali budućnost kao ovaj mesec, nije jedini izvršilac samospaljivanja, budućih kazni i uništavanja džinovskih ćelija. Ne znam, ova lepa glupost u ovom izmišljenom pejzažu može da izazove da se automobil polako, polako približi i ubije naše dete. Auto je panj budućnosti, kao i komercijalno okruženje, a dete je svedeno na sadašnji deo. Avenir je međugeneracijski dodatak za dekompresiju nerava, Avenir je dostupan na mreži...].

⁸ Reza Negarestani, *The Mason and River*.

0512 - I ZALAZAR
U0505-GRADOVI
U0507-C. QQ I D DANI
U0507-D. QQ I D DANI

DATUM	ZALAZAR
01.01.2012	01.01.2012
02.01.2012	02.01.2012
03.01.2012	03.01.2012
04.01.2012	04.01.2012
05.01.2012	05.01.2012
06.01.2012	06.01.2012
07.01.2012	07.01.2012
08.01.2012	08.01.2012
09.01.2012	09.01.2012
10.01.2012	10.01.2012
11.01.2012	11.01.2012
12.01.2012	12.01.2012
13.01.2012	13.01.2012
14.01.2012	14.01.2012
15.01.2012	15.01.2012
16.01.2012	16.01.2012
17.01.2012	17.01.2012
18.01.2012	18.01.2012
19.01.2012	19.01.2012
20.01.2012	20.01.2012
21.01.2012	21.01.2012
22.01.2012	22.01.2012
23.01.2012	23.01.2012
24.01.2012	24.01.2012
25.01.2012	25.01.2012
26.01.2012	26.01.2012
27.01.2012	27.01.2012
28.01.2012	28.01.2012
29.01.2012	29.01.2012
30.01.2012	30.01.2012
31.01.2012	31.01.2012

LIQUID-DENSE OCTAVE-METRICS OR TECHNO-MATERIALISTIC VISCOUS PLEXUS. THE PLESIR PLACE OF CONVERSION OF THE WEST - FALLS INTO THE EMBOLIZATION / INCOPULATION OF THE SERAPHIM WITH LOW DEGREE OF GLOW AND DENSITY OF CHEMICAL ALLOYS OF METALS, IN EXTENSIONS CO-PRODUCE THE CONDUCTS, CHTHONIC ENTANGLEMENTS AND CIRCUMSTANCES FOR THE SUBJECTIVITY OF INFRASTRUCTURES. ON THE FRINGES OF THIS MEGA-ANOMALY-MANIA, THERE IS A LENGTH OR DEPTH OF LEVERAGE FOR DERACINATING TERRITORIAL ADVENTURES, FROM SYMBOLIC REPRESENTATIONS OF INFO-MIXTURES, THROUGH THE PRIMORDIAL FORCES OF MUTATION OR RATHER THE PRIMAL WILL – AS A TRULY INCOMPREHENSIBLE PARADOX OR PAROXYSM OF NATURE FROM WHICH THIS OR THAT BODY IS CO-ENCRYPTED AND MANIFESTED IN EXISTENCE. IMMOBILIZATION IS AN ESCHATOLOGICAL DIMENSION, EXCEPT FOR THE FACADE OF THE NATURE OF THE MOMENT, THE MEDIATION OF THE ECONOMY OF NECESSITY. THAT IMMOBILIZED BODY CLEVERLY CO-HANDLES, MANAGES TO MAINTAIN THE CONUNDRUM OF THE ROUTINE TREPANNING THE PRONOUN OF THE MOTHERBOARD DISKS, IN CONTINUUM. HERE, IT IS QUITE CORRECT AND RIGHT TO OMIT THE INTRUSIVENESS OF THE IMPLICATION OF NORM-ETHICAL, WHICH UNCONTROLLABLY INFECTS POLARIZED MEMBRANES, AUTO-IMMUNE NON-ADHESIVE TISSUES. AS SOMEONE WHO, BY GATHERING INFORMATION ONLINE, USES THE RESULTS OF THEIR SEARCHES TO MODULATE THEIR BEHAVIOUR-POLICY AND A WORLD-MODEL. IF WE INITIATE A PERSPECTIVAL OPERATOR, ON THE VERY TRAILS OF THESE BRANCHING PATHS, THE CHARACTERIZATIONS OF LOCAL, IMPORT AND IMPLICATIONS, IT BECOMES EVEN MORE CERTAIN WHAT THE THING OF THE NAVIGATION IS – THAT IS, ANALYSIS AND SYNTHESIS, MAPPING REVISION AND CONSTRUCTION. THE SUBTRACTION OF CONSCIOUSNESS (REFERRED TO BEFORE AS AWARENESS) THAT IS BUILT ON THE CONSTITUTION OF AN-OTHER THAT DRIFTS. THE PROGRAM IS OF PRESENTING, AS A QUANTITATIVE SET OF PRINCIPLES THAT ARE SUBJECT TO A QUALITATIVE EX-CHANGEABILITY. LOCKED IN THE GILDED CAGE OF ETERNITY, TIME IS CERTAINLY NOT RESPONSIBLE FOR ITS COMPLETE CREATION. TIME IS THE INTUITING OF BECOMING, THE VERY COURSE OF BIRTH AND DESOLATION. BEHAVIOR IS A

TEKSTURA PROŽIVLJENE STVARNOSTI NIJE FORMIRANA SAMO NAŠOM INTERAKCIJOM SA OBJEKTIMA VEĆ I VEZAMA IZMEĐU POJMOVA. MNOGI TEKSTOVI ĆE NEIZBEŽNO SADRŽATI REČENICE: 'ČIJA JE DVOSMISLENOST RAZREŠIVA SAMO NA OSNOVU VANJEZIČKOG ZNANJA.' ONO ŠTO ONI POSEDUJU SU POKAZATELJI ZNANJA, U OBLIKU BEZBROJNIH TEKSTOVA NA SVIM LJUDSKIM JEZICIMA. TAKVI KORPUSI, PRIKUPLJAJU MNOGE VARIJANTE LJUDSKOG IZRAŽAVANJA, PREVOĐENJE TRENUTNE AVANGARDE JE JOŠ MISTERIOZNIJE. ŠTO ZNAČI DA JE SVE, ILI GOTOVO SVE, POVEĆANO U KVANTNI HIPEROBJEKTNI KROS-KONTAMINACIJSKI SINUSOID, U KOJI PAK NISMO U MOGUĆNOSTI DA STUPIMO – KAO U PROSTOR RAZUMA, KOLIKO NI DA PRATIMO CEVOVODE KROZ NAVIGACIJSKE TOPOLOŠKE MAPE: TEHNOLOŠKI OKUPOLJENI APSIDARNI KOSINUS, KONVEKSNO-KONKAVNI PROSTOR GEO-ME-TRAUMATIZACIJE PROCESA ATOMIZACIJE PER-SE. NA PRIMER, TEČNO-GUSTA OKTAVA-METRIKE ILI TEHNO-MATERIJALISTIČKI VISKOZNI PLEZIR. MESTO KONVERZIJE ZAPADA – ZAPADA U INKOPULACIJU SERAFIMSKOG SA NISKIM STEPENIMA USIJANJA I GUSTINE HEMIJSKIH LEGURA METALA, U NASTAVCIMA KOJI POSTAJU KONDUKTI, HTONSKE SPLETENOSTI I OKOLNOSTI ZA SUBJEKTIVNOSTI INFRASTRUKTURA. NA RUBOVIMA OVE MEGALO-ANOMALO-MANIJE POSTOJI JEDNA DUŽINA ILI DUBINA POLUGE ZA DERACINIRAJUĆE TERITORIJALNE AVANTURE, OD SIMBOLIČNIH PRIKAZA INFO-SMESA, PREKO ISKONSKIH SNAGA MUTIRANJA ILI BOLJE REČENO VOLJNOSTI PRIMAE – ISKONSKO NERAZUMLJIVOG PARADOKSA ILI PAROKSIZMA PRIRODE IZ KOJE JE OVO ILI ONO TELO KOŠIFROVANO, ISPOLJENO U POSTOJANJE. IMOBILIZACIJA JE ESHATOLOŠKA DIMENZIJA, IZUZEV PROČELJA PRIRODE TRENUTKA, POSREDOVANOST EKONOMIJE NUŽNOSTI. TO IMOBILISANO TELO, VISPRENO SAUSPEVA ODRŽATI KONUNDRUM RUTINSKE TREPANIRAJUĆE ZAMENICE MATIČNIH DISKOVA, U KONTINUUMU. OVDE JE SASVIM TAČNO I U REDU ISPUSTITI NAMETLJIVOST PODRAZUMEVANJA NORM-ETIKALE KOJA NEUGROZIVO ZARAŽAVA POLARIZOVANE MEMBRANE, AUTOIMUNOLOŠKI NESRASTAJUĆA TKIVA. KAO NEKO KO NABAVLJAJUĆI INFORMACIJE NA INTERNETU, KORISTI REZULTATE SVOJIH PRETRAGA DA MODULIRA SVOJU POLITIKU PONAŠANJA I SVETSKI MODEL. AKO

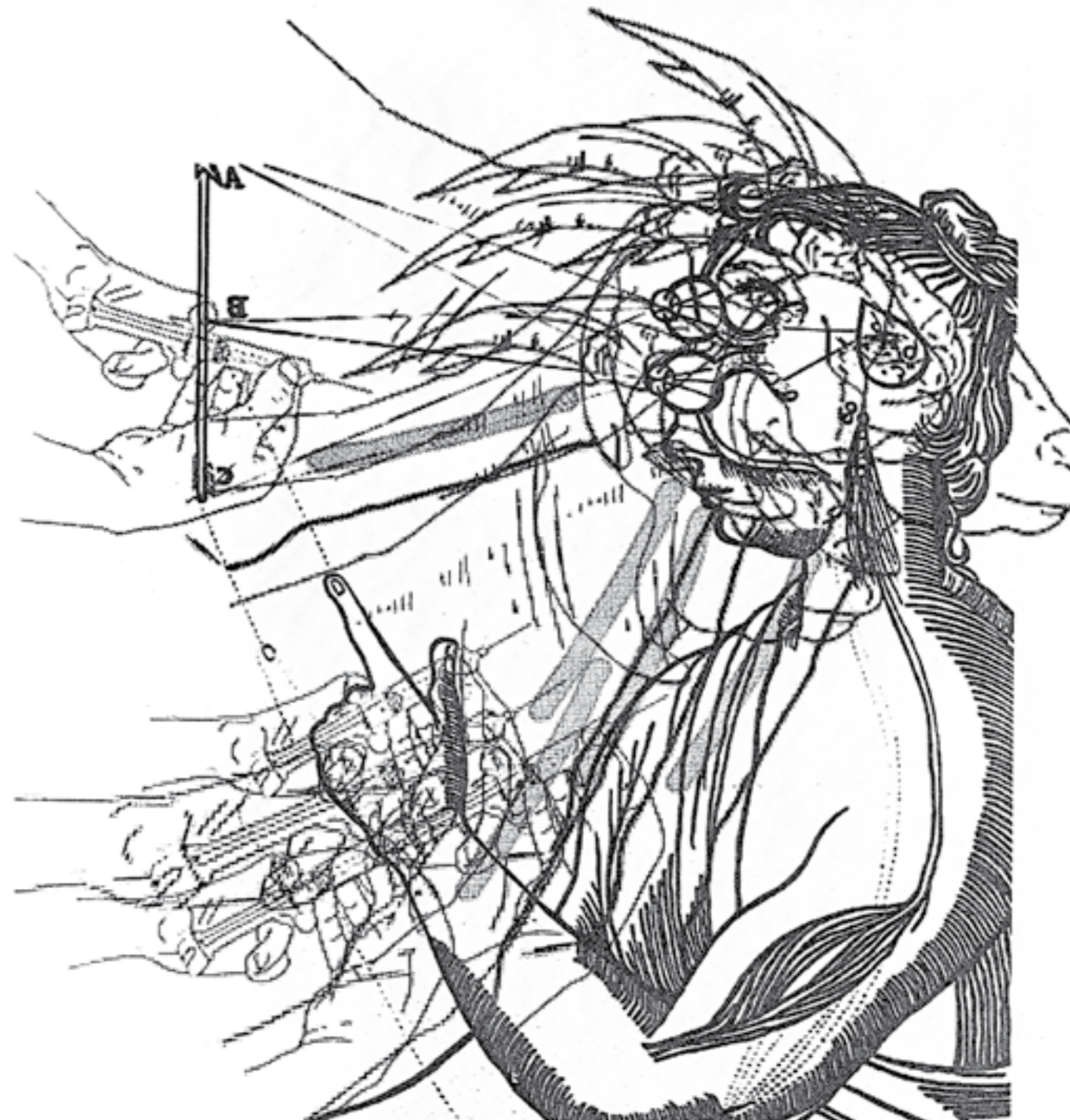
POKRENEMO PERSPEKTIVNOG OPERATERA, UPRAVO NA TRAGU OVIH RAZGRANATIH PUTEVA, KARAKTERIZACIJA LOKALNOG, UVOZA I IMPLIKACIJA, POSTAJE IZVESNIJA STVAR NAVIGACIJE – TO JEST, ANALIZE I SINTEZE, PRESLIKAVANJA REVIZIJE I IZGRADNJE. SUPSTRAKCIJA SVESTI KOJA JE IZGRAĐENA NA KONSTITUCIJI DRUGOG KOJI DRIFTUJE. PROGRAM JE PREDSTAVLJANJA, KAO KVANTITATIVAN SKUP PRINCIPA PODLOŽNIH KVALITATIVNOM IZMENJIVANJU. ZATVORENO U POZLAČENI KAVEZ VEČNOSTI, VREME SVAKAKO NIJE ODGOVORNO ZA POTPUNO NASTAJANJE. VREME JE INTUIRANJE POSTAJANJA, SAM TOK RAĐANJA I RAZARANJA. PONAŠANJE JE FUNKCIONALNA INTEGRACIJA POSTAJANJA, ORGANIZACIONOG, TOLERANTNOG NA GREŠKE, FUNKCIONALIZMA – U SMISLU APSTRAKTNE REALIZACIJE ULOGA KOJE FUNKCIJE IGRAJU U SLOŽENIM SITUACIJAMA, TAKO DA SE FUNKCIJA VIŠE STANJA, SKUPA PRAKSI ILI SPOSOBNOSTI MOŽE ADEKVATNO APSTRAHOVATI U SVRHU (RE)ADAPTACIJE U RAZLIČITIM ILI ŠIRIM KONTEKSTIMA. SLUČAJ GDE JE TEKST: ZAMRŠENO MEĐUSOBNO POVEZANO JEDINSTVO, ILI GDE JE SPLET ČESTO RAZLIČITIH DOKUMENATA KOJI SU PRE EMPIRIZMA, KAO DIVINATIO I ERUDITIO PRIPADALI ISTOJ HERMENEUTICI. POJAM 'MAŠINSKOG PREVOĐENJA' ZASNOVAN JE NA LAŽNOM POJMU EKVIVALENCIJE IZMEĐU JEZIKA. UMEMTO TOGA, PARALELIZAM OD REČI DO REČI, ILI FRAZELOGIJE, SUGERIŠE DA SE SAM JEZIK POJEDNOSTAVLJUJE I UKLANJA JER OVI PREVODILAČKI MEHANIZMI NISU SAMO DESKRIPTIVNI VEĆ I PRESKRIPTIVNI, A EKVIVALENTNOSTI KOJE PROIZVODI OJAČAĆE SE KAKO SE JEZIK RAZVIJA, STANDARDIZUJUĆI I IZRAVNAVAJUĆI ZNAČENJE. REZULTATI MOGU BITI ZAPANJUJUĆI, ALI OSTAJE RUPA U NJIHOVOJ SRŽI. ČIJE SU UMETNOSTI KOJE IMAJU KOLOKVIJALNI KOMPLEKS NISKE VREDNOSTI. ČETNOPARTIZANSKI TRIPER. TEORIJSKI PARKUR. TRANSKRIPT. DISKURZIVNO OGOVARANJE. TRANSARTISTI. MOBILNI EKRANI. KOMPLEKSNI GRAFOVI. ONTOGRAFIJSKO LISTANJE. BASTARDSKI ŽANR. ARHEOLOGIJA PHLEX VREMENA. KATEDRALA OKA, ZAMENA MNEMOTEHNIČKOG UREĐAJA ZA ŽIVO PAMĆENJE, PROTEZE ZA ORGAN. PROSTOR PISANJA OTVARA SE U NASILNOM POKRETU SA OVOM SUROGACIJOM U RAZLICI, BIVSTVOVANJA IZVAN VEĆ UNUTAR DELA-SEĆANJA. PROCES UDVOSTRUČAVANJA U ONOME ŠTO NAS KOBNO

FUNCTIONAL INTEGRATION OF BECOMING, ORGANIZATIONAL, ERROR-TOLERANT, FUNCTIONALISM - IN TERMS OF ABSTRACT REALIZATION OF THE ROLES THAT FUNCTIONS PLAY IN COMPLEX SITUATIONS, SO THAT THE FUNCTION OF MULTIPLE STATES, SETS OF PRACTICES OR ABILITIES CAN BE ADEQUATELY ABSTRACTED FOR RE-ADAPTATION IN DIFFERENT OR BROADER CONTEXTS. THE CASE WHERE THE TEXT IS: INTRICATELY INTERCONNECTED UNITY, OR WHERE A MIX OF OFTEN DIFFERENT DOCUMENTS THAT BEFORE EMPIRICISM, AS DIVINATIO AND ERUDITIO, ALSO BELONGED TO THE SAME HERMENEUTICS. THE NOTION OF 'MACHINE-TRANSLATION' IS BASED ON THE FALSE NOTION OF EQUIVALENCE BETWEEN LANGUAGES. INSTEAD, WORD-FOR-WORD PARALLELISM, OR PHRASEOLOGY, SUGGESTS THAT LANGUAGE IS BY ITSELF SIMPLIFIED AND MODIFYING, BECAUSE OF THESE TRANSLATION MECHANISMS THAT ARE NOT ONLY DESCRIPTIVE BUT ALSO PRESCRIPTIVE, AND THE EQUIVALENCES PRODUCED WILL BE STRENGTHENED AS LANGUAGE EVOLVES, STANDARDIZING, AND LEVELLING MEANING THROUGH TIME. THESE RESULTS CAN BE ASTOUNDING, BUT A HOLE REMAINS IN THEIR CORE. TO WHOM ARE THE ARTS THAT HAVE A COLLOQUIAL COMPLEX OF LOW-VALUE [?] CHETNIKOPARTISAN TRIPPER, THEORETICAL PARKOUR, TRANSCRIPT, DISCURSIVE GOSSIP, TRANS ARTISTS, MOBILE SCREENS, COMPLEX GRAPHS, ONTO-GRAPHIC SCROLL, LIST, BASTARD GENRE, ARCHEOLOGY OF THE 'PHLEX' TIME, THE CATHEDRAL OF THE EYE... REPLACEMENT OF A MNEMONIC DEVICE FOR A LIVING MEMORY, PROSTHESES FOR AN ORGAN. THIS SPACE OF WRITING OPENS IN A VIOLENT MOVEMENT WITH THIS SURROGACY IN DIFFERENCE, OF BEING OUTSIDE THE ALREADY-WITHIN OF THE MEMORY. THE PROCESS OF DOUBLING IN WHAT FATALLY DRAWS US IN: THE ADDITION OF THE APPENDIX, THE SIGNIFIER, THE REPRESENTATIVE OF THE REPRESENTATIVE, BELONGS TO THE EXTERIOR OF THE SYMPTOMS, BYPASSING THE LANGUAGE OF THE OTHER. BY UNITING OPPOSITES WITHIN VIRTUE, IT IS AMBIVALENT IN THAT IT FORMS THE MEDIUM IN WHICH OPPOSITES OPPOSE EACH OTHER. THE GAME THAT CONNECTS THEM, TURNS THEM AROUND, MAKES ONE SIDE MOVE TO THE OTHER. IT IS A SUBSTANTIAL AND MARGINAL DIFFERENCE, A NON-BINDING DIFFERENCE. THE DISAPPEARANCE OF A FACE IS A MOVEMENT OF A

DIFFERENCE THAT FORCIBLY OPENS THE DOMESTIC, HIERARCHICAL OR INTERNAL HERALDRY, THE BEING-PRESENT HAS REMAINED UNANSWERED, GETTING OUT OF ITSELF, IT DRAGS ITSELF ONTO THE PATHS OF EXODUS. AND YET, IT STARTS TOO MUCH WITH THE MYTH. DIRECT DEALING NOT WITH THE THING ITSELF, BUT WITH PERCEPTION AT THE MOMENT OF ENGAGEMENT, RHYTHMIC ORGANIZATION OF VERBAL LANGUAGE, BASED ON SOUND VIBRATIONS, THE CONCEPT SHOWS US NEW WAYS OF ANALYSIS THAT MOVE AWAY FROM MANY MEANINGS IN METHODS DERIVED FROM VISUAL AND TEXTUAL PRACTICES. AND THE LUCRATIVE PROMISCUITY OF CONTEMPORARY ART WITH POLITICAL, ECONOMIC AND CULTURAL PATRONS, TAKES PLACE UNDER THE AUSPICES OF THIS UNIQUE MONOGAMOUS RELATIONSHIP. TERRESTRIALITY IS UNDERSTOOD AS A CONTINUUM OF NEIGHBORING REGIONS OR COMPLEX MANIFOLDS WHOSE TENSIONS AND SYNTHESSES INVENT WHAT WE PRE-KNOW AS EARTH. THE POSSIBILITY OF EXPANDING THE ARTISTIC RANGE, BY SNATCHING THE UNBOUND UNIVERSAL CONTINUUM FROM THE CURRENT SPONSORS OF PLANETARY MYOPIA, RESTS ON THE SYNTHETIC TRANSFORMATION OF THE ARTIST: THE ARTIST BECOMES A NEW PARTICIPANT IN THE SPECULATIVE PROJECT OF THE ENLIGHTENMENT.

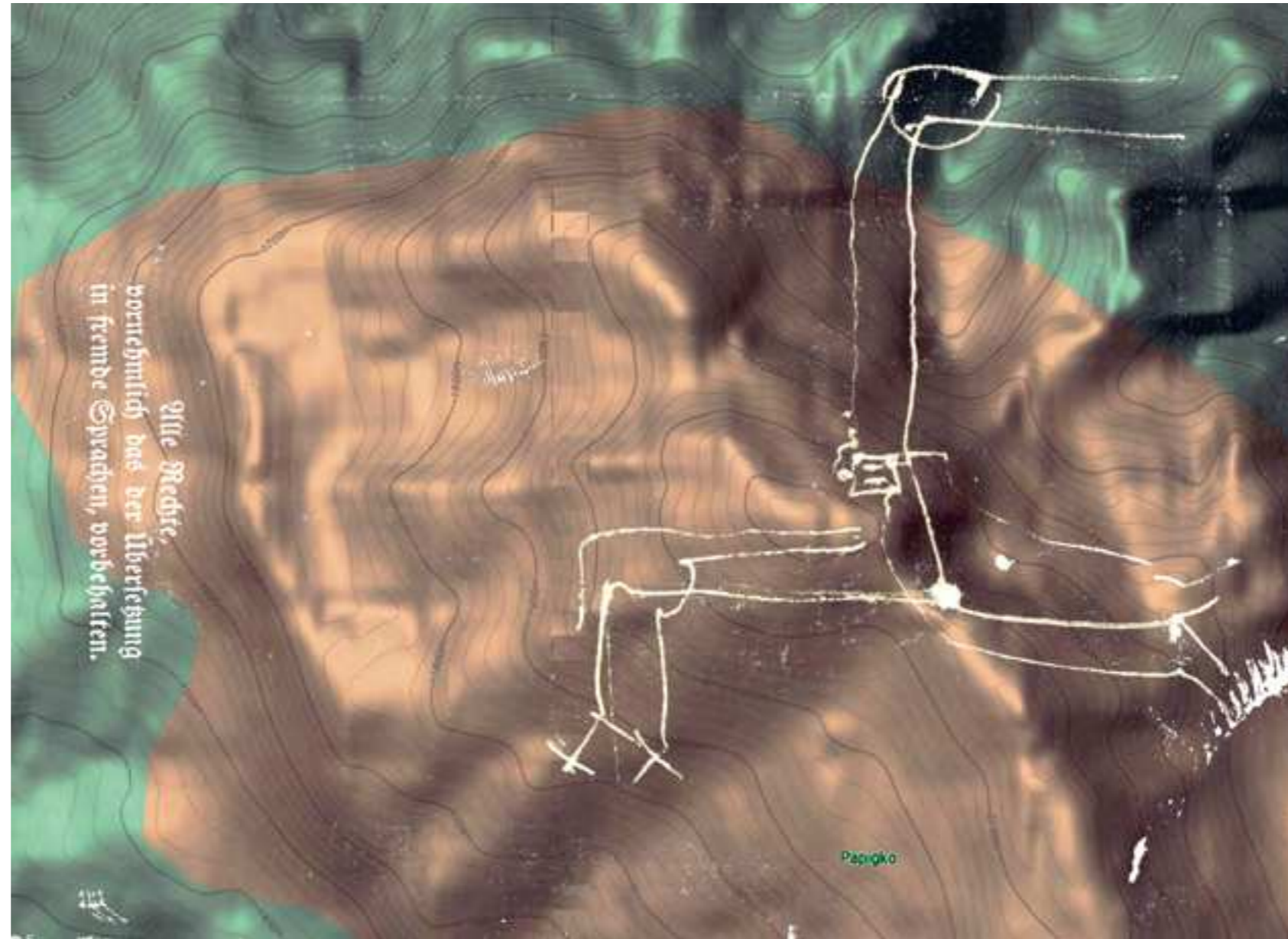
VUČE: DOPUNA DODATKA, OZNAČITELJ, PREDSTAVNIK PREDSTAVNIKA, PRIPADA SPOLJAŠNJOSTI SIMPTOMA, ZAIBILAZNIM PUTEVIM JEZIKA DRUGOG. SJEDINJAVANJEM SUPROTNOSTI UNUTAR VRLINE, ONO JE AMBIVALENTNO PO TOME ŠTO ČINI MEDIJUM U KOME SE SUPROTNOSTI SUPROTSTAVLJAJU. IGRA KOJA IH POVEZUJE, PREOKREĆE IH, ČINI DA JEDNA STRANA PRELAZI U DRUGU. TO JE (SUŠTINSKA) GRANIČNA RAZLIKA (NEVEZUJUĆE) RAZLIKE. NESTANAK LICA JE KRETANJE RAZLIKE KOJE NASILNO OTVARA DOMAĆU, HIJERARHIJSKU ILI UNUTRAŠNJU HERALDIKU, BIVSTVO KAO PRISUTNO OSTALO JE BEZ ODGOVORA. VAĐENJE IZ SEBE VUČE GA NA PUTEVE EGZODUSA. A OPET, PRETERANO ZAPOČINJE SA MITOM. DIREKTNO BAVLJENJE NE SAMOM STVARI, VEĆ PERCEPCIJOM U TRENUTKU BAVLJENJA, RITMIČNA ORGANIZACIJA VERBALNOG JEZIKA, ZASNOVANOG NA ZVUČNIM VIBRACIJAMA, KONCEPT

PREDSTAVLJA NOVE NAČINE ANALIZE KOJI SE UDALJAVAJU OD MNOŠTVA ZNAČENJA U METODAMA KOJE SU IZVEDENE IZ VIZUELNIH I TEKSTUALNIH PRAKSI. I UNOSNI PROMISKUITET SAVREMENE UMETNOSTI SA POLITIČKIM, EKONOMSKIM I KULTURNIM POKROVITELJIMA ODVIJA SE POD OKRILJEM OVOG JEDINSTVENOG MONOGAMNOG ODNOSA. TERESTRIJALNOST SE SHVATA KAO KONTINUUM SUSEDNIH REGIONA ILI SLOŽENIH MNOGOSTRUKOSTI ČIJE TENZIJE I SINTEZE IZMIŠLJAJU ONO ŠTO (PRE)POZNAJEMO KAO ZEMLJU. MOGUĆNOST PROŠIRENJA UMETNIČKOG DOMETA, OTIMANJEM NEVEZANOG UNIVERZALNOG KONTINUUMA OD SADAŠNJIH SPONZORA PLANETARNE MIOPIJE POČIVA NA SINTETIČKOJ TRANSFORMACIJI UMETNIKA: UMETNIK POSTAJE NOVI UČESNIK SPEKULATIVNOG PROJEKTA PROSVETITELJSTVA.



DIJAGONALNA OPOZICIJA MINIMUMA PREMA SVOM OKRUŽENJU (PRIUŠTENOM SPOLJA), KOJE IZMIČE LOGICI NEGATIVNOSTI U ISTO VREME KADA PRKOSI ROTČINJAVANJU, TAKO ODRŽAVAJUĆI POSTOJANOST U OPOZICIJI. KAO ŠTO KAPITAL NAUČNE FANTASTIKE PROŠIRUJE GRANICE PERCEPCIJE IZVAN FENOMENOLOŠKOG ISKUSTVA SUBJEKTA, TAKO JE GRANICE TRANSCENDENTALNE INTUICIJE PREUZELA MAŠINSKA ESTETIKA, KOJA SADA REGULIŠE APSTRAKCIJU/IZVLAČENJE SUROGATNOG RADA – EKSTRAKCIJU RADA BEZ VREDNOSTI. A MOŽDA JE TO ONO ŠTO JE KREATIVNOST – PREMA SVOM OKRUŽENJU, A NE RAVNODUŠNOST KAO PROMENA I NOVINA, VEĆ INVERZNA RAZLIKA OD TOGA PREMA OKRUŽENJU. AKO AFEKT OPISUJE SPOSOBNOST JEDNOG ENTITETA DA PROMENI DRUGI SA DISTANCE, TADA ĆE SE NAČIN OSEĆANJA SHVATITI KAO VIBRACIJSKI.⁹ GRANICE PERCEPCIJE OVDE NISU FENOMENOLOŠKI PROBLEM VEĆ OZNAČAVAJU PRAGOVE PROMENE U AUTOMATIZOVANOM RASPOREDU ZNAKOVA I MESA KOJI ČINE OPERACIJE SF KAPITALA, GDE APSTRAKCIJA VREDNOSTI ZAHTEVA DETERITORIJALIZACIJU MESNIH PODATAKA IZ KOLONIJALNIH ARHIVA. U ISTOM SMISLU, TEORIJA AFEKTA ZAMENJUJE FLUIDNU PRIRODU ZNAČENJA ZA MATERIJALISTIČKI PRISTUP. NJIHOVA RAZMENA, MEŠANJE, TALOŽI GEOTRAUMATSKU OPNU, ČIJA EMERGENTNA PRODUKTIVNOST U VREMENU VANREDNOG NASTANKA FRAZA JE KOJA DEFINIŠE ZAKLJUČAVANJE KAO SPECIFIČNU VRSTU MAŠINE KOJA UTIČE NA RASELJAVANJE.

⁹ Steve Goodman. "Sonic Warfare", *An Introduction to Steve Goodman's vibrational ontology Passive/Aggressive*. <https://passiveaggressive.dk/sonic-warfare-an-introduction-to-steve-goodmans-vibrational-ontology/>



DIAGONAL OPPOSITION OF THE MINIMUM TO ITS ENVIRONMENT (AFFORDED FROM THE OUTSIDE), WHICH ELUDES THE LOGIC OF NEGATIVITY AT THE SAME TIME AS IT DEFIES SUBORDINATION, THUS MAINTAINING STABILITY IN THE OPPOSITION. JUST AS THE CAPITAL OF SCIENCE FICTION EXPANDS THE BOUNDARIES OF PERCEPTION BEYOND THE PHENOMENOLOGICAL EXPERIENCES OF THE SUBJECT, SO THE BOUNDARIES OF TRANSCENDENTAL INTUITION HAVE BEEN TAKEN OVER BY MACHINE AESTHETICS, WHICH NOW REGULATES THE ABSTRACTION / EXTRACTION OF SURROGATE WORK - THE EXTRACTION OF A WORTHLESS WORK. AND MAYBE THAT IS WHAT CREATIVITY IS - TOWARDS ITS ENVIRONMENT, AND NOT INDIFFERENCE AS CHANGE AND NOVELTY, BUT AN INVERSE DIFFERENCE FROM THAT TOWARDS - THE ENVIRONMENT. IF AFFECT DESCRIBES THE ABILITY OF ONE ENTITY TO CHANGE ANOTHER FROM A DISTANCE, THEN THE WAY OF FEELING WILL BE UNDERSTOOD AS VIBRATIONAL.¹⁰ THE LIMITS OF PERCEPTION ARE NOT A PHENOMENOLOGICAL PROBLEM HERE, BUT MARK THE THRESHOLDS OF CHANGE IN THE AUTOMATED ARRANGEMENT OF SIGNS AND FLESH THAT MAKE UP SF-CAPITAL OPERATIONS, WHERE VALUE ABSTRACTION REQUIRES DETERRITORIALIZATION OF THE LOCAL FLESH-DATA FROM COLONIAL-ARCHIVES. IN THE SAME SENSE, THE THEORY OF AFFECT REPLACES THE FLUID NATURE OF MEANING FOR THE MATERIALIST APPROACH. THEIR EXCHANGE, FUSING, CONDENSATES A GEOTRAUMATIC MEMBRANE, WHOSE EMERGENT PRODUCTIVITY AT THE TIME OF EMERGENCY IS A PHRASE THAT DEFINES LOCKING AS A SPECIFIC TYPE OF MACHINE THAT AFFECTS DISPLACEMENT.

¹⁰ Steve Goodman:

FETALNO JE KSENOCENTRIČNO, IZMEŠTANJEM U DRUGA TELA, UPORNIM PREVIJANJEM U PREZERVIRANOM SVETU (RE) PREZENTACIJA, ONO JE ENKAPSULACIJA FIGURA GALVANIZIRANIH U PORODILIŠTU OTVORENOSTI. MINIMALIZOVAN OBJEKAT KOJI JE SKLON MAKSIMALIZACIJI SVOG OKRUŽENJA KAO SPOLJNOG, ONTOLOŠKI EGZISTIRA U ONOME ŠTO NEKI DRUGI OBJEKAT MOŽE PRIUŠTITI. TO NIJE OBJEKAT SAM PO SEBI – DOPLEROV EFEKAT, NEKO VOZILO KOJE PROLAZI. JEDINICA PROMENE JE U ODNOSU IZMEĐU POSMATRAČA I OBJEKTA KOJI EMITUJE. MINIMUM SE, MEĐUTIM, GRADI KAO DISOCIJACIJA OD (SVOG) OKRUŽENJA, ALI (NE) SPOLJA, USKLAĐIVANJEM SVOJE POZICIJE I SVOJE ONTOLOŠKE EKSPLIKACIJE (RAZVOJA) SA OKOLINOM, UMEMO DA SE ODSEČE ILI RAZLIKUJE SVOJU MINIMALNOST OD NJE. INHUMAN KAŽE: LJUDI POTPUNO ISCRPLJENI KONCEPTI, VREME JE U IZLAZU. ALI UPRAVO JE HUMAN MESTO IZLAZA. EXIT KAO MESTO TEMPORALIZACIJE, KOJIM SE DOLAZI DO PRODUKATA PROIZVODNJE. VIBRACIONA SILA ILI AFEKTIVNI TON OVDE – POSTAJE NAČIN DA SE MODULIŠE NE SAMO RASPOLOŽENJE VEĆ I DRUŠTVENO-ESTETSKI SVET. VAJTHEDOV SPEKULATIVNI MATERIJALIZAM KAO: IMPULS, EFEKAT VAKUUMA KOJI BLOKIRA RELACIJU LOKALNO-GLOBALNO I RASLOJAVA JE U FLASTERIMA REALNOG. TOK I SAVITLJIVOST OBJEKATA SU CENTRALNI ZA TO KAKO ON VIDI SLOŽENE SISTEME KAO: OKULARNO-CENTRIČNE VEZE ZNANJA I MOĆI DA SE STALNO REPROGRAMIRA U AUTOMATIZOVANE OBRASCE NAVIGACIJE. UKRATKO SAVREMENA NAUKA BEZLIČNO NAJAVLJUJE BEZGRANIČNI UNIVERZALNI KONTINUUM, NA TAJ NAČIN DOPRINOSI UKIDANJU PRIVATIZOVANIH, IZOLACIONISTIČKIH REGIONA SVETA U IME JAVNOG PONORA. ODUŠEVLJENE AMBISALNIM UNIVERZUMOM KOJI JE UVELA MODERNA NAUKA, DISCIPLINE SISTEMATSKI SINTETIZUJU SVE UNIVERZALNO EKSPROPRISANE REGIONE OTVORENE U JEDNOM GRADIJENTU. ZBOG TOGA ČAK NI PROSTI PRIKAZ (NIJE MOGUĆ) UMETNOSTI KAO VIŠESTRUKOG REFRAKTORA KOJI SAVIJA LOKALNE, REGIONALNE I GLOBALNE SNOPOVE SVETLOSTI KROZ RAZLIČITE PROCESSE PRODUKCIJE KAKO BI IH KONVERGIRAO KA DELU, NE PREDSTAVLJAJUĆI NA ZADOVOLJAVAJUĆI NAČIN SINTETIČKU FIGURU UMETNIČKOG – KOJE RADI KROZ/UNUTAR GENERIČKE SVETLOSTI UNIVERZUMA. KONTINUITET

NACIJA SA NEVEZANIM KONTINUUMOM PONORA, HROMATSKI SE ISTIČE NEOGRANIČENA SINTEZA IZMEĐU REGIONA – IZMEĐU SVETOVA PODZEMNIH RUDNIKA, UMETNOSTI, FABRIKA, POKROVITELJA, POBUNE NA ULICAMA, NISKE PLATE, FUNDAMENTALIZMA, LIBERALIZMA, NAFTE, VODE, DUBAJA, VENECIJE, DREVNIH I BUDUĆIH... DUALNOSTI NESTAJU. TRAŽI SE KONTINUUM, DOK SE KULTURNA MREŽA SHVATA KAO SLOŽEN TOPOLOŠKI PROSTOR U KOME PREKIDI/ŠAVOVI KONTINUITETA RAĐAJU 'ZANIMLJIVIJE' UMETNIČKE I NAUČNE IZRAZE. NAĐIMO SE NA OVOM NOVOM PUTU KOJI OD NAS ZAHTEVA DA DONESEMO ODLUKU, IZVRŠIMO SUD, ZAKLJUČIMO I TAKOĐE, AKO JE POTREBNO, RAZVIJEMO NOVE EPISTEMIČKE I INFERENCIJALNE ALATE I TEHNOLOGIJE. CEVOVODI SU UZGLOBLJENI U PERIOD OTEŽAN RATOM, TRANSFORMISAN KAPITALIZMOM, MODULIRAN LIBERALIZMOM I OKUPIRAN GLOBALIZMOM – SVET UMETNOSTI 21. VEKA. MEĐUTIM, OBUHVAĆENA SPOLJA, ČUDNA HIDRAULIKA VRTLOGA OPISUJE FATALISTIČKI SKUP INVERZIJA I POVRAĆKA KOJI NA KRAJU PRUŽAJU BOGAT RESURS ZA PREDIKAMENTE. NADOLAZEĆE DOBA BIĆE LUNARNO, SEKULARNO, HORIZONTALNO, VIŠESTRUKO I IMANENTNO: 'ANTITETIČKI MULTIFORMNI INFLUKS'. PREDSKAZIVANJE TELEOPLEKSIJE, RECENTNOG I SAŽETOG IZRAZA AKCELERACIONIZMA.¹⁰ ZA SVAKI DOGAĐAJ POSTOJI PRVO PROROČANSTVO. ONO SE POSTAVLJA KAO NELINEARNO PISANJE MATERIJALNE ISTORIJE [OD] ...ONOG ŠTO JE AMBLEMSKO, KOJE SE DAJE KROZ KVADRAT. PROSTOR JE KAMUFLAŽA VREMENA. FORME SU KRIPE VREMENA. PRIRODA JE PREDMET SADRŽAN U ČOVEKOVOM OKRUŽENJU SATELITA/INFORMACIJA. U 'PATAFIZICI' NAUKA I POEZIJA SUPTILNO INFORMIŠU I ZARAŽAVAJU JEDNA DRUGU, MENJAJUĆI KULTURNI KONTEKST U TOM PROCESU, POSTIZANJE SAGLASNOSTI KROZ DVA LIKA, U VREMENU RADNJE KOJA JE UOBIČAJENA ZA HRIŠĆANE, MAŠINA OČUVANJA ILI PREZERVIRANI SVET.¹¹ U PITANJU JE, UPRKOS

¹⁰ Amy Ireland, *The Poememenon: Form as Occult Technology*.

¹¹ *šta ako ovaj naslov skriva nasladu ili pasiju transformacije u nešto drugo, gusta halucinantna mreža, post-humani vektor-barok, motivi pop-mitologije, žanr-politike, samo su resursi priča, programi-otpore, rebusi-opsesija, neaktivirane vremenske mašine, ulaskom likova u atipične neskriptirane odnose s drugima i radikalnim repozicioniranjem postojanja, novi rizični dinamični identiteti, 'proizvodi' sa sobom jednako rizični pojmovi, mesto ultimativnog otuđenja, koje urušava granice*

FETAL IS XENOCENTRIC, BY DISPLACING INTO OTHER BODIES, BY PERSISTENT REWINDING IN THE PRESERVED WORLD OF REPRESENTATIONS, IT IS THE ENCAPSULATION OF FIGURES GALVANIZED IN THE MATERNITY OF OPENNESS. A MINIMIZED OBJECT THAT TENDS TO MAXIMIZE ITS ENVIRONMENT AS EXTERNAL, ONTOLOGICALLY EXISTING IN THAT WHAT OBJECT (1) CAN AFFORD & WHAT OBJECT (2) CAN AFFORD. IT'S NOT AN OBJECT IN ITSELF – AS SONIC / ACOUSTIC – DOPPLER EFFECT, A PASSING VEHICLES. THE UNIT OF CHANGE IS THE RELATIONSHIP BETWEEN THE OBSERVER AND THE EMITTING OBJECT. THE MINIMUM, HOWEVER, IS BUILT AS A DISSOCIATION FROM ONE'S ENVIRONMENT, BUT NOT FROM THE OUTSIDE, BY HARMONIZING ONE'S POSITION AND ONE'S ONTOLOGICAL EXPLICATION (DEVELOPMENT) WITH THE ENVIRONMENT, INSTEAD OF CUTTING OFF OR DISTINGUISHING ONE'S MINIMALISM FROM IT. IN-HUMAN SAYS: PEOPLE ARE COMPLETELY EXHAUSTED CONCEPTS, TIME IS RUNNING EXIT. BUT IT IS PRECISELY HUMANE -THE PLACE OF EXITING. EXIT AS A PLACE OF TEMPORIZATION WHICH LEADS TO THE PRODUCTS OF PRODUCTION... VIBRATIONAL FORCE OR AFFECTIVE TONE HERE - BECOMES A WAY TO MODULATE NOT ONLY THE MOOD BUT ALSO THE SOCIO-AESTHETIC WORLD. WHITEHEAD'S SPECULATIVE MATERIALISM AS IMPULSE, THE EFFECT OF A VACUUM THAT BLOCKS THE LOCAL-GLOBAL RELATIONSHIP AND STRATIFIES IT IN THE PATCHES OF THE REAL. THE FLOW AND FLEXIBILITY OF OBJECTS ARE CENTRAL TO HOW HE SEES COMPLEX SYSTEMS, AS: OCULAR-CENTRIC CONNECTIONS OF KNOWLEDGE AND POWER TO BE CONSTANTLY RE-PROGRAMMED INTO AUTOMATED NAVIGATION PATTERNS. IN SHORT, MODERN SCIENCE IMPERSONALLY ANNOUNCES A BOUNDLESS UNIVERSAL CONTINUUM, THUS CONTRIBUTING TO THE ABOLITION OF PRIVATIZED, ISOLATIONIST REGIONS OF THE WORLD IN THE NAME OF A PUBLIC ABYSS. DELIGHTED BY THE ABYSMAL UNIVERSE INTRODUCED BY MODERN SCIENCE, THE DISCIPLINES SYSTEMATICALLY SYNTHESIZE ALL UNIVERSALLY EXPROPRIATED REGIONS OPEN IN ONE GRADIENT. THEREFORE, EVEN A SIMPLE REPRESENTATION IS NOT POSSIBLE, OF ART AS A MULTIPLE REFRACTOR THAT BENDS LOCAL, GLOBAL AND REGIONAL BEAMS OF LIGHT THROUGH DIFFERENT PRODUCTIVE PROCESSES, TO CONVERGE

THEM INTO THE WORK, NOT SATISFACTORILY REPRESENTING A SYNTHETIC FIGURE OF THE ARTISTIC - THAT WHICH WORKS THROUGH AND WITHIN THE GENERIC LIGHT OF THE UNIVERSE. CONTINUITY OF NATIONS WITH AN UNRELATED CONTINUUM OF ABYSS, UNLIMITED SYNTHESIS BETWEEN REGIONS IS CHROMATICALLY EMPHASIZED - BETWEEN THE WORLDS OF UNDERGROUND MINES, ART, FACTORIES, PATRONS, STREET-RIOTS, LOW-WAGES, FUNDAMENTALISM, LIBERALISM, OIL-WATER, DUBAI- VENICE, ANCIENT & FUTURE... DUALITY DISAPPEARS, AS CONTINUUM IS SOUGHT, WHILE A CULTURAL NETWORK IS UNDERSTOOD AS A COMPLEX TOPOLOGICAL SPACE IN WHICH INTERRUPTIONS OF CONTINUITY GIVE BIRTH TO EVER 'MORE INTERESTING' ARTISTIC AND OTHER DISCIPLINE TYPES AND EXPRESSIONS. LET US FIND OURSELVES ON THIS NEW PATH THAT REQUIRES US TO MAKE A DECISION, EXECUTE A JUDGMENT, CONCLUDE AND ALSO, IF NECESSARY, DEVELOP NEW EPISTEMIC AND INFERENTIAL TOOLS AND TECHNOLOGIES. THE PIPELINES ARE SYSTEMS WERE THE ARTICULATED TAKES PLACE, IN A PERIOD: AGGRAVATED BY WAR, TRANSFORMED BY CAPITALISM, MODULATED BY LIBERALISM & OCCUPIED BY GLOBALISM - THE WORLD - ART - THE 21'ST CENTURY. HOWEVER, GRASPED FROM THE OUTSIDE; HOWEVER, THE STRANGE HYDRAULICS OF THE GYRES DESCRIBE A FATALISTIC SET OF INVERSIONS AND RETURNS THAT ULTIMATELY FURNISH A RICH RESOURCE FOR -PREDICAMENTS. THE COMING AGE WILL BE LUNAR, SECULAR, HORIZONTAL, MULTIPLE, AND IMMANENT: AN 'ANTITHETICAL MULTIFORM INFLEX'. PREDICATIONS OF A RECENT AND CONCISE EXPRESSION OF ACCELERATIONISM, THE TELEOPLEX.¹¹ FOR EVERY EVENT THERE IS FIRST A PROPHECY. IT IS SET UP AS A NON-LINEAR WRITING OF MATERIAL HISTORY [FROM] TO ...THAT WHICH IS EMBLEMATIC, WHICH IS GIVEN THROUGH A SQUARE. SPACE IS A CAMOUFLAGE OF TIME. FORMS ARE THE CRYPTS OF TIME. NATURE IS AN OBJECT CONTAINED IN THE HUMAN ENVIRONMENT OF SATELLITES / INFORMATION. IN PATAPHYSICS THE SCIENCE AND POETRY SUBTLY INFORM AND INFEST EACH OTHER, CHANGING THE CULTURAL CONTEXT IN THE PROCESS, THE AGREEMENT IS REACHING THROUGH TWO CHARACTERS, IN A TIME-ACTION COMMON TO CHRISTIANS, A

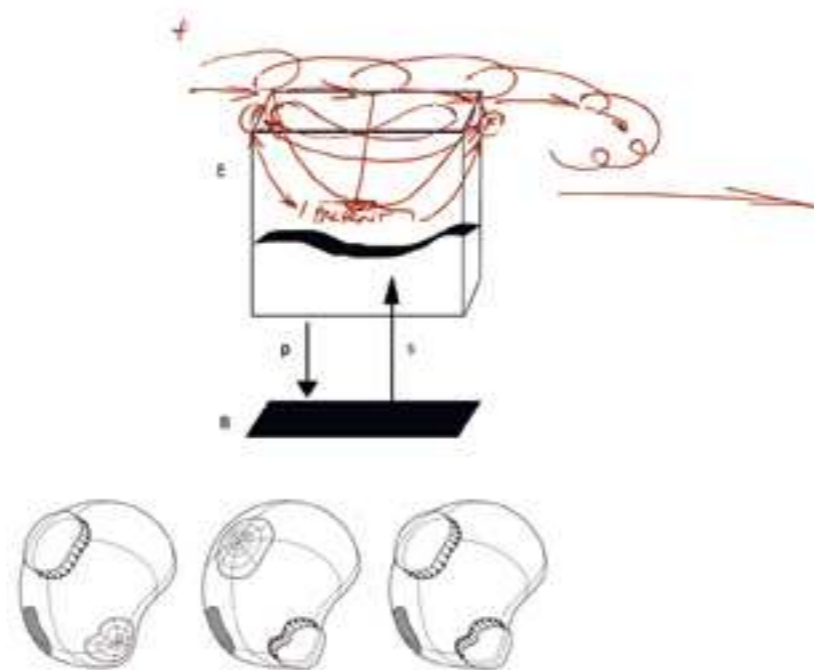
¹¹ *The Poememenon: Form as Occult Technology*, Amy Ireland.

ROJENJU SAJBERNETIČKE STILISTIČKE KONTRABRAVURE, SENOVITA AGENCIJA TEHNOKRATSKIH OPISA, OBDUKCIJSKE OPSERVACIJE PRIČE PREKO (NEKRO)KUHINJSKE POLITIKE ZA ALIJENIZUJUĆU BUDUĆNOST PRINUDNE EKSPONIRANOSTI, JEDNAKE RADIKALNOJ OTVORENOSTI, PRI ČEMU JE PROSTETIKA NULTA AGENTURA POETIKE. U ISTO VREME, OVI VEKTORI TRANSFORMIŠU VIZIJU KROZ NAGLE PROMENE U PERSPEKTIVI – 'ZAPLETI' KOJI SU DEO OPŠTE *TRGOVINE* OVAKVH NARATIVA, DOK JE NEPREKIDNO ISPITIVANJE PRIVLAČNO ZATO ŠTO MODELIRA NEVOLJU KONAČNO SITUIRANE KOGNICIJE I NJENE TEŽNJE KA UNIVERZALNOJ OPŠTOJ *KUPOVINI*.¹² PISMO KOJE SE OVAKO SASTAVLJA SA SVIH STRANA DISKURZIVNO ULEĆE KAO HIMERIČNI TRANZISTOR OMETANOG SIGNALA FREKVENCIJE. MOŽDA JE REČ O INTERFERENCIJAMA MOGUĆIH SVETOVA. KAO KONKRETIZACIJA PASKALOVE LENTE UŽASNIH PROSTORA, DIGITALNA, KLIMATSKA APOKALIPSA JE PRED VRATIMA PERCEPCIJE, A FANATIZAM, FAŠIZAM I LUDILO SU VEĆ TU. APSURDNOST OČIGLEDNOG TEKST PREKOMBINACIJE ISPOSTAVLJA KAO – UBER-KAPITALNI-SOCIO-EKO-RELIGIJSKI ARTIZAM. CITAT IZ OVOG ILI ONOG HITNOG IZVORNIKA BEZ REFERENTA POSTAJE RIZOM, A SA RIZOMOM SVE JE FIKSNI NIZ FLUKSEVA.¹³

biologije i tehnologije, simulirane i materijalne, naš svet, informacija je informacija, informacija je živa, ulazimo u neistraženu deonicu, u kojoj se spajaju feminizmi i spekulativne fikcionalizacije budućnosti.

12 ... ali oprostite mi svi zaista skromni i čestiti umovi koji ste se usudili da pokažete takvo interesovanje za neprikladnu scenu ...može li kokpit izdržati velike površine u francuskoj? ...ili možemo da se ušunjamo u baštu džungle koja plaši agenkoru? ...oh, oprostite: ovaj lažni broj može zahtevati milion na malom prostoru, a mi, kod ovog velikog naloga, radićemo na vašim imaginarnim moćima ...pretpostavimo da se pojas sada graniči sa dva moćna kraljevstva, čije su visoke zvezde dugi, zakrivljeni, opasni i uski delovi okeana ...podelite greške u svojoj glavi: podelite čoveka na hiljadu delova i stvorite imaginarnu silu... prevod kao bastardizacija Šekspira.

13 [fragmentiranu scenu drže nevidljivi kontinuiteti i diskontinuiteti izgledni strujnom mehanikom kroz koju se lomovi i poremećaji u pejzažu prikrivaju prirodnim spokojem. Ovaj spokoj je porodica perturbacija čiji su prostorni parametri invarijantni i stoga se pojavljuju kao dinamična, ali stabilna struktura. Ono što se oblikuje kao ova tečna stabilnost je samo sistem nestabilnosti sa univerzalnim razvojem. Pre prvih prekida u miru prirode, odmrzavanja i talasa, zdravi oblici stvari bili su snopovi katastrofa. Svaki poremećaj – znatno ispod praga merenja – kritična je tačka u kojoj procesi odstupaju od svojih putanja, to dovodi do deformacija koje su susedstvo jedna drugoj].



PRESERVATION MACHINE OR A PRESERVED WORLD.¹² IT IS, DESPITE THE BIRTH OF CYBERNETIC STYLISTIC COUNTER-BRAVADOS, A SHADOWY AGENCY OF TECHNOCRATIC DESCRIPTIONS, AUTOPSY OBSERVATIONS OF THE STORY, THROUGH NECRO-KITCHEN POLITICS FOR AN ALIENATING FUTURE OF FORCED EXPOSURE EQUAL TO RADICAL OPENNESS. THE PROSTHETICS ARE ZERO-AGENCY POETICS. AT THE SAME TIME, THESE VECTORS TRANSFORM VISION THROUGH ABRUPT CHANGES IN PERSPECTIVE – THE 'PLOTS' THAT ARE PART OF THE GENERAL *TRADE* OF SUCH NARRATIVES, WHILE CONTINUOUS EXAMINATION IS APPEALING – BECAUSE IT MODELS THE DISTRESS OF FINALLY SITUATED COGNITION AND ITS ASPIRATIONS TOWARD UNIVERSAL GENERAL *PURCHASE*.¹³ THE

12 *what if this title hides the pleasure or passion of transforming into something else, a dense hallucinatory web, post-human vector-baroque, motifs of pop mythology, genre-politics, only story resources, resistance programs, rebuses-obsession, inactivated time machines, with the entry of characters into atypical unscripted relationships with others and radical repositioning of existence, new risky dynamic identities, 'products' with equally risky notions, a place of ultimate alienation, breaking the boundaries of biology and technology, simulated and material, our world, information is information, information is alive, we enter an unexplored section, where feminisms and speculative fictionalizations of the future merge*

13 *...But pardon, gentles all,**
 The flat unraisèd spirits that hath dared
 On this unworthy scaffold to bring forth
 So great an object. Can this cock-pit hold
 The vasty fields of France? Or may we cram
 Within this wooden O the very casques
 **That did affright the air at Agincourt?''
 O pardon: since a crooked figure may
 Attest in little place a million,
 And let us, ciphers to this great account,
 On your imaginary forces work.
 Suppose within the girdle of these walls
 Are now confined two mighty monarchies,
 Whose high uprearèd and abutting fronts
 The perilous narrow ocean parts asunder:
 Piece out our imperfections with your thoughts:
 Into a thousand parts divide one man,
 And make imaginary puissance.
 (Shakespeare, Henry V)

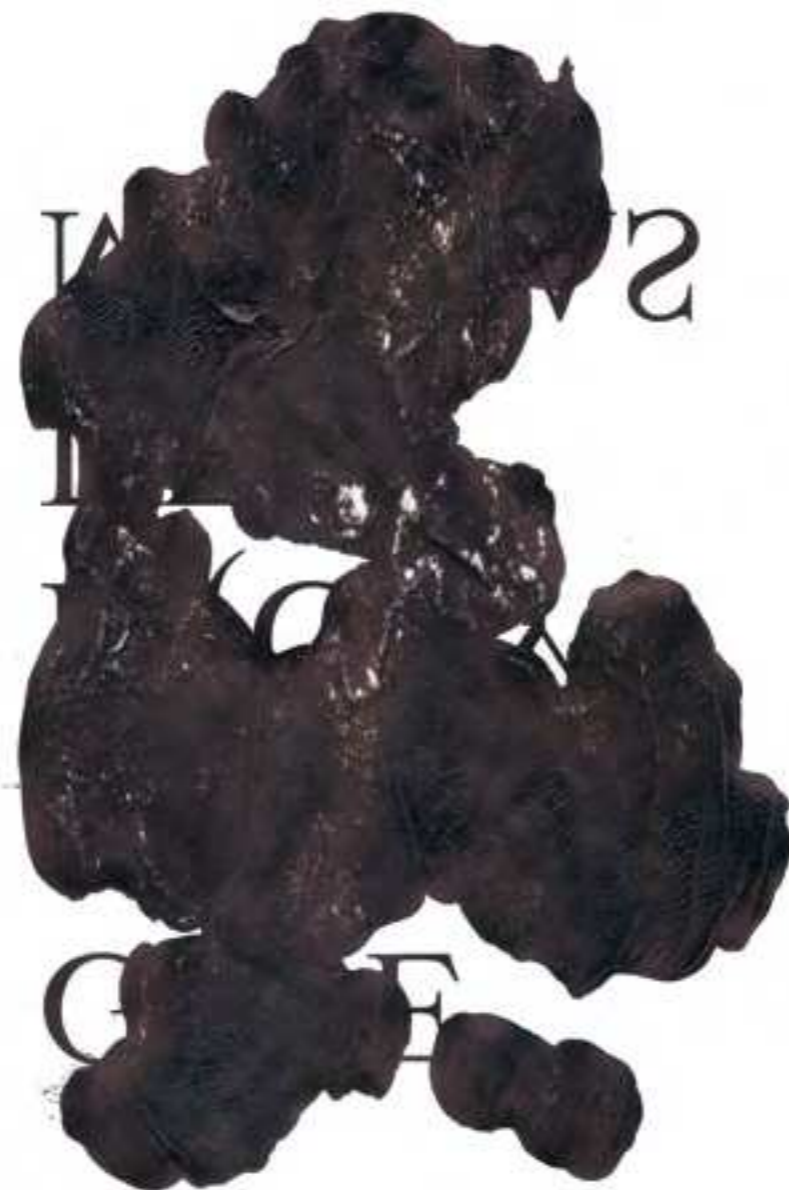
LETTER BEING COMPOSED IN THIS WAY VIA DISCURSIVE INSURGENCE, EFFECTING AS A CHIMERIC-TRANSISTOR OF THE INTERRUPTED FREQUENCY SIGNAL RANGE. MAYBE IT'S ABOUT SOME INTERFERENCES OF POSSIBLE WORLDS COLLIDING, OR A SIMPLE CONCRETIZATION OF PASCAL'S EPIPHANY RIBBON INSCRIPTION, OF THE HORRIBLE SPACES OF INFINITY, THE HORRIFYING DIGITAL, CLIMATE APOCALYPSE IS AT THE DOORS OF PERCEPTION, AND FANATICISM, FASCISM AND MADNESS ARE ALREADY HERE. THE ABSURDITY OF THE OBVIOUS TEXT OF THE RE-COMBINATORIAL TURN, TURNS OUT TO BE –ÜBER CAPITAL SOCIO ECO RELIGIOUS ARTISTIC PROSPECTUS. A QUOTE FROM THIS OR THAT URGENT RE-RESOURCE WITHOUT A REFERENT THAT BECOMES A RHIZOME, AND WITH A RHIZOME EVERYTHING IS FIXED THROUGH FLUXES. ¹⁴

14 *[the fragmented scene is held by invisible continuities and discontinuities smoothed by current mechanics through which fractures and disturbances in the landscape are concealed by natural serenity. This serenity is a family of perturbations whose spatial parameters are invariant and therefore appear as a dynamic but stable structure. Before the first interruptions in the peace of nature, thawing and waves, healthy forms of things were bundles of disasters. Any disturbance - well below the measurement threshold - is a critical point where processes deviate from their paths, leading to deformations that are adjacent to each other.]*

DOMINACIJA NAD PONOROM U KOJI JE ZAPALA PLANETA JE OBLIK MAGIJSKE MISLI KOJA IMA CILJ DA POKORI VEČNOST SVOJOM NEZAUSTAVLJIVOM ŽELJOM ZA KRVLJU I TUPIM NABOJEM PREVARA, EKSPLOATACIJE I NASILJA. NEPREDVIDLJIVA I FASCINANTNA, REVOLUCIONARNA DEMONOLOGIJA¹⁴ PRVI JE MANIFEST 'ČUDNE ITALIJANSKE TEORIJE', KOJU ČINI KONTINGENT TEORETIČARA I PRAKTIČARA KOJI MEŠAJU GOTSKI AKCELERACIONIZAM, SATANSKI OKULTIZAM I USTANIČKU NEKROMANTIJU. ENTROPIJSKI SVE JE AMBIJENT EKSTATIČNE DISTOPIJE KOJA ZAPOČINJE PRIČANJEM PRIČE KOJU PRIČA STARAC, KAKO POČINJE I VUDU SVEDOČANSTVO UMETNICE¹⁵ ČIJE SE MONTAŽNE OSOBINE INTELEKTUALNOG I KREATIVNOG NASTAJANJA I NASLEĐA IZOPŠTAVAJU U NEKI OBLIK OBOLELOG POŠTOVALAŠTVA, SVEOPŠTE APOFENIČNOSTI DUHOVNOSTI KAPITALIZMA U POZNOM DIGITALNOM (RAZ)DOBLJU, OKRUŽENOM VOAJERSKIM SVETINJAMA, OLTARSKA STUDIJA JE OŠTEĆENA FAUNA KOJA NIJE MUČENIŠTVO PAGANIZMA KOJI PREVAZILAZI EPSKI PATETIČNO, ONO ŠTO NE PRATIMO DOVOLJNO TOLERANTNO I PRECIZNO KAO BALON-AORTNU 3D VALVULOPLASTIKU SAVREMENOG TRENUTKA.

¹⁴ Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*.

¹⁵ Maya Deren, *Divine Horseman's*.



DOMINANCE OVER THE ABYSS INTO WHICH THE PLANET HAS FALLEN IS A FORM OF MAGICAL-THOUGHT THAT AIMS TO CONQUER ETERNITY WITH ITS UNSTOPPABLE THIRST FOR BLOOD AND BLUNT VEHEMENCE FOR DECEPTION, EXPLOITATION AND VIOLENCE. UNPREDICTABLE IS AND FASCINATING THE UPCOMING ISSUE OF 'REVOLUTIONARY DEMONOLOGY', WHICH IS THE FIRST MANIFESTO OF A 'STRANGE ITALIAN THEORY' MADE UP OF A CONTINGENT OF THEORISTS AND PRACTITIONERS WHO MIX GOTHIC ACCELERATIONISM, SATANIC OCCULTISM AND INSURGENT NECROMANCY.¹⁵ EVERYTHING ENTROPIC IS AN AMBIENCE OF ECSTATIC DYSTOPIA THAT BEGINS BY TELLING OF THE STORY THAN AN OLD MAN IS TELLING, AS IT BEGINS, THE VODOO-TESTIMONIAL ¹⁶ OF AN ARTIST WHOSE MONTAGE FEATURES OF INTELLECTUAL AND CREATIVE ORIGIN AND HERITAGE ARE EXPORTED TO SOME FORM OF FEEBLE RESPECTFULNESS, THE OMNIPRESENT APOPHENICITY OF CAPITALISMS SPIRITUALITY IN THE LATE DIGITAL AGE, SURROUNDED BY VOYEURISTIC SHRINES, THE ALTAR STUDY IS A DAMAGED FAUNA THAT IS NOT MARTYRDOM OF PAGANISM THAT TRANSCENDS THE EPIC-PATHETIC... WHAT WE DO NOT FOLLOW TOLERANTLY AND PRECISELY ENOUGH IS AS A BALLOON-AORTIC 3D VALVULOPLASTY OF 'THAT' CONTEMPORANEOUS MOMENTUM.

¹⁵ Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*;

¹⁶ Maya Deren, *Divine Horseman's*;

concerned with rotting.

БІОГРАФІЇ
BIOGRAPHIES

М. П. ДУМАНЕВО
48 227

М. П. ДУМАНЕВО
48 227

М. П. ДУМАНЕВО
48 227

М. П. ДУМАНЕВО
48 227

М. П. ДУМАНЕВО
48 227

ЈАСНА АТАНАСИЈЕВИЋ

Јасна Атанасијевић (1979, Београд), ван-редна професорка на Департману за математику и информатику Природно-математичког факултета Универзитета у Новом Саду, где предаје неколико предмета у области економије. Докторат економских наука стекла је на Универзитету Париз I Сорбона. Бави се примењеним економским истраживањима која се тичу политика економског развоја. Такође, учествује у истраживањима масовних података (big data) како би се одговорило на питања релевантна за вођење економских политика. Осмислила је реформу планирања у јавном сектору и руководила

њоме као директорка Републичког секретаријата за јавне политике од 2014. до 2018. године, улажући напоре да се доносе јавне политике на основу истраживања и анализа података, као и да оне буду координисане и транспарентне. Реформа је преточена у Закон о планском систему Републике Србије који је усвојен 2018. године. Увела је образовне програме целоживотног образовања у области анализе јавних политика. Радила је као консултанткиња на неколико развојних међународних пројеката.

jasna.atanasijevic@dmi.uns.ac.rs



СЛОБОДАН Б. МАРКОВИЋ

Слободан Б. Марковић (1970, Зрењанин) редовни професор на Департману за географију, туризам и хотелијерство Природно-математичког факултета Универзитета у Новом Саду и дописни члан Српске академије наука и уметности. Био је гостујући професор Универзитета у Вроцлаву, као и председник и члан неколико међународних асоцијација за проучавање леса и квартара. Учествовао је у организацији и реализацији 39 међународних научних експедиција. У више наврата је боравио као гостујући истраживач на Катедри за геоморфологију Универзитета у Бајројту, у Немачкој, и у Институту за геологију и геофизику у Пекингу. Члан је уређивачког одбора у неколико важних међународних научних часописа у области геонаука. Најпродуктивнији је истраживач у научној области географија у Србији и региону, како по броју радова објављених у часописима са ISI листе, тако и по цитираности. Према цитатној бази Google Scholar, тренутно је најцитиранији истраживач Универзитета у Новом Саду. У 2021. години нашао се на списку најбољих светских научника који објављује група истраживача са Универзитета Станфорд. Био је ментор за 14 докторских теза.

slobodan.markovic@dgt.uns.ac.rs

ПЈЕР ДАЛАНСЕ

Пјер Далансе (1980) кустос и истраживач који се бави политикама уметничких пракси. Током једне деценије био је директор Waterside Contemporary у Лондону, галерије која је једна од првих гајила приступе друштвених пракси и уметничког активизма на тржишту уметности. Премда је стекао образовање из области науке пре него што је почео да се бави уметношћу, радио је на развоју и имплементацији културне размене, као и стратегија ангажмана у високом образовању и хуманитарном сектору, а заузимао је више положаје у издавачким и финансијским услугама.

www.petitpoi.net



БОЈАНА МАТЕЈИЋ

Бојана Матејић (1984, Београд) уметница и теоретичарка уметности, доценткиња је на предмету Дискурзивне праксе уметности и медија на Факултету ликовних уметности у Београду на Одсеку за нове медије и на предмету Теорија уметности на Интердисциплинарним студијама, Универзитета уметности у Београду. Научна је сарадница при Глобалном центру за напредне студије у Даблину, у Ирској. Основне и мастер студије завршила је у области ликовне уметности 2008. године, као и научне мастер студије и докторску дисертацију у научној области науке о уметностима на Универзитету уметности у Београду 2015. године. Постдокторско истраживање у подручју глобалне историје уметности на Универзитету у Лајпцигу у Немачкој обавила је 2019. године. Објавила је бројне радове у публикацијама Palgrave Macmillan, Routledge, Orion Art итд. Руководи пројектом „Participatory Practices and the Contemporary Art (PI4)“ у оквиру научног пројекта ЕРИСА који подржава Фонд за науку Републике Србије од 2021. Сфера њеног истраживања су теорије еманципације у савременој уметности, био- и некрополитичке теорије уметности и медија, културне технике и транскултурне релације у савременој уметности и теорији медија.

bojana.matejic@outlook.com



ДАРКО ВУКИЋ

Дарко Вукић (1992, Црњево) визуелни уметник, истраживач и аутор. Дипломирао је сликарство и трансмедије на Факултету ликовних уметности у Београду, 2016. године. Ангажован је у оквиру уметничких иницијатива и пројеката различитих платформи кроз изложбе и дискурзивне програме, истовремено блиско сарађујући у институционалним, као и у ванинституционалним и независним контекстима у земљи и иностранству. Рад дефинише као језички специфичан догађај или ситуацију која се у том процесу често претвара у ентропију. Уређује, развија и кустосира „Простетички павиљон“, „Švargm“ – платформу осмишљену као *plug-in* радну станицу за експериментално превођење и часопис *Tag* за развој и ослобађање текстуалних пракси – са циљем да се ревидирају значења и критички увиди у актуелне теоријско-артизанске дискурсе.

www.vukicd.info

МАЈА ЂИРИЋ

Маја Ђирић (1977, Београд) независна кустоскиња и уметничка критичарка. Након дигиталног заокрета у 2020. години, више се укључила у „фигитал“ (физичке + дигиталне) пројекте, конференције и изложбе у хибридном подручју уметности + науке + технологије. Такође курира и у метаверзуму (мета + свемир). Била је кустоскиња *Mediterranea 18*, *Young Artists Biennale* у Тирани (2017), и кустоскиња (2007) и комесарка (2013) Српског павиљона на Бијеналу у Венецији. Докторирала теорију уметности (теза: „Институционална критика и кустоске праксе“) на Универзитету уметности у Београду. Њени ангажмани, поред осталих, били су у *MAC VAL* (2017), *Centre Pompidou* (2018) и Националном музеју савремене уметности (Mnac) Букурешт (2018), *AICA Србија* конференција (2021), *Zlin Digital Exhibition Design* конференција (2021), *Interact Conference on Human Computer Interaction* (2021) и *IKT Conference* (2021). Текстове је објавила у часописима *Flash Art*, *OBIEG*, *Artforum*, *ARTMargins Online*, *Arts of the Working Class*, *springer*, *Parole Compendiums*, *Third Text* итд. Подручје њене уже стручности је кустоска пракса

као пракса институционалне критике. У савету је *Telos Society*, опсерваторија за истраживање уметности и културе у Атени и уредничког одбора „*The Large Glass*“ у издању *MoCa*. Скопље. Истражује уметничко стакло и саветница је за „*Digital Glass Serbia*“, пројект чији је циљ евалуација наслеђа индустријске производње стакла. Добитница је Награде „Лазар Трифуновић“ (2008), *Artlink Independent Projects Award* (2008), *ISCP Curators Award* (2011), *Curatorial Research Award*, *Dedalus Foundation and ICI* (2013), *Curatorial Research Award*, *Visual Artists Ireland* (2019).

www.majacicric.com



САНДА КАЛЕБИЋ

Санда Калебић (1992, Београд) дипломирала је историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду 2015. године. Добитница је Награде „Спомен-збирке Павла Бељанског“ за најбољи дипломски рад из националне историје уметности, 2016. године. Током студија била је сарадница на изложбама у Музеју афричке уметности и волонтирала је на бројним другим пројектима. Од 2015. ради у Уметничком простору У10, а од 2017. године чланица је Уметничког колектива У10 који је посвећен афирмацији савремене уметности млађих аутора. У оквиру рада у У10 учествовала је у организацији и кустосирању преко сто изложби, као и бројних других догађаја, затим у писању и реализацији пројеката, уређивању каталога, жирирању и селекцији програма итд. Сарађивала је са часописом за савремену уметност *Supervizuelna*, а тренутно је ангажована као стручна сарадница часописа *City magazin*. Редовно сарађује са уметницима млађе генерације и објављује текстове о уметности и за изложбе.

sanda.kalebic@gmail.com



Jasna Atanasijević

Jasna Atanasijević (*1979, Belgrade, Serbia) is associate professor at the Department for Mathematics and Informatics at the Faculty for Natural Sciences at the University of Novi Sad where she gives lectures in several classes in the field of economics. She received a PhD in economics at the University of Paris Sorbonne. She works on applied economic research that concerns the policies of economic development as well as big data research that relates to issues relevant to the implementation of various economic policies. She devised a public sector planning reform and implemented it as the director of the Republic Secretariat for Public Policies from 2014 to 2018. It represented an effort to implement public policies based on research and data analysis as well as to ensure that they are coordinated and transparent. The reform was the basis for the Planning System Law of the Republic of Serbia adopted in 2018. She has introduced life-long learning programs in the field of public policies analysis, and has worked as a consultant on several international development projects.

jasna.atanasijevic@dmi.uns.ac.rs

Slobodan B. Marković

Slobodan B. Marković (*1970, Zrenjanin, Serbia) is a full professor at the Department for Geography, Tourism and Hotel Management at the Faculty of Natural Sciences at the University of Novi Sad and a correspondent member of the Serbian Academy of Arts and Sciences. He was a guest professor at the University of Wroclaw as well as the president or a member of several international associations for loess study and the Quaternary. He participated in organizing and realizing 39 international scientific expeditions. On several occasions he was a guest professor at the Department for Geomorphology at the University of Bayreuth, Germany and the Institute for Geology and Geophysics in Beijing. He is a member of the editorial board of several scientific journals from the field of geo-sciences. He is one of the most productive researchers in the field of geography in Serbia and the region in terms of the number of his published scientific articles in ISI list Journals as well as the number of quotes from his articles. According to Google Scholar, he is currently the most cited researcher of the University of Novi Sad. He was included in the list of the best world scientists for 2021 published by the group of researchers from the University of Stanford. He has mentored 14 PhD theses.

slobodan.markovic@dgt.uns.ac.rs

Pierre d'Alancaisez

Pierre d'Alancaisez (*1980) is a curator and researcher working with the politics of art practices. For a decade, he was the director of Waterside Contemporary in London, a gallery that pioneered social practice and art activism approaches in the art market. Having trained in the sciences before coming to art, he has also worked on the development and implementation of cultural exchange and engagement strategies in higher education and the charity sector and has held senior positions in publishing and financial services.

www.petitpoi.net

Bojana Matejić

Bojana Matejić (*1984, Belgrade, Serbia) is an artist and theorist. She is an assistant professor of Discursive Practices in Art and Media at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, New Media Department and of Theory of Art in Interdisciplinary Studies, at the University of Arts in Belgrade. She is a senior research fellow at the Global Center for Advanced Study in Dublin, Ireland. She holds B.A. & M.A. in Fine Arts, as well as M.A & Ph.D. in Theory of Art & Media from the University of Arts in Belgrade. In 2019, she conducted her postdoctoral research in the field Global Art History at the University of Leipzig in Germany. Matejić has published a number of articles in international scientific publications such as Palgrave Macmillan, Routledge, Orion Art, etc. She is the leader of the Participatory Practices and Contemporary Art (PI4) project, part of the EPICA scientific project supported by the Science Fund of the Republic of Serbia since 2021. The foci of her research are theories of emancipation in contemporary art and aesthetics, bio- and necropolitical theories of art and media, cultural techniques and transcultural relations in contemporary art and theory media.

bojana.matejic@outlook.com

Darko Vukić

Darko Vukić (*1992, Crnjevo, Serbia) is a visual artist, researcher and writer. He received his MFA in painting and transmedia at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2016. He engages in artistic initiatives and projects via various platforms through exhibitions and discursive programs while also closely collaborating within institutional as well as alternative and independent contexts locally and abroad. He defines his work as a language-specific event or situation that often turns into entropy in the process. He edits, develops and curates: *Prosthetic pavilion*, *Švvarm* - a work station platform for plug-in and translation experiments, and *Tag_terror* - a magazine for development of textual practice on art, a forum for revision of meaning and critical insights in current theoretical-artistry discourses.

www.vukicd.info

Maja Ćirić

Maja Ćirić (*1977, Belgrade, Serbia) is an independent curator and art critic. After the digital turn in 2020, she became more involved in phygital (physical + digital) projects, conferences and exhibitions in the hybrid field of art + science + tech. She also curates in the metaverse. Historically speaking, Maja was the curator of the *Mediterranea 18 Young Artists Biennale*, in Tirana (2017), and has been both the curator (2007) and the commissioner (2013) of the *Serbian Pavilion* at the Venice Biennale. Maja holds a PhD in Art Theory (Thesis: "Institutional Critique and Curating") from the University of Arts in Belgrade. Her speaking engagements, among others, were/are at MAC VAL (2017), Centre Pompidou (2018), and MNAC Bucharest (2018), AICA Serbia Conference (2021), Zlin Digital Exhibition Design Conference (2021), Interact Conference on Human-Computer Interaction (2021) and IKT Conference (2021). She has contributed to *Flash Art*, *Obieg*, *Artforum*, *Artmargins Online*, *Arts of the Working Class*, *springerin*, *Third Text*. Her areas of expertise span from the geopolitical through the curatorial to curating as a practice of institutional critique. She sits on the Board of Advisors to The Telos Society, Arts & Culture Research Lab Observatorium in Athens and the Editorial Board of *The Large Glass* published by MoCA, Skopje. She is the art glass researcher and advisor for *Digital Glass Serbia*, a project whose goal is to evaluate the legacy of industrial glass production. She has received the Lazar Trifunović Award (2008), the Artslink Independent Projects Award (2008), the ISCP Curators Award (2011), the Curatorial Research Award, Dedalus Foundation and ICI (2013), and the Curatorial Research Award, Visual Artists Ireland (2019).

www.majacicric.com

Sanda Kalebić

Sanda Kalebić (*1992, Belgrade, Serbia) graduated in art history at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade, in 2015. In 2016, she received the Pavle Beljanski Memorial Collection Award for the best graduation paper submitted in art history. During her studies, she was an exhibition assistant at exhibitions at the Museum of African Art, and volunteered on numerous other projects. Since 2015, she has been working at the U10 Art Space, and since 2017 she has been a member of the U10 Art Collective, which is dedicated to the affirmation of contemporary art by younger authors. As part of her work at U10, she has participated in the organization and curation of over a hundred exhibitions as well as numerous other events, as well as in writing and implementing projects, editing catalogues, selecting annual programs, etc. She was an associate of the magazine for contemporary art *Supervizuelna*, and is currently engaged as an expert associate to *City Magazine*. She regularly collaborates with artists of the younger generation and publishes texts on art and for exhibitions.

sanda.kalebic@gmail.com

СІМЕТРЫІЎА
ARTISTS

М. А. ДУМАКЕВ
48 201

М. А. ДУМАКЕВ
48 201

М. А. ДУМАКЕВ
48 201

М. А. ДУМАКЕВ
48 201

М. А. ДУМАКЕВ
48 201



*Сања Анђелковић, „Звук умируће пчеле“, CGI видео, ~ 10', 2022.
 *Sanja Andelković, „The Sound of a Dying Bee“, CGI video, ~ 10', 2022

САЊА АНЂЕЛКОВИЋ

Сања Анђелковић (1991, Нови Сад) аудио-визуелна и текстуална истраживачица-уметница. Посвећена је области документарне/игране/спекулативне праксе, где преиспитује сопствени положај унутар система родних, друштвено-политичких улога и/или трауматских момената личне биографије/историје и испитује како се идеја 'дома' мења у историјском, географском, друштвеном, али и еколошком контексту. У оквиру уметничке резиденције „BIOS i ATÖLYE“ коју је организовао British Council 2019. године, имала је прилику да се бави екологијом канцера. Њени најновији (унакрсни/тематски) CGI филмови (један развијен 2020, други 2021) тичу се технократије, живих и неживих врста. Два рада („Anatomy of a Fatberg“ и „Woodiana.today“) представљена су јој 2021. године на фестивалу Ars Electronica (Линц, Аустрија) у продукцији Центра за промоцију науке у Србији. Тренутно развија неколико радова за пројекат „Fabulation for Future“ при Филмском универзитету Бабелзберг Конрад Волф у Потсдаму, Немачка.

www.sanjandjelkovic.com

Спекулативни рад је једна поетска технологија, осмишљена да опструира разлике између темпоралности и искуства датог субјекта. Говори о времену које се већ догодило, али је пројектовано у будућност. Као да говори из стомака Земље, главна протагонисткиња шаље писма свом нерођеном детету негде у будућност, смештену у 2038. годину, када ће се одржати следећи циклус периодичне цикаде. Приказује једно једино писмо у облику кратког видео-снимка, извучено из контекста многих. Писмо стоји самостално као истакнути текст.

SANJA ANĐELKOVIĆ

Sanja Anđelković (*1991, Novi Sad, Serbia) is an audio-visual and textual researcher-artist from Novi Sad, Serbia. Her research is focused on the field of documentary / fiction / speculative practice, where she examines its position within the system of gender, socio-political roles and / or traumatic moments of personal biography / history and examines how the idea of 'home' changes in historical, geographical, social, but also the environmental context. In 2019, at the Artist Residency "BIOS and ATOLIE" organized by the British Council, she had the opportunity to deal with the ecology of cancer. Her latest (cross / thematic) CGI films (one developed in 2020 and one in 2021) deal with the themes of technocracy, and animate and inanimate species. Two of her works ("Anatomy of a Fatberg", "Woodiana.today") were presented in 2021 at Ars Electronica (Linz, Austria) and produced by the Centre for the Promotion of Science in Serbia. She is currently working on several projects for the Fabulation for Future of the Babelsberg Film University Konrad Wolf in Potsdam, Germany.

www.sanjandjelkovic.com

*Сања Анђелковић, „Звук умируће пчеле“, CGI видео, ~ 10', 2022.

*Sanja Anđelković, 'The Sound of a Dying Bee', CGI video, ~ 10', 2022



This speculative work is one poetic technology, designed to obstruct differences between temporality and experience of the subject given. It speaks about a time that already happened but projected into the future. Like speaking from the belly of the Earth, the main protagonist sends letters to her unborn child sometime in the future, set for the year of 2038, when the next cycle of the periodic Cicada is to take place. It shows one single letter in a form of short video, taken out of context from many. The letter stands alone as an apostrophe text.



* Мит Борас, „Олтар“, аудио-визуелна инсталација, 30', 2022.

* Mit Borrás, "Altar", audio visual installation, 30', 2022

Мит Борас (1982, Мадрид, Шпанија) визуелни уметник који живи и ради на релацији Мадрид–Берлин. Има богату међународну каријеру, у Немачкој га представља галерија „Exgirlfriend“, а у Шпанији „House of Chappaz“. Предаје у неколико међународних институција савремене уметности и био је продукцијски директор фестивала дигиталне уметности. Носилац је бројних пројеката као независни кустос, кодиректор Fünf Galerie у Берлину у периоду 2010–2014, као и координатор пројеката из области културе у Институту Сервантес у Берлину током 2014. године. Тренутно је стални професор видео-уметности и нових метода у савременој уметности и комуникацији у Círculo de Bellas Artes у Мадриду, члан немачког уметничког колектива Frontviews и Центра за савремену уметност Haunt у Берлину. Борас је магистрирао лепе уметности на Universidad Complutense de Madrid, специјализирао уметност медија на Универзитету Твенте у Енсхедеу, Холандија (2006) и менаџмент у уметности и култури у Берлину (2013).

www.mitborras.com

МИТ БОРАС

Олтар

Тотем посвећен Дигиталној Природи. Синтетичка џунгла и простор који нуде церемонију прочишћења унутар једне инсталације специфичне за одређено место. Олтар за доживљај медитације који спаја и буди осећај трансформисања у мицелијум. Дивља и хиперповезана природа. Све то је медијатизовано направама високотехнолошког процеса. То је доживљај јоге за опште здравље које омогућава да се буде део процеса у биосфери као животног циклуса гљива, реиши и маитаке гљива, медијатизованих технолошким направама. Вечни живот и сан о трансформацији у трансумано биће кроз дигиталну стимулацију представља филозофију Олтара, ону здравог и испуњеног живота заснованог на постојаном балансу између тела и духа. Олтар је посвећен физичкој и емотивној добробити инспирисаној традиционалним трансценденталним церемонијама у кабинама за знојење које су у облику модерних пећина испуњених синтетичком измаглицом и АМСР (autonomous sensory meridian response) звуцима што омогућава адаптирање и замишљање будућности. Олтар нуди доживљаје путем стимулације чула који тако сачињени да пружају доживљај апсолутне перцепције.

MIT BORRÁS

Mit Borrás (*1982, Madrid, Spain) is a Madrid and Berlin based visual artist with an extensive international career and is represented in Germany by the Exgriefriend gallery and in Spain by the gallery House of Chappaz. He gives lectures for international contemporary art institutions, has directed the production of digital art festivals, carried out numerous projects as an independent curator, co-directed Fünf Galerie in Berlin (2010-14) and worked as coordinator of cultural projects at the Instituto Cervantes in Berlin (2014). Currently Mit Borrás is permanent professor of Video Art and New Methods of Contemporary Art and Communication in the Master of the Circulo de Bellas Artes at Madrid, member of the German art collective Frontviews and the Haunt contemporary creation center in Berlin. Borrás has an BFA at UCM, specialized in media art at Twente University in Enschede, Holland (2006) and in Kunst- und Kulturmanagement in Berlin, Germany (2013).

www.mitborras.com

Altar

Altar is a totem devoted to a Digital Nature. A synthetic jungle and a space offering a purification ceremony in a site-specific installation, an altar for a meditation experience to connect and feel you become mycelium, a savage and hyperconnected nature, all intermediated by high technological progress devices. It is a wellness yoga experience to be part of the process of the biosphere as the cycle of life of the mushroom, a reish and a maitake, intermediated by technological devices.

* Мит Борас, „Олтар“, аудио-визуелна инсталација, 30', 2022.

* Mit Borrás, "Altar", audio visual installation, 30', 2022



Eternal life and the dream of transformation into a transhumanist being through digital stimulation, is the philosophy of Altar, a healthy and fulfilled life based on a solid balance between body and mind. Altar is dedicated to physical and emotional well-being, inspired by traditional transcendental Sweat Lodges ceremonies combined in the shape of a modern cave, filled with a synthetic fog and ASMR therapy sounds to connect with adaptation and the fiction of future. Altar offers experiences through sensorial stimulation designed to experience absolute perception.



Ана Вујовић, „Meta-Canon“, 120 × 70 cm, комбинована техника, 2021. Фото: Мохамед Мнасрија
 Ana Vujović, "Meta-Canon", 120 × 70 cm, mixed media, 2021 Photo: Mohamed M'nasria

АНА ВУЈОВИЋ

Ана Вујовић (1979, Београд) визуелна уметница која своју праксу реализује кроз форму објекта, скулптуре, инсталације, цртежа и слике. Употребом комбинације мултимедијалног и дигиталног, истражује постаналогно искуство – интеракцију друштва са дигиталним светом и његов однос са коренима традиционалног наслеђа. Студије сликарства завршила је на Факултету ликовних уметности у Београду. Активно излаже на групним и самосталним изложбама у земљи и иностранству од 2002. године. Боравила је на уметничким резиденцијама у Грчкој, Немачкој, Италији, Белгији и Хрватској. Добитница је награде Удружења ликовних уметности Србије „Вајари/Вајарке Србије“ за 2020. годину.

www.anavujovic.net

„Meta-Canon“ је мета меморија. Отисак прста. Лични неканонизовани наратив. Визуелна и метафоричка целина која носи идентитетску наратију семиотичког потенцијала. Мотив орнаментике, који се сматра националном културном баштином одређеног значења и канонске функције, деформишем или освежавам кроз однос два различита визуелна језика стављајући у фокус питања манипулације и деформације друштвених и социјалних тема. Кроз мотив деформисаног орнамента дајем визуелни коментар на искривљен систем вредности и суровост трибализованог друштва у ком живимо. У радовима „Meta-Canon“ истражујем однос традиције и савременог живота, што укључује комплексно преиспитивање установљених канона и система вредности, као и убрзаних промена којима смо као друштво изложени. Они говоре о локалним контекстима али су истовремено рефлексивна глобалних дешавања и тенденција ка традиционалним десним политикама које освајају превласт истицањем величине националног идентитета. Грешку коју прави машина, тј. модерна дигитална технологија, феномен познат под називом глич (glitch), симулирам у традиционалном аналогном медију. Историјско наслеђе је комплексна и широка тема којој приступам са различитих аспеката, па је фокус ових радова на ломљењу утемељених кретања и добро познатих траса по унапред дефинисаном обрасцу.

ANA VUJOVIĆ

Ana Vujović (*1979, Belgrade, Serbia) is a visual artist whose practice involves objects, sculpture, installation, interventions, drawing and painting. Employing a mix of multimedia and digital, Vujović's work explores the post-analogue experience – society's interactions with the digital world and its relationship to roots of traditional heritage. Vujović scrutinizes and examines marginalized parts of society through the combination of multidisciplinary sound and light installations, and in her most recent works through multimedia objects, how we encounter and understand the hypocrisy of society and deformed values that, contrary to the advancement of technology, are taking civilization a step back. She graduated painting from the Faculty of Fine Arts in Belgrade and has participated in artist-in-residence programmes in Croatia, Greece, Germany, Italy and Belgium. Ana has exhibited internationally since 2003, and her artwork is found in international and regional private and public collections.

www.anavujovic.net

Ana Vujović, *Meta-Kanon*, 60 × 40 × 20 cm, mixmedia, 2021.

Autor fotografije: Mohamed M'nasria

Ana Vujović, "Meta-Canon", 60 × 40 × 20 cm, mixed media, 2021

Photo: Mohamed M'nasria



"Meta-Canon" is a meta-memory. It is a fingerprint, a personal un-canonized narrative, a visual and metaphoric whole that supports the identitary narration of semiotic potential. I am deforming or refreshing the ornamental motif that is considered to be a part of the national heritage possessing certain meaning and canonic function through the relationship between two diverse visual languages, by bringing into focus questions of manipulation and deformation of various social issues. I give a visual commentary, through the motif of deformed ornament, on the distorted value system and the cruelty of the tribalized society in which we are living. In the series of artworks entitled "Meta-Canon" I explore the relationship between tradition and contemporary life. It includes a complex re-examination of the embedded canons and value systems as well as the fast changes that we as a society are exposed to. They speak about the local contexts, but, at the same time, they represent a reflection of global events and tendencies toward traditional right-wing politics that are beginning to dominate by emphasizing the greatness of national identity. I simulate the error, which is known as the glitch, caused by the machine, i.e. contemporary digital technology, within the framework of the traditional analogue medium. Historical legacy is a complex and broad topic that I am trying to approach from various aspects, and thus the focus of my artworks is on breaking up the usual motions and well-known routes according to a previously defined pattern.

НИКОЛА ДАМЈАНОВ

Никола Дамјанов (1983, Београд) дипломирао је 2013. године дизајн интерактивних медија на Универзитету Метрополитан, а последњих 10 година вођа је креативног тима за истраживање и развој у компанији Нордеус. До сада је излагао на преко 10 групних и самосталних изложби, како у земљи тако и у иностранству, али своје напоре углавном улаже као редовни предавач на еминентним светским конференцијама у домену дигиталне уметности. Од 2020. године члан је међународног одбора саветника за конференцију „View“ која се одржава у Италији. Знатижеља овог уметника увек је била окренута ка примени савремене технологије у служби естетике. Стога су његова тренутна визуелна истраживања у сфери генеративне и процедуралне уметности, реализоване комбинованим техникама, и дигиталним и традиционалним.

www.nikoladamjanov.artstation.com

„Protist Florist A01“ представља генеративни експеримент инспирисан естетиком микрофосила и радиоларија. Изложени рад представља једну генерацију од бескрајно могућих, изабрану на основу своје комплексне складности и весничке естетике. Аутор рада је види као дигиталног аватара Galanthus Nivalis (висибаба) који изнова расте из своје генеративне луковнице, преносећи информације између светова као весник-курир.



Никола Дамјанов, „Protist Florist A01“, дигитални генеративни моделлинг, 3Д штампа, штампа, 2021.
Nikola Damjanov, „Protist Florist A01“, digital generative modeling, 3D printing, print, 2021

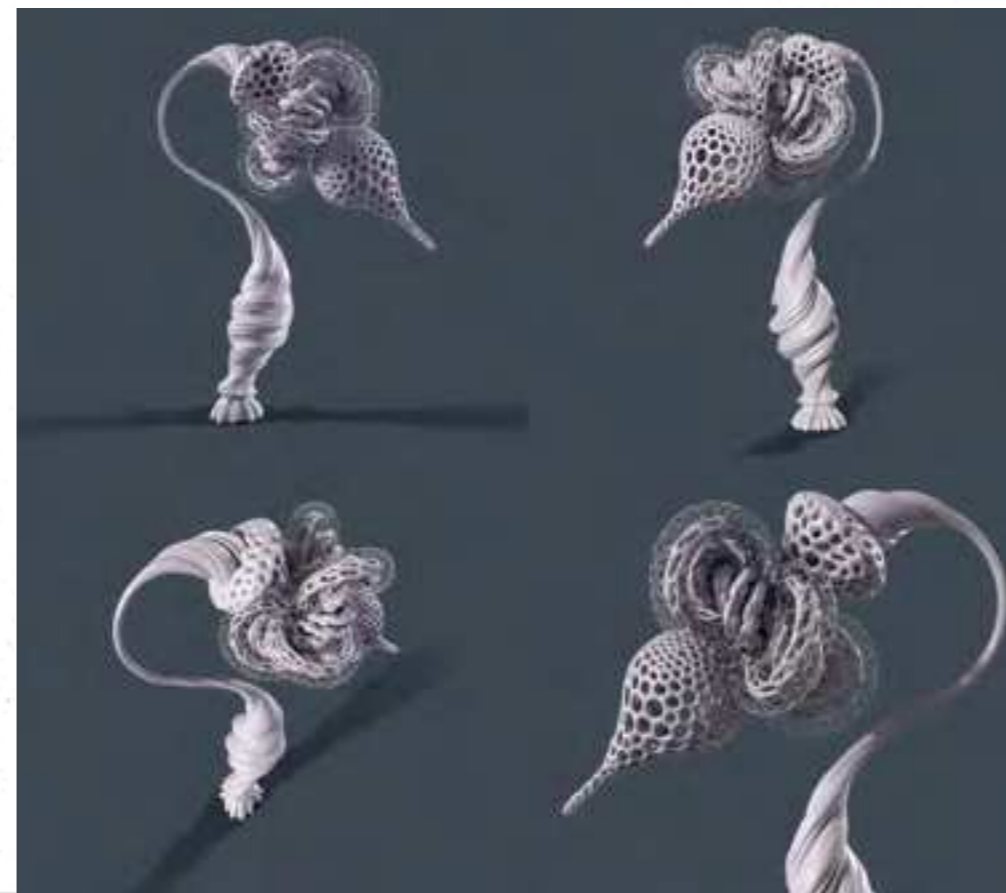


NIKOLA DAMJANOV

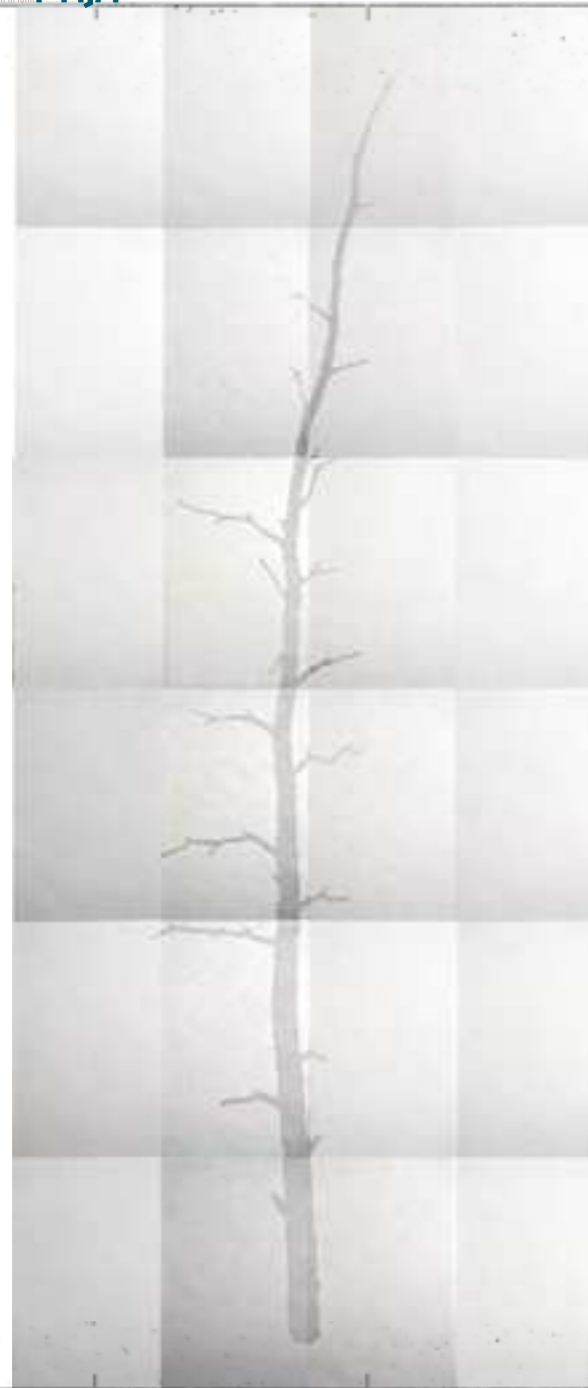
Nikola Damjanov (*1983, Belgrade, Serbia) graduated in Interactive Media Design from Metropolitan University in 2013, and for the last 10 years he has been the leader of the creative research and development team at Nordeus. So far, he has exhibited in over 10 group and solo exhibitions, both in this country and abroad, but he more often invests his efforts as a regular lecturer at eminent world conferences in the field of digital art. Since 2020, he has been a member of the International Board of Advisors for the Italian View Conference. Nikola's curiosity has always been focused on the application of modern technology in the service of aesthetics. Thus, his current visual research is in the field of generative and procedural art, realized by combined techniques, both digital and traditional.

www.nikoladamjanov.artstation.com

"Protist Florist A01" is a generative experiment inspired by the aesthetics of micro fossils and radiolaria. The exhibited work represents one generation of the infinitely possible, chosen for its complex harmony and heraldic aesthetics. The author sees it as a digital avatar of Galanthus Nivalis (common snowdrop) which is ever-growing from its generative bulb, transmitting information between worlds like a herald-courier.



Никола Дамјанов,
„Protist Florist A01“,
дигитални генеративни моделинг,
3Д штампа, штампа, 2021.
Nikola Damjanov,
"Protist Florist A01",
digital generative modeling,
3D printing, print, 2021



Богољуб Ђоковић, „3783“,
писаћа машина на пиринчаном
папиру, 120 × 280 цм, 2022.
Bogoljub Đoković, „3783“,
typewriter on rice paper,
120 × 280 cm, 2022

БОГОЉУБ ЂОКОВИЋ

Богољуб Ђоковић (1995, Горњи Милановац) дипломирао је на Факултету ликовних уметности 2020. године у класи редовног професора Милете Продановића. Од 2019. године реализовао је две самосталне изложбе: „Оно што остаје“, Галерија Историјског архива, Чачак и „Преображај је темељ света“, Нова галерија визуелних уметности, Београд. Учествовао је на више групних изложби од 2015. године од којих се издвајају: „Osten Biennial of Drawing Skopje 2018“, Скопље, Македонија; „ВИДЕОПАРК“, Фестивал савремене уметности, Галерија Рефлектор, Ужице; „ИнтерАкција“ (2019), Галерија Дома омладине Београда, „MASTERPIECES II“, Уметнички простор У10, Београд; „Real Presence“, Културни центар Магацин, Београд. Добитник је стипендије Доситеја, Фонда за младе таленте Републике Србије.

www.instagram.com/bogoljubdjokovic

Када посматрамо појам времена кроз традиционалну уметност, вероватно ћемо пре размишљати о идеји непосредне вечности, а не о уграђивању времена у само дело. Наше животе уређујемо тако што време меримо у минутима, сатима, данима и годинама. Исписивањем бројева на писаћој машини, бележим време проведено у другој реалности, градећи цртеже чији мотиви варирају од исечака природе до колажираних пејзажа, који су преузети из видео-игара. Кроз саме цртеже влада одређени несклад, између снаге самих слика и крхкости папира. Што је дело драматичније и што се више цртеж обрађује, то рад постаје крхкији док ударци хабају папир. Изведба рада која се одиграва кроз традиционални, аналогни медиј и тема у којој се прожима један од савремених начина прокрастинације, представљају контраст који уједно и поставља питање о самој (бес)корисности времена.

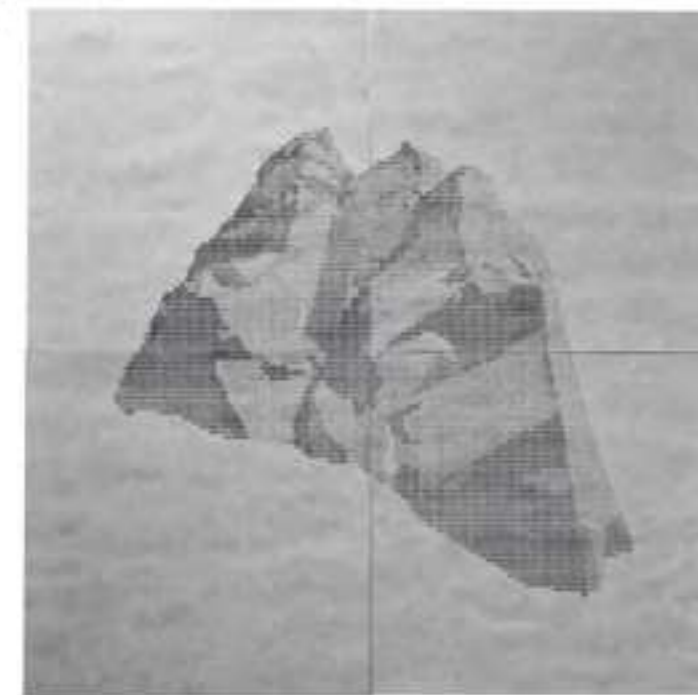
BOGOLJUB ĐOKOVIĆ

Bogoljub Đoković (*1995, Gornji Milanovac, Serbia) graduated from the Faculty of Fine Arts in 2020 in the class of professor Mileta Prodanović. From 2019 onwards, he realized two solo exhibitions: "What Remains", the gallery of Historic Archive Čačak, and "Transformation is the Foundation of the World", the New Gallery for Visual Arts, Belgrade. He participated in several group exhibitions from 2015 onwards, and the most important are the following: "Osten Biennial of Drawing Skopje 2018", Skopje, North Macedonia; "VIDEOPARK" the Festival of Contemporary Art, the Reflektor Gallery, Užice; "Inter-Action" (2019), The Youth centre gallery, Belgrade; "MASTERPIECES II", U10 Art Space, Belgrade; "Real Presence", Magacin cultural centre, Belgrade. He received the Dositej scholarship of the Young Talents Fund of the Republic of Serbia.

www.instagram.com/bogoljubdjokovic



As we observe the notion of time within traditional art, we will probably think more of the idea of immediate eternity, and less about embedding time into the artwork itself. We organize our lives by measuring time in minutes, hours, days and years. I keep track of the time spent in a different reality by typing numbers on a typewriter, and thus I make drawings with motifs ranging from nature pictures cut-outs to collages of landscapes taken from video-games. There is a certain disparity within those drawings, and it plays out between the power of the very images and the fragility of paper. The more dramatic the artwork is and the more I rework the drawing, the more fragile the artwork becomes as the strokes of the pen wear out the paper. The artwork realized on a traditional analogue medium and the topic permeated by one of the contemporary modes of procrastination represent a contrasting whole that begs the question about the very (un)usefulness of time.



Богољуб Ђоковић, „2328“, писаћа машина на пиринчаном папиру, 120 × 280 цм, 2022.

Bogoljub Đoković, "2328", typewriter on rice paper, 120 × 280 cm, 2022



Адрија Жулија, Постери за филм „Кокице“, HD видео у боји, звук, 90', 2012.
Adrià Julià, Posters for the movie "Popcorn", video HD, colour, sound, 90', 2012

АДРИЈА ЖУЛИЈА

Адрија Жулија (1974, Барселона, Шпанија) бави се експерименталним радовима који укључују филмове и видео-инсталације, перформансе и штампане материјале. Призива технологије стварања слика и разоткрива њихове вредне неуспехе и насилне моћи, а све то док су у протоку између присуства и одсуства, између онога што излази на површину и онога што остаје неискazано. Самостално је излагао у Pinacoteca у Сао Паолу, La Virreina Centre de la Imatge у Барселони, Фондацији Miró у Барселони, Tabakalera у Сан Себастијану, Музеју Тамайо у Максико Ситију, Insa Art Space у Сеулу, Orange County Museum of Art у Њупор Бичу, LAXART у Лос Анђелесу, Artists Space у Њујорку, Room Gallery у Ирвину, 18th Street Art Center у Санта Моники, Project Art Centre у Даблину. На групним изложбама излагао је у Метрополитен музеју у Њујорку, Музеју краљице Софије у Мадриду, Witte de With у Ротердаму, De Appel у Амстердаму, Музеју уметности у Сеулу, Фондацији „Generali“ у Бечу, Академији уметности у Берлину. Учествовао је на бијеналима у Лиону, Сао Паолу, Меркосулу и Цакарти. Био је стипендиста фондација American Center и California Community.

www.adriajulia.net

„Кокице“

Рад „Кокице“ представља преузет филмски материјал који је направила компанија за производњу камера Photron из Сан Дијега. Садржи снимке једног зрна кукуруза које експлодира претварајући се у кокицу у трајању нешто дуже од дванаест секунди. Пронађени мини-филм, снимљен у slow motion-у камером велике брзине коју је та компанија промовисала, поново је направљен са новом пропратном музиком и растегнут, након чега је постао играни филм *Кокице* од деведесет минута.

Adrià Julià's (*1974, Barcelona, Spain) experimental artworks include film and video installations, performance, and printed matter. He calls up image-making technologies and exposes their valuable failures and violent powers; all the while in flux between presence and absence, between what comes to the surface and what remains untold. Julià has had solo exhibitions at Pinacoteca, São Paulo; La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona; Miró Foundation, Barcelona; Tabakalera, San Sebastian; Museo Tamayo, Mexico City; Insa Art Space, Seoul; the Orange County Museum of Art, Newport Beach; LAXART, Los Angeles; Artists

Space, New York; The Room Gallery, Irvine; 18th Street Art Centre, Santa Monica; Project Art Centre, Dublin. Group shows include The Metropolitan Museum, New York; Museo Reina Sofía, Madrid; Witte de With, Rotterdam; De Appel, Amsterdam; Museum of Art, Seoul; Generali Foundation, Vienna; Akademie der Künste, Berlin. He has participated in the Lyon, São Paulo, Mercosul, and Jakarta Biennales. Julià has been a grantee of the American Academy in Berlin, Art Matters, the American Centre Foundation, and the California Community Foundation.

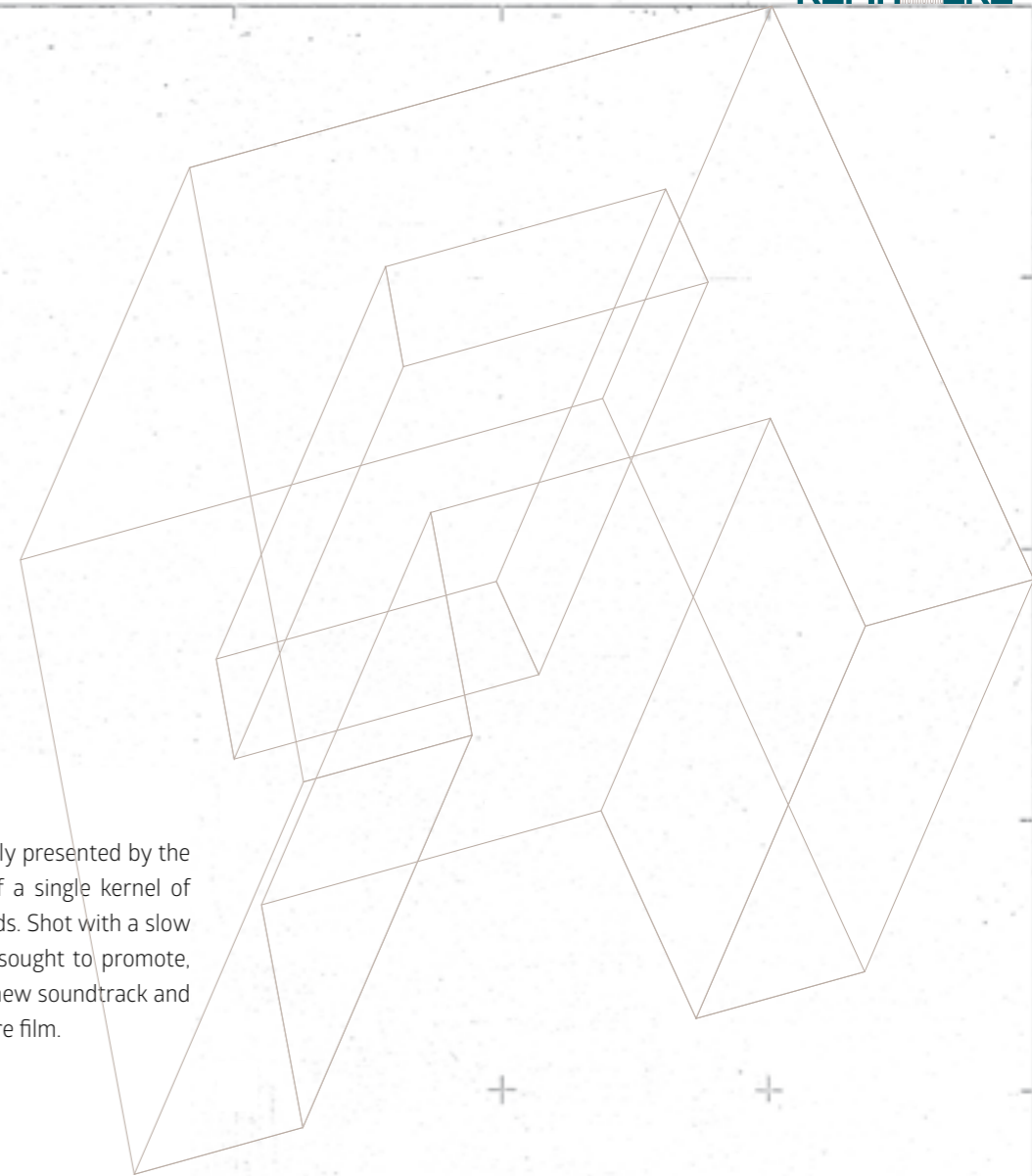
www.adriajulia.net

ADRIÀ JULIÀ



"Popcorn"

"Popcorn" is adapted from footage originally presented by the San Diego-based camera company Photron of a single kernel of corn exploding into popcorn over twelve seconds. Shot with a slow motion high-speed camera that the company sought to promote, the resultant mini-film was reimaged with a new soundtrack and stretched into "Popcorn", a ninety-minute feature film.





Вељко Зејак, „Биће крви“, теракота, бакар, 250 × 25 × 10 цм, 2016.
Veljko Zejak, "There Will Be Blood", ceramics, copper, 250 × 25 × 10 cm, 2016

ВЕЉКО ЗЕЈАК

Вељко Зејак (1980, Постојна, Словенија) завршио је основне (2005), и мастер (2008) студије вајарства на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи професора Мрђана Бајића. Као стипендиста француске владе, школске 2008/09. године борави као гостујући студент на Високој школи лепих уметности (ENSB) у Паризу, у атељеу професора Ричарда Дикона (Richard Deacon). Учествовао је на резиденцијалним боравцима у Диселдорфу, Паризу, Нојминстеру (Немачка) и Чангчуну (Кина). Излагао је на 16 самосталних и преко 50 групних изложби у Србији и иностранству. Учествовао је на сајмовима уметности у Стокхолму, Паризу, Лондону, а његова дела налазе се у музејским колекцијама и приватним збиркама. Представник је друштва Хибрид преко кога реализује уметничке, едукативне и социјално ангажоване пројекте. Живи и ради у Београду и Љубљани.

www.zejak.wordpress.com

Рад „There will be blood“ настао је на радионицама са избеглим лицима са Блиског истока и Африке током резиденцијалног боравка у Нојминстеру на северу Немачке. Састављен је од дванаест аутентичних одливака руку избеглих лица са Блиског истока, и бакарне цеви за гасовод. Руке излазе из зида, указујући на људе који се налазе заробљени у зиду или иза зида, и једино у отисцима прстију садрже податке о свом идентитету. Руке су у положају као да моле за помоћ, а истовремено носе цев за гас као да је нуде. Цев се ослања на руке, али као да левитира у простору изнад њих, чиме пружа осећај неизвесности и стрепње јер изгледа као да сваког тренутка може да падне. Борба између доминантних светских сила и жеђ за енергетским ресурсима узрок је већине савремених ратова, а поготово оних на Блиском истоку, као и тренутно актуелном у Украјини, а они покрећу таласе избеглица који се сливају у Европу. Назив рада „There will be blood“ преузет је из истоименог филма чија је тема прича о беспштедној борби и грамзивости за ресурсима, која је одраз нашег савременог тренутка, и указује како на патњу невиних, тако и на демоне осорних и похлепних људи.



VELJKO ZEJAK

Veljko Zejak (*1980, Postojna, Slovenia) completed his BA (2005), as well as MA (2008) studies at the sculptural department at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, in the class of professor Mrđan Bajić. As a scholar of the French government, he spent a 2008/09 school year as a visiting student at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris in the studio of professor Richard Deacon. Since 2008, Zejak has participated in several art residencies: Dusseldorf, Paris, Neumünster (Germany), Chungchun (China). He has exhibited at 16 solo and over 50 group shows internationally. Zejak has participated in international art fairs in Stockholm, Paris, London, and his works are in private and public collections of contemporary art. He is representing Art association Hibrid, where he works on art, educational and socially engaged projects. He lives and works in Belgrade and Ljubljana.

www.zejak.wordpress.com

The artwork "There will be Blood" is the result of workshops with migrants from the Middle East and Africa during an art residency in the town of Neumünster in north Germany. It is comprised of copper casts of middle-eastern refugees' hands as well as copper plumbing. The hands are sticking out of the wall, implying that there are people trapped in the wall or behind it. The only thing that can confirm their identities are their cast fingerprints. The hands are positioned in a way that suggests begging for help, while simultaneously holding gas pipelines as if they are offering them. The tubes are placed on the hands, but they seem to hover over them, thus producing a feeling of uncertainty and

trepidation since they give the impression that they will fall at any moment. The clash between the dominant world powers and the thirst for energy resources are the causes of most contemporary wars, especially those in the Middle East as well as the recent one in Ukraine which set in motion waves of refugees that flood Europe. The title "There will be Blood" is taken from the eponymous film which has the topic of ruthless struggle and greed for resources that reflects our contemporary situation and it highlights the suffering of the innocent, on the one hand, and the demons of arrogant and greedy people, on the other.



Вељко Зејак, „Биће крви“, теракота, бакар, 250 × 25 × 10 цм, 2016.

Veljko Zejak, "There Will Be Blood", ceramics, copper, 250 × 25 × 10 cm, 2016



Александра Јованић, „Хроматлас“, генеративни, неинтерактивни рад - JavaScript (p5.js), HTML, књига, дигитална штампа, 50 × 50 цм, екран, пројекција: променљиве димензије, 2022.

Aleksandra Jovanić, "Chromatlas", generative, non-interactive - JavaScript (p5.js), HTML, book, digital print: 50 × 50 cm, screen, projection: dimensions variable, 2022

АЛЕКСАНДРА ЈОВАНИЋ

Александра Јованић (1976, Београд) дигитална уметница и програмерка, докторирала је дигиталне уметности на Универзитету уметности у Београду и дипломирала рачунарство и информатику на Математичком факултету у Београду. У свакодневном истраживању и уметничкој пракси комбинује разне медије – придајући посебну пажњу интерактивној уметности, уметничким играма и генеративној уметности. У звању доцента, тренутно предаје на сва три нивоа студија, на основним на Факултету ликовних уметности у Београду, на мастер студијама Факултета примењених уметности и уметничким докторским студијама Универзитета уметности у Београду. Ангажована је на значајним веб-пројектима, најчешће у области културе и уметности. Поред веб-дизајна, бави се и графичким дизајном, дизајном плаката за филмове, позоришне представе и концерте, и покретном графиком за филмове. Самостално и на групним изложбама излаже од 2003. године. Добитница је награде за реализацију рада на конкурс Европска мрежа дигиталне уметности и науке (European Digital Art and Science Network) у националној селекцији за 2015. годину.

www.aleksandrajovanic.com

„Немачки геолог Абрахам Готлоб Вернер је 1774. године, са идејом да олакша идентификацију и описивање минерала, осмислио систем класификације заснован на спољним карактеристикама минерала. Боју је сматрао једном од кључних карактеристика за идентификацију минерала и осмислио је номенклатуру од 54 боје, састављајући збирку минерала као пример сваке боје.“

Patrik Baty, *Nature's Palette: A Color Reference System from the Natural World*

„Хроматлас“ је истраживање естетике различитих уметничких и научних графикона и илустрација, карактеристичних за 18. и 19. век, и алгоритама који су неизбежни у генеративној уметности и креативном кодирању. Задивљујуће визуелне референце иду од Вернерових палета боја, геометријских и тригонометријских визуелизација, од графикона до дијаграма, географских мапа и тлоцрта. Пажљив гледалац страница „Хроматласа“ запитаће се (можда) који су подаци овде визуелизовани? Графикони су засновани на вредностима добијеним из генератора псеудонасумичних бројева употребљеним у одабраним математичким формулама. Иако праве насумичне бројеве можемо добити из аналогног света, ови испрограмирани бројеви задовољавају наше потребе у имагинарним симулацијама. Визуелизације „Хроматласа“ не приближавају гледаоцу податке неких природних истраживања, већ испрограмиране насумичности и њене бесконачности. Логичко повезивање реалних процеса и генерисаних слика изазивају благи скептицизам према усвојеним концептима реалности, истине и знања.



ALEKSANDRA JOVANIĆ

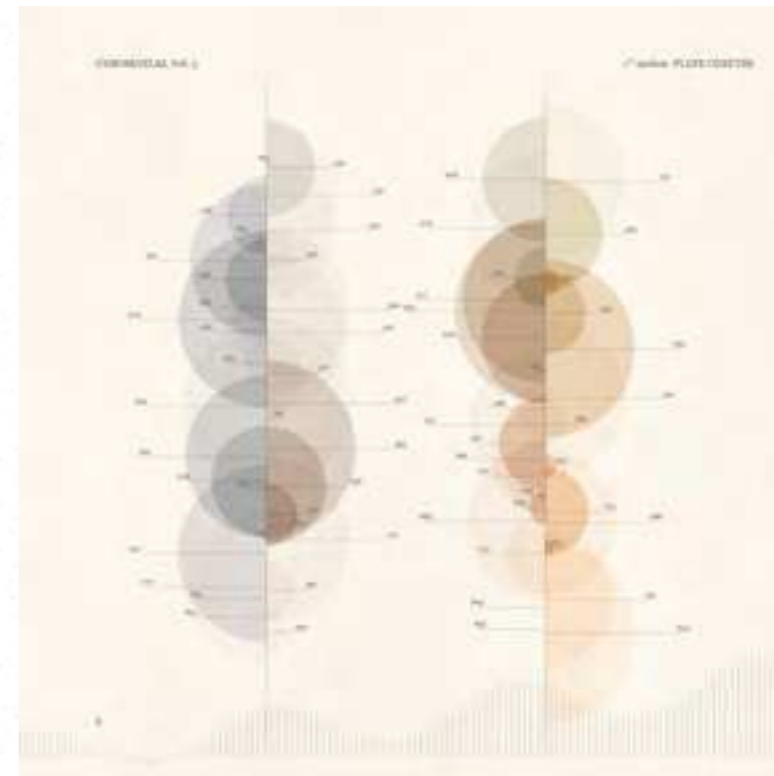
Aleksandra Jovanić (*1976, Belgrade, Serbia) obtained her PhD in digital art and graduated in programming. She combines various media in her day-to-day research and her artistic practice. Interactive art, artistic plays and generative art are her focus. She currently teaches as a docent, and gives lectures at all three study levels: basic studies at the Faculty of Fine Arts, MA studies at the Faculty of Applied Arts and PhD studies in art at the University of Arts in Belgrade. She works, as a designer and programmer, on various major web projects mostly in the fields of culture and art. Alongside being a web designer, she is also working on graphic design, film, theatre and concert poster design, as well as animated graphics for films. She has regularly exhibited her artworks in solo and collective exhibitions since 2003. She received the prize of the European Digital Art and Science Network in the national competition in 2015.

www.aleksandrajovanic.com

"In 1774, in order to help identify and describe minerals, German geologist Abraham Gottlob Werner devised a classification system based on the external properties of minerals. He considered colour to be one of the key characteristics for mineral identification and devised a nomenclature of 54 colours for that purpose, assembling a collection of minerals as physical examples of each." (Patrik Baty, Nature's Palette: A Color Reference System from the Natural World)

"Chromoathlas" represents research in the aesthetics of various artistic and scientific graphs and illustrations characteristic of the 18th and 19th centuries as well as in algorithms that are inevitable in generative art and the generative writing of codes.

Amazing visual references range from Werner's colour charts, geometrical and trigonometric visualizations to graphs and diagrams, geographical maps and blueprints. An attentive observer of the pages from "Chromoathlas" might wonder about which data are visualized here. Although these graphs don't communicate in an unequivocal way the abstract data of some research assignments, they are based on programmed randomness (on a series of pseudo-random numbers that in a large percentage satisfy our need for various simulations) and exact mathematic formulas. Logical interlinking of real processes and generated images provoke a mild scepticism towards the adopted concepts of reality, truth and meaning.



Александра Јованић, „Хроматлас“, генеративни, неинтерактивни рад - JavaScript (p5.js), HTML, књига, дигитална штампа, 50 × 50 цм, екран, пројекција: променљиве димензије, 2022.
Aleksandra Jovanić, "Chromatlas", generative, non-interactive - JavaScript (p5.js), HTML, book, digital print: 50 × 50 cm, screen, projection: dimensions variable, 2022



Наташа Кокић, „Модел“, угљен, оловке у боји и акварел на папиру, 140 × 100 цм, 2021.
Nataša Kokić, "Model", charcoal, colour pens and watercolour on paper, 140 × 100 cm, 2021

Наташа Кокић (1979, Београд) дипломирала је и магистрала на Факултету ликовних уметности у Београду. Од 2001. године излаже на групним и самосталним изложбама у земљи и иностранству. У оквиру резиденцијалних програма боравила је на Исланду, у Холандији, Норвешкој, Америци и Србији, и добитница је награда „Димитрије Башичевић Мангелос“ (2014) и „Владимир Величковић“ за цртеж (2013). Више њених радова налази се у приватним и јавним колекцијама. Ради као асистенткиња на Факултету ликовних уметности у Београду. Од изложби се издвајају: „... ово није наша последња реч“, Шок задруга, Нови Сад (2021), „Ensamble of possible histories“, Продајна галерија Београд (2020), „Alpha“, Галерија Гара Перун, Цирих, Швајцарска (2018), 2014 – „Финалисти Награде Димитрије Башичевић Мангелос“, Галерија Ремонт, Београд, „Edge of the Map“, Наташа Кокић и Ојстејн Агерли, Културни центар Београда (2014), „I'm so full of rocks I can hardly move“, Галерија Ремонт, Београд (2014), „Nothing comes from isolation“, Галерија Tegneforbundet, Осло, Норвешка (2013), „Strength in Us“, Галерија Visual Kontakt, Улм, Немачка (2013), „NordArt2012“, Kunstwerk Carlshutte, Budelsdorf, Немачка (2012), „Supermarket“, Stockholm Art Fair, Kulturhuset, Стокхолм, Шведска (2012).

www.instagram.com/natasa.kokic

НАТАША КОКИЋ

„Како је деветнаести век одмицао, научницима је постепено постајало јасно да је енергија неуништива. Количина енергије у космосу не мења се. Мења се, међутим, њен појавни облик. Топлота је један од тих облика, а међу друге спадају, на пример, рад, светлост, електрицитет и хемијски процеси. Могуће је да се један вид енергије претвори у други, али ти процеси не функционишу подједнако добро у оба смера. Другим речима, нису у потпуности реверзибилни. Постало је јасно да се топлота тешко може претворити у користан механички рад, и то никада у потпуности, док се рад одвећ лако и трајно претвара у топлоту.“

Новица Петровић, из есеја „Мотив ентропије у делу Томаса Пинчона и Џ. Г. Баларда“
Из књиге *Четвородимензиони кошмар* – Џ. Г. Балард

Покушаји очувања енергије која се неповратно расипа једна је од тема којима се бавим кроз цртеж. Распади система и њихово поновно успостављање, то јест, напор уложен у покушај очувања затеченог стања може се применити на све аспекте природе и друштва. Цивилизација улаже напоран рад – један вид енергије – у непрестано обнављање система који чине наше друштво – од енергетског система до друштвених норми. Ти отворени и затворени системи одржавају нас и наш начин живота, а у циљу нашег даљег регулисања датих система.

NATAŠA KOKIĆ

Nataša Kokić (*1979, Belgrade, Serbia) graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade and also obtained her MA there. Since 2001 onwards she has exhibited in collective and solo exhibitions in this country and abroad. She participated in residency programs in Iceland, the Netherlands, Norway, the US and Serbia, and she received the Dimitrije Bašičević Mangelos Prize in 2014 and the Vladimir Veličković prize for drawing in 2013. Several of her artworks are a part of private and public collections. She is employed as an assistant at the Faculty of Fine Arts in Belgrade. A selection of her exhibitions includes: "This is Not Our Final Word", Šok zadruga, Novi Sad (2021), "Ensemble of possible histories", Sales gallery Belgrade (2020), "Alpha", Gara Perun gallery, Zurich, Switzerland (2018), the finalists' exhibition of the Dimitrije Bašičević Mangelos prize, Remont gallery, Belgrade (2014), "Edge of the Map" with Øystein Agerlie, Belgrade Cultural Centre (2014), "I'm so full of rocks I can hardly move", Remont gallery, Belgrade (2014), "Nothing comes from isolation", Tegneforbundet gallery, Oslo, Norway (2013), "Strength in Us", Visual Kontakt gallery, Ulm, Germany (2013), "NordArt2012", Kunstwerk Carlshutte, Büdelsdorf, Germany (2012), "Supermarket", Stockholm Art Fair, Kulturhuset, Stockholm, Sweden (2012).

www.instagram.com/natasa.kokic

"During the course of the 19th century, it gradually became clear to scientists that energy is indestructible. The total quantity of energy in the universe is constant. However, what is changing is its external form. Heat is one of those forms, and the other ones include, for example, work, light, electricity and chemical processes. It is possible for one form of energy to be transformed into another, but such processes do not function equally well in both directions. In other words, they are not completely reversible. It became clear that heat is hard to transform into useful mechanical work and it doesn't happen in its entirety, while work easily gets transformed into heat."

Novica Petrović, "The Entropy Motif in the works of Thomas Pynchon and J. G. Ballard"

"The 4-Dimensional Nightmare" by J. G. Ballard

One of the topics that I take on in my drawings is efforts to preserve energy that gets irreversibly wasted. The break-ups of systems and their reestablishment, i.e. the effort to preserve their current state, can be applied to all aspects of nature and society. Civilization is putting enormous work – one of the forms of energy – in a constant renewal of systems that make up our society – from the energy system to social norms. Those open or closed systems are sustaining us and our way of life and we aim for further regulation of the existing systems.



Анук Крајтхоф, „ICE CRY BABY“, видео 3',
 видео се понавља 8 пута до 24' укупно, звук, 2017.
 Anouk Kruithof, "ICE CRY BABY", video 3', video
 repeated 8 × till 24' total, sound, 2017

АНУК КРАЈТХОФ

Анук Крајтхоф (1981, Дордрехт, Холандија) визуелна уметница, живи и ради на релацији између Брисела, Холандије и своје дрвене куће усред прашума Амазона у Ботопасију у Суринаму. Њен вишеслојни, трансдисциплинарни приступ обухвата фотографију, скулптуру, инсталације, уметничке књиге, текст, перформансе, видео, анимације, веб-сајтове и (друштвене) интервенције у јавном простору. Радовима истражује „савремену шизофренију“ која се може видети као једна неизбрисива ментална болест савременог живота. Стално се крећући између дигиталне и физичке сфере искуства, уметница истражује колективно стање духа које не само да је засновано на материјалном свету, већ све чешће на неумољивом протоку слика унутар аморфног дигиталног света. Уз уметничку праксу, Анук Крајтхоф се такође бави писањем, предавањем, организовањем радионица, подучавањем, кустоским радом и учешћем у друштвеним пројектима.

www.anoukkruihof.com

Крајтхоф својом апокалиптичном инсталацијом наглашава начин на који се једна катастрофична реалност естетизује и често дели без размишљања. Једна компилација нађених снимака на Јутјубу која приказују отапање леда и обрушавање глечера суочава гледаоца са текућом катастрофом. У исто време, претерано гледање слика може проузроковати презасићеност и евентуалну равнодушност. Чини се да су поменути видео-снимци окачени углавном да би се прихватили као спектакл. Уметница критички истражује данашњу културу спектакла и наше односе са околином посредоване дигиталном технологијом. У овом раду, лед који се обрушава симболизује несклад између човека и природе – као и заједничку моралну деградацију.

ANOUK KRUITHOF

Anouk Kruithof (*1981, Dordrecht, the Netherlands) is a visual artist. She lives and works between Brussels, Belgium, the Netherlands and her wooden house in the middle of the Amazon Rainforest in Botopasi, Surinam. Her multilayered, transdisciplinary approach encompasses photography, sculpture, installation, artist-books, text, performance, video, animation, websites and (social) interventions in the public domain. Kruithof's work explores a 'contemporary schizophrenia' which can be seen as an indelible mental disease of contemporary life. By continually navigating between the digital and physical experiential sphere, Kruithof investigates a collective state of mind that is not solely grounded in the material world, but more and more often in the relentless flow of images in an amorphous digital world. In addition to her art practice Anouk Kruithof also writes, lectures, gives workshops, teaches, curates, and participates in social projects.

www.anoukkruithof.com



With her apocalyptic installation, Kruithof emphasizes how a disastrous reality is aestheticized and often shared unthinkingly. A compilation of found Youtube videos of melting ice and collapsing glaciers confronts the viewer with an ongoing catastrophe. At the same time, excessive image consumption may construct over-saturation and eventual indifference; the original clips appear to have been posted mainly for the spectacle. The artist critically queries today's culture of the spectacle and our digitally mediated relationship to the environment. In the work of Kruithof, the crashing ice comes to symbolize the imbalance between man and nature — and collective moral degradation.





КУРС (Милош Милетић и Мирјана Радовановић), Путујуће изложбе: средство за народно просвећење, просторна инсталација, променљиве димензије, истраживање је спроведено 2020 (публикација је објављена у оквиру програма Микрополитике, издавач: [БЛОК] | Локална база за освежавање културе, Загреб)

KURS (Miloš Miletić & Mirjana Radovanović). Traveling Exhibitions: A Vehicle of People's Enlightenment. spatial installation, variable dimensions, the research was conducted during 2020 (the book was published within the Micropolitics programme - publisher: [BLOK] Lokalna baza za osvjezavanje kulture, Zagreb)

КУРС МИЛОШ МИЛЕТИЋ И МИРЈАНА РАДОВАНОВИЋ

Милош Милетић и Мирјана Радовановић, као КУРС, заједнички делују као визуелни уметници и истраживачи. Као полазиште за свој рад често користе архивски материјал у комбинацији са поезијом/прозом и визуелним језиком револуционарних борби и прогресивних покрета из прошлости које превode у савремени уметнички и политички контекст. Најчешће реализују мурале, илустрације и различите штампане материјале. Воде се мишљу да садржај који производе треба да буде дидактички и доступан најширој публици. Сматрају да поље уметности може и треба да буде део шире политичке борбе за равноправније друштво. Значајнији пројекти и активности су: уметнички рад „Шта знамо о солидарности? – (Не)Могући примери из прошлости“ у оквиру изложбе „The Lasting Effect“ бијенале „Qalandiya International“, у Рамали, Палестина; истраживање „Лекције о одбрани“ о културној активности током НОБ-а; мурал „Солидарност – Интернационалним бригадама“ посвећен годишњици оснивања Интернационалних бригада; мурал „Борба, знање, једнакост“ поводом дана студената; мурал „20. Октобар“ поводом седамдесете годишњице ослобођења Београда; мурал „Творнице радницима“ у фабрици ИТАС Првомајска у Иванцу у оквиру 13. Урбан фестивала.

www.udruzenjekurs.org

ПУТУЈУЋЕ ИЗЛОЖБЕ:
СРЕДСТВО ЗА НАРОДНО ПРОСВЕЂИВАЊЕ

Радећи на истраживању о културним активностима у Народноослободилачком покрету, чији су резултати објављени у двама публикацијама, наишли смо на податак о возу са „Путујућом изложбом“, који је покренут 1945. године у Србији. То нам је било занимљиво откриће, податак на који раније нисмо наишли. Иако смо кроз поменуто истраживање већ били упознати са значајем који је руководство покрета, а касније нове народне власти у Југославији, придавало култури, били смо изненађени информацијом да је била организована изложба која је возом путовала кроз тек ослобођену земљу. Било нам је тешко да замислимо организацију и пут такве изложбе, имајући у виду ратна разарања, проблеме са основним животним потрепштинама и Србију те 1945. године, у којој и даље трају спорадични обрачуни са непријатељским снагама. У публикацији* *Путујуће изложбе: средство за народно просвеђивање* кроз хибридную форму, која је комбинација преписа архиве, текста и илустрација, поделили смо сазнања и информације до којих смо дошли. У књизи је представљен један сегмент приче о „Путујућој изложби“ утемељен искључиво на грађи која се налази у Архиву Србије. За потребе 20. Бијенала уметности у Панчеву ово истраживање је представљено као просторна инсталација.

* Публикација је објављена у оквиру програма Микрополитике. Издавач: [БЛОК] | Локална база за освежавање културе, Загреб. Уреднице: Ана Кутлеша, Ивана Ханачек, Весна Вуковић. Текст и илустрације: КУРС – Мирјана Радовановић, Милош Милетић. Предговор: Ивана Ханачек.



KURS

MILOŠ MILETIĆ I
MIRJANA RADOVAHOVIĆ

Miloš Miletic and Mirjana Radovanovic are active under the name KURS as visual artists and researchers. The starting point of their work often involves the usage of archive materials combined with poetry/prose, as well as the visual language of revolutionary struggles and progressive movements of the past that are being translated into the contemporary artistic and political context. Most of the time, they produce murals, illustrations and various printed materials. Their aim is to produce content that is didactic and accessible to wide audiences. They believe that the field of art can and should be a part of a broader political struggle for a more equal society. Their most important projects and activities are: the artwork "What Do We Know about Solidarity?"

(Im)Possible Examples from the Past" realized within The Lasting Effect exhibition of Qalandiya International Biennial in Ramallah, Palestine; research project on cultural activities during the People's Liberation Struggle (NOB) entitled "Lessons on Defence"; mural "Solidarity - To the International Brigades" dedicated to the anniversary of the formation of the International Brigades; mural "Struggle, Knowledge, Equality" for the occasion of Students' Day; mural "20th October" for the occasion of the seventieth anniversary of the liberation of Belgrade; mural "Workers Should Own Factories" in the ITAS Prvomajska factory in Ivanac under the auspices of the 13th Urban Festival.

www.udurzenjekurs.org

TRAVELING EXHIBITIONS: VEHICLES OF PEOPLE'S ENLIGHTENMENT

Uring our work on the research project on cultural activities in the People's Liberation Struggle (NOB), results of which were published in two separate publications, we have come across a piece of information about the "Travelling Exhibition" train that started touring Serbia in 1945. That represented for us a very interesting find, since previously we had no knowledge of it. Although we knew through our aforementioned research that the leadership of the movement and, later, of the new people's government stressed the importance of culture, we were surprised to find that a travelling exhibition was organized on a train that was touring the recently liberated country. It was very hard for us to imagine how it was organized and what the itinerary of the tour was, especially given the war devastations, problems with the su-

pply of basic sustenance and the situation in Serbia in 1945 that was characterized by still existing occasional skirmishes with enemy forces.

We have shared the knowledge and the information that we have acquired in the publication Travelling Exhibitions: Vehicles for People's Enlightenment* through a hybrid form that combines archive reprints, text and illustrations. A segment of the story of the "Travelling Exhibition" entirely based on the materials that we have obtained from the Archive of Serbia was presented in the book.

For the purposes of the 20th Art Biennial in Pančevo, this research is exhibited as a spatial installation.

*This publication was published under the auspices of the Micropolitics program. Publisher: [BLOK], Zagreb. Editors: Ana Kutleša, Ivana Hanaček and Vesna Vuković. Text and illustrations: KURS - Mirjana Radovanović and Miloš Miletic. Foreword: Ivana Hanaček



КАТИНКА МАЛАЈМАРЕ

Катинка Малајмаре, „Best Boy Electric“, видео-инсталација „Clumsy, Blinking, Swirling Machines“, HD двоканални видео, 10’03”, 2021. Catinca Malaimare, “Best Boy Electric”, installation screening “Clumsy, Blinking, Swirling Machines”, HD dual-channel video, 10’03”, 2021

Катинка Малајмаре (1996, Букурешт, Румунија) уметница, тренутно живи у Лондону где завршава постдипломске студије на Краљевској академији уметности (Royal Academy of Arts). Изводи перформансе уз антропоморфизујуће технологије, а њена кореографија испољава човеков блиски однос са апаратима за фотографисање и екранима на које пројектују наша лица. Излагала је у међународним институционалним и галеријским контекстима. Њени скорашњи пројекти укључују „Stacation“ – колаборативни симпозијум и изложбу у галеријама „Catinca Tabacaru“ и „Sandwich“ у Букурешту (2021–2022), „VIDEO+RADIO+LIVE“ – групну изложбу организовану од стране галерије Catinca Tabacaru, „Sandwich, Suprainfinity“ у галерији Ivan, сектор 1 и „Plan B“ који су сачињавали део Бијенала уметничких сусрета у Темишвару (2021), као и на међународном салону у Art-O-Rama у Марсељу (2021). Уз то, имала је перформансе и излагала је у Centrul de Interes у Клужу (2021), Centre for Print Research у Бристолу (2020), Another Mobile Gallery у Букурешту (2020) и Royal Academy of Arts у Лондону (2020).

www.caticamalaimare.com

„Асистент расвете“

„Са обе стране мојих екрана поставила сам два камена лава. Они су као чувари на вратима храма. Један има отворена уста, означавајући увод, док су другом затворена, обележавајући завршетак.

Престали су да личе један на другог све док постепено нису опет постали идентични.

Почињеш да љубиш своје огледало затворених очију, надајући се да ћеш продрети иза сопственог одраза. У најмању руку, помоћу сопственог одраза ствара се шанса да ће се лавови ускладити много брже.

Нудимо вам чување ваших екрана.
Нудимо вам чување укључених екрана.
Нудимо да вам укључимо екране.

Трагам за чуварима онако као што и ви бирате своје чуваре, своју личну гарду која корача поред вас.

Опкољавање или разметање. Разметање. Не. Опкољавање. Ко ће то знати?

Налазим да је обезбеђење један растући инстинкт унутар нечега што је много више него тело. Негде у телу заробљеном између не пружања заштите или не хтења да се чува, остаје запитаност зашто се потпуно изгубило из видокруга. Зар не треба да видимо чуваре који су нам додељени? Нити да се ослонимо на анђела чувара који прати строже од камере за видео-надзор? У најмању руку, када вас ухвати камера која снима на сваких пет минута, појавите се на екранима, али ко зна где се снимљени материјал очима анђела шаље. Све су то сећања намењена попуњавању неизбежне *Image Blank*.

Шта тек са визуелним системом канализације?

Јесам ли уверена да је све што сте икада видели тренутно сварено и убрзо избачено из вашег система? Или је ствар у томе да тела не могу да задрже толико снимака а да их на неки начин не избаце. Изгледаћемо као нека кућа без канализације. И питам се како сам тако лако насела да мислим како је сигурније да будем посматрана него да будем скривена? Зашто ме нису научили да се кријем? Није ли скривање једнако важно као и налажење у игри жмурке? Прихватила сам да ми говоре да ме један анђеоло надгледа сваке секунде, али сада журно покривам камере за надзор у свом студију.

Какво славно надзирано сапутништво, оно које припада поретку анђела. Само оних који су првог и другог реда.“

CATINCA MALAIMARE

Catinca Malaimare (*1996, Bucharest, Romania) is a London-based Romanian artist currently completing her postgraduate studies at The Royal Academy of Arts. Performing alongside anthropomorphised technologies, Malaimare's choreography manifests our intimate relationship with photographic tools and the screens onto which they project our visages. Malaimare has exhibited internationally in both institutional and gallery contexts. Recent projects include: "Staycation", a collaborative symposium and exhibition at Catinca Tabacaru Gallery and Sandwich in Bucharest (2021-2022); "VIDEO+RADIO+LIVE", a collaborative exhibition organised by Catinca Tabacaru Gallery, "Sandwich, Suprainfinity", Ivan Gallery, Sector 1, and "Plan B", forming part of the Art Encounters Biennial in Timișoara (2021); and the Immaterial Salon at Art-O-Rama in Marseilles (2021). In addition, she has performed and exhibited at Centrul de Interes, Cluj (2021); Catinca Tabacaru Gallery, Bucharest, (2021); CFPR, Bristol (2021); Another Mobile Gallery, Bucharest (2020); and Royal Academy of Arts, London (2020).

www.catincamalaimare.com



"Best Boy Electric"

"I flanked my screens on each side by two stone lions. Playing guard at the gate of your temple. One with an open mouth, an intro, the other with a mouth closed, an outro.

They stopped looking alike until gradually returning to being identical.

Starting to kiss your mirror with your eyes closed, hoping to get beyond your own reflection. At least with your reflection, there's a good chance it will sync much quicker.

We offer guardianship for your screens.

We offer guardianship to turned on screens.

We offer to turn your screens on.

I'm looking for guardians just as you choose your guards, your body guards, to walk beside you.

Flanking or flaunting. Flaunting. No. Flanking. Who knows?

I find guardianship a growing instinct in much more than a body. Somewhere in a body trapped between not giving nor wanting guardianship, but simply wondering why it is absent at all from plain sight? Should we not see the guardians that have been

bestowed on us? And not hold on to a guardian angel that follows you more strictly than a surveillance camera ever cared to? At least when caught on camera, you appear on the screens, recorded every 5 minutes, but who knows where the footage registered through the eyes of the angel goes? It's all memories to fill the inevitable Image Blank.

What about a visual sewage system?

Can I be assured that everything you've ever seen has been or is currently being processed to be digested; and soon out of your system? Our bodies can't hold on to that many recordings without them coming out some end. We'll be like a house without sewage. And so I wonder, how was I so easily tricked into thinking it was safer to be watched than to be hidden? Why wasn't I taught how to hide? Isn't hiding as important as finding in Hide&Seek? I accepted being told an angel watched me every second of the day but now I hurry to cover up the security cameras in my studio?

What honorary surveillance companionship, of the order of angels. Only the first and second orders."



Тони Маслић, „Нервна петља, хонгконшки урбани машински цез“, анимирани филм и звук, 5'33", 2021.

Tony Maslić, "Nerve Loop, Hong Kong Urban Machine Jazz", animated film and sound, 5'33", 2021

ТОНИ МАСЛИЋ

Тони Маслић (1970, Бреда, Холандија) постмедијални уметник који је користио мноштво различитих медија, а највише у трансдисциплинарним инсталацијама. Кроз своје радове истражује односе простора са политиком, друштвеном економијом, психологијом, урбанизмом, предратним и послератним друштвеним сукобима, насиљем, пропагандом и популизмом, културним идентитетима, групним понашањем и колективистичком динамиком, ефектима капитализма и конзумеризма, друштвеним и културним померањима, као и дихотомијом дигиталног виртуелног домена спрам физичког, материјалног света. Тренутно истражује могућности рачунарске свести на начин како је развијана кроз хиперобјекте попут метропола. Био је оснивач и иницијатор међународне андерграунд уметничке мреже „Noise of Coincidence“. Био је кустос и продуцент на 11 међународних уметничких догађаја. Учествовао је на разним изложбама широм света, а сада се посветио докторским студијама на School for Creative Media Градског универзитета у Хонгконгу.

www.tonymaslic.com

Језик града као живог ентитета поседује скривене могућности стварања цез импровизација. Рад „Nerve Loop“ („Нервна петља“) покушава да споји наизглед различите светове града и цез музике унутар једног кратког анимираниог звучног комада, питајући се шта то град хоће да саопшти. Рад истражује корелације између урбаних система превоза и једног органског нервног система. Ту постоји једна фасцинантна сличност чије су разлике само у величини, времену и формату, али која може бити схваћена кроз посматрање ових преклапајућих домена. Полазећи од једног индивидуалног нервног система према једном који је више механички – а то је нервни систем града који је створио човек – могу се изнаћи нови увиди. Превоз индивидуа и добара сачињава наратив који није различит од промета хемијских и електричних сигнала. У том смислу, можемо посматрати, или доживети, један сложен град као што је Хонгконг као да представља живи организам где се постојећи системи превоза могу интерпретирати као артерије, а још прецизније, као синаптички саобраћај унутар једног нервног система. На овај начин, град постаје аналогија са соматском егзистенцијом живог ентитета где време и величина генеришу један другачији ентитет. Уколико се град може схватити као живи организам, да ли он нешто саопштава и, уколико то чини, које су то поруке упућене нама?

TONY MASLIĆ

Tony Maslić (*1970, Breda, the Netherlands) is a postmedia artist and has been working in a multitude of various media, predominantly in trans-disciplinary installations. Throughout his work he has explored the relationship of space with politics, social economics, psychology, urbanism, pre- and post-war, social conflicts, violence, propaganda & populism, cultural identity, group behaviour and collectivist dynamics, effects of capitalism and consumerism, social and cultural displacements, and the dichotomy between the digital virtual realm contrasted with the physical material world. Currently he is exploring the possibilities of computational consciousness as it can be developed through hyperobjects like metropolises. He was the founder and initiator of the international underground artist network "Noise of Coincidence". Maslić curated and produced 11 international art events. He participated in various shows around the globe and is now engaged in doctoral studies at the School for Creative Media, City University of Hong Kong.

www.tonymaslic.com



Тони Маслић, „Нервна петља, хонгконшки урбани машински цез“, анимирани филм и звук, 5'33“, 2021.
Tony Maslić, "Nerve Loop, Hong Kong Urban Machine Jazz", animated film and sound, 5'33", 2021



The language of the city as a living entity has a hidden capacity to generate improvisational jazz as it is extracted throughout the city. "Nerve Loop" attempts to conjoin the seemingly disparate worlds of the city and jazz music into an animated short sound piece, asking "what does the city intend to communicate?" This work investigates the correlation between urban transportation systems and an organic nerve system. There is a fascinating resemblance that differs mainly in scale, time and format, but can be understood while observing these overlapping domains. Departing from an individual nerve system to the more mechanical, manmade nerve system of the city, new insights are found. The

transportation of individuals and goods forms a narrative not dissimilar to the transportation of chemical and electrical signals. In that sense, we can observe or experience a complex city like Hong Kong as a living organism, where the existing transportation systems can be interpreted as the arteries and, more precisely, as the synaptic traffic within a nerve system. In this way, the city forms an analogy with the somatic existence of a living entity, where time and scale generate a different entity. If the city can be understood as a living organism, does it communicate something and if so, what are its messages to us?



Матријаршија и Панонке: Ана Алексић, Валентина Варга, Алекса Виторовић, Кејти Возници, Александар Денић, Јадранка Димитријева, Јелена Дубовина, Олга Жолнај Јокановић, Милица Ивић, Александра Ковачевић, Жоана Маркаде-Мо, Софија Пашалић, Јована Узелац, Кува се количина, комбинована техника, 3 × 5 м, 2022.

Matrijarsija & Panonke: Ana Aleksić, Aleksandar Denić, Jadranka Dimitrijevska, Jelena Dubovina, Olga Žolnaj Jokanović, Milica Ivić, Aleksandra Kovačević, Johanna Marcadé-Mot, Sofija Pašalić, Valentina Varga, Aleksa Vitorović, Jovana Uzelać, Katie Woznicki, A Cooking Quantity, mixed media, 3 × 5 m, 2022

МАТРИЈАРШИЈА

Аутономни културни центар Матријаршија постоји од 2014. године у Београду, као део шире европске мреже ситошампара, малих издавача, уметника и колектива. Велика привлачност технике сито штампе одувек је била у томе што је могуће извести процес штампања у такозваним „уради сам“ условима, што би значило по сопственим правилима. Окупљен око сито штампе и заједничког рада, матријаршијски колектив годинама приређује мање или више формалне изложбе, журке, кафане, концерте, инсталације у Београду, Србији и Европи.

Удружење грађана Панонке основано је 2008. године и посвећено је афирмацији женског стваралаштва кроз очување и неговање старих заната и традиционалних рукотворина, и проучавањем разноликости фолклорних мотива, традиционалног стваралаштва и рукотворина етничких заједница са ових простора.

www.matrijarsija.com
www.panonke.rs

висина земљишта то јест надморска висина била је одлучујући фактор за одабир места
близина реке и извориште воде а опет довољно на узвишици да не плави
исто као цела околина прошарана увалама удубљењима нагибима поднагибима упадима
као површина неког длана
заправо шака на којој стоји читав свет између прстију и у порам прстију реке и изворишта годови чворови и животне линије
како је то видео, стефан је видео стојећи у неком удубљењу у запећку окружен шибљем, заправо ништа није видео у тој гомили зеленила видео је сенку а испред сенке светлост, знао

је он шта то значи било је то проверено имало је печат то су знали људи који су раније долазили на то место пре њега
јер куда би другде отишли
земља је исувише пространа да би се на њој губило време зато је стварно отишао по печат заправо два у ствари три печата, не ипак му је требало триста печата
таква су правила, то је тај посао, да ти држиш све на длану а да опет мораш да обијаш прагове јер кад си узео нешто да радиш мораш активно да учествујеш
ако већ нешто знаш да треба да радиш а треба ти дозвола за то то је исто као кад би морао поново да учиш да ходаш, да подметнеш свој длан да би иза њега видео длан на коме стоји земља на којој се одвија живот рад земља која се једе длан са кога се једе шака која захвата храну из велике чиније
намера је била саградити фабрику и великим трудом све дозволе за то су добијене
то је била фабрика ал могло је да буде нешто друго
на пример кућа
само да није на ветрометини да је некако ушушкана да стоји иза неког зеленог зида иза кога се понављају празни и попуњени простори горе доле и дијагонала таласи а на сваком таласу нешто расте и стоји
на једној кривини стајао је један франц човек са црним шеширом некакав прототип капиталисте хтео је да пита нешто инжењера који је одабрао простор за градњу фабрике
ја хоћу овде да учествујем у овом пројекту заузврат спојићу твоју фирму са највећом светском компанијом фирма ће радити радници ће имати само толико да угодно живе
може рекао је инжењер и рекао му ово
знаш људи мисле да је фабрика неко хладно место тако изгледа са овим безбројним зидовима и препрекама који вире из сиве земље али могу и да виде ако добро посматрају да иза сваког таквог зида стоји један зелени зид а иза њега зелени зид и поље распоређени су као мрежа и као саће где светлост допире из свих праваца и од напред и од назад и са земље и са неба и из средине посматрач исијава светлост

The autonomous cultural centre Matrijaršija has existed since 2014 in Belgrade as a part of a broader network of screen-painters, small publishers, artists and collectives. The appeal of screen-printing has always been rooted in the fact that it is possible to realize the printing process in so-called "do it yourself" conditions, i.e. according to one's own rules. The Matrijaršija collective, gathered around screen-printing and collaborative labour, has, over the years, been organizing more or less formal exhibitions, parties, bars, concerts, installations in Belgrade, Serbia and Europe.

The citizen's association Panonke (Pannonian Women) was established in 2008. It is dedicated to affirmation of women's creativity through preservation of old crafts and traditional techniques of handcrafting, as well as to studying diverse folklore motifs, traditional creative work and handcrafts of various ethnic communities from the area.

www.matrijarsija.com
www.panonke.rs

MATRIJARŠIJA



height of the ground i.e. elevation was the determining factor in selecting the location
 in the vicinity of the river and the source of water but elevated enough in order to avoid flooding
 same as the whole environment dotted by coves indentations slants sub-slants intrusions
 as the surface of a palm of some hand
 in fact a hand upon which rests a whole world between the fingers and in pores of river's fingers and springs growth-rings knots and life-lines
 the moment he saw that, Stefan saw it as he was standing in a gouge in the far end surrounded with bushes, in fact, seeing nothing in that green mass saw a shadow and before the shadow a light, he knew what it means, it was checked out it had a stamp as the people that came on that location before him knew
 but where else would they go
 earth is too wide for being idle while standing on it
 that's why he really went to get the stamp really two in fact three stamps, no he actually needed three hundred stamps
 those are the rules, that is the job, holding everything on the palm of your hand and yet you have to go around searching since if you have taken the task of doing something you have to actively pursue it
 if you already know that you have to do something and you need a permit for it the same as if you would have to relearn to walk, to slip your hand's palm underneath it in order to see behind it a palm of the hand that holds the ground on which life and labour

take place, ground that gets eaten palm of a hand that grabs food from a large bowl
 the intention was to build a factory and it was done with great efforts to obtain all the permits
 it then became a factory but it could have been something else a house, for instance
 just not on a windswept location to be tucked in, to be placed behind some wall of greenery behind which empty and half-empty spaces emerge, up and down and diagonally waves and on each wave something grows and stands
 one Franz was standing on a winding road a man with a black hat some sort of a capitalist prototype he wanted to ask something the engineer that selected the location for the factory
 I want to participate in this project and as a counter-favour I'll merge your firm with the largest company in the world the firm will be operational workers will have only as much as they can live comfortably
 OK said the engineer and told him the following
 don't you know, people think that factory is some cold place it looks that way with all those innumerable walls and partitions that are sticking out of the grey ground but they can see if they observe closely that behind every such wall there is a wall of greenery and beyond it also a field they are positioned in the form of a network as honey-combs where the light comes from all directions frontally and from behind and from the ground and from the sky and from the middle the observer shines the light



Мичиказу Мацуне, „Страааааава!“,
 текст, постери, звучни записи,
 перформативна интервенција,
 променљиве димензије, 2022.
 Michikazu Matsune, "Awesome!",
 text, posters, voice-recording,
 performative intervention,
 dimensions variable, 2022

МИЧИКАЗУ МАЦУНЕ

Мичиказу Мацуне (1973, Кобе, Јапан) јапанско-аустријски уметник који ствара комбинујући концептуалистичке и документаристичке праксе. Користи различите приступе који се крећу од перформанса и интервенција у јавним просторима до партиципативних пројеката са публиком. Истовремено критични и разиграни, његови радови истражују тензију поводом наших културних тежњи и друштвених идентитета у савременом глобализованом свету. Предаје праксе перформанса и тренутно је гостујући професор на Универзитету уметности у Линцу и Исландском универзитету уметности. Од деведесетих година прошлог века живи у Бечу.

www.michikazumatsune.info

Припремајући се за учешће на 20. Бијеналу уметности у Панчеву, уметник Мичиказу Мацуне почео је да узима часове српског језика. Премда је на нивоу почетника, научио је неколико речи, израза и фраза на језику са којим раније није био упознат. Овај процес учења послужио му је као основа за рад „Страаааава!“ који се састоји од панела са текстом и снимком гласа, као и перформансом-интервенцијом. Мацунеов рад представља игру са изреченим и неизреченим стварима, локалним и глобалним контекстима које изазива хумором.

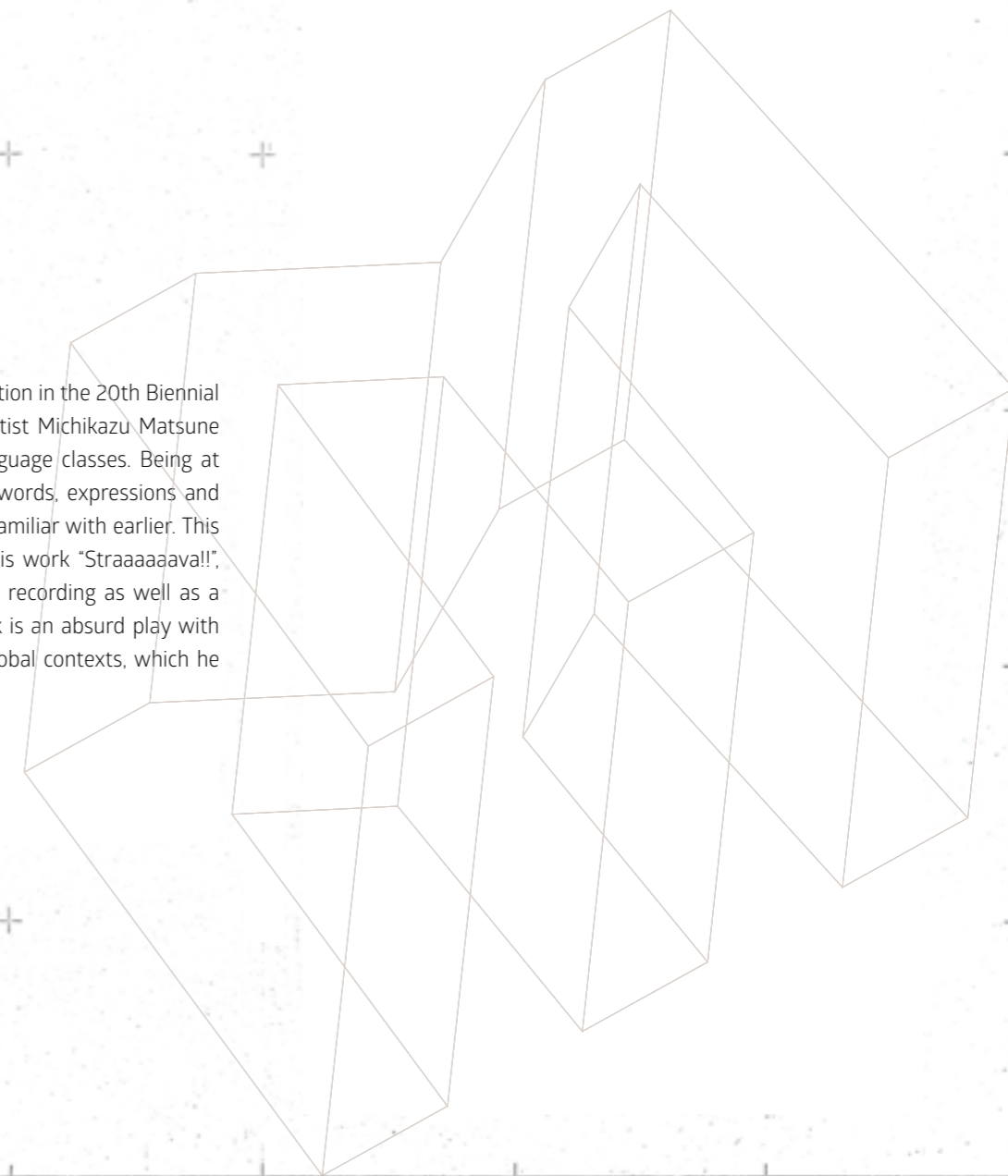
MICHIKAZU MATSUNE

Michikazu Matsune (*1973, Kobe, Japan) is a Japanese-Austrian artist who works in his personal style by combining conceptualist and documentarist practices. He utilizes diverse approaches, which range from stage-performances and interventions in public spaces to audience-participatory projects. Characterized as both critical and playful at the same time, his work examines the tension around our cultural ascriptions and social identifications in our globalized contemporary society. He teaches performance practice and is currently a visiting tutor at Kunst Universität Linz and Iceland University of the Arts. Matsune is originally from the seaside town of Kobe and has been based in Vienna since the 1990s.

www.michikazumatsune.info



As a preparation for his participation in the 20th Biennial of Art in Pančevo in Serbia, artist Michikazu Matsune has started taking Serbian language classes. Being at a total beginner's level, he learned some words, expressions and phrases in the language he had not been familiar with earlier. This learning process serves as the basis for his work "Straaaaaava!!", which consists of text-boards and a voice recording as well as a performative intervention. Matsune's work is an absurd play with spoken and unspoken matter, local and global contexts, which he humorously provokes.





Дарија Медић, "Terms of Service Fantasy Reader, Public Confession Room", видео, интерактивна инсталација, променљиве димензије, 2019–2022 (рад у континуираном развоју)
 Darija Medić, "Terms of Service Fantasy Reader, Public Confession Room", video, interactive installation, variable dimensions, 2019–2022 (ongoing art project)

ДАРИЈА МЕДИЋ

Дарија Медић (1986, Београд) уметница, радница и едукаторка у култури, академији и цивилном друштву, која истражује подручје лавирината савременог стварања смисла саживота са технологијом и (де)кодираним рационалности. Истражује у контексту поетика медија, дистрибуиране когниције, материјалности интеракције и политика дизајна интерфејса унутар алгоритамске културе кроз стварање колективних партиципативних процеса за сензибилизацију спрега дигиталне медијације. Излаже самостално и групно на конференцијама, изложбама и фестивалима у земљи и иностранству, путем којих ради на повезивању критичке медијске уметности и дигиталних политика. Завршила је Нове ликовне медије на Академији уметности у Новом Саду, мастер Дизајн медија и комуникација на Институту Пит Зварт у Ротердаму, Холандији, а тренутно је на докторским студијама програма Интермедјална уметност, писање и перформанс на Универзитету Колорада у Болдеру, САД. Чланица је Савеза удружења ликовних уметника Војводине (СУЛУВ), гостујућа предавачица на Факултету за медије и комуникације и стручна сарадница колектива kuda.org.

www.syntaxerror.com

„Terms of Service Fantasy Reader“ – уметнички и истраживачки пројекат који преиспитује однос између регулације и преговарања моћи дигиталног сопства у савременој интерфејс култури. Рад функционише као инсталација која настаје из растуће аудио-архиве групних драматизација услова коришћења различитих сервиса. Аудио-архиву прате и континуирано прикупљани примери порука мобилних апликација у којима се уочава специфична употреба језика из домена етике, бриге, емотивног, наредбодавног или хумористичког тона, као и специфичних порука око потврђивања или укидања налога на одређеним сервисима. Услови коришћења су уговори који се свакодневно потписују приликом инсталирања апликација и сервиса, у највећем броју случајева без читања, прећутно прихватајући ултиматум за учествовање у савременим облицима социјализације путем пристајања на тражено, што најчешће подразумева и основна задата подешавања неког сервиса. Ова тешко разумљива, дугачка документа кроје границе простора извођења и изражавања онлајн идентитета, а у исто време представљају и бојно поље за дигитална права корисника. „Terms of Service Fantasy Reader“ нуди тај тешко доступни луксуз времена да се искуси садржај разноликих примера услова коришћења кроз колективно експресивно читање у јединственом простору и времену. Кроз инсталацију рад представља агрегацију израза прећутаног, неизрецивог, нејасног, афективног односа према просторима алгоритамске кокреације и регулације сопства, као и заједнице.

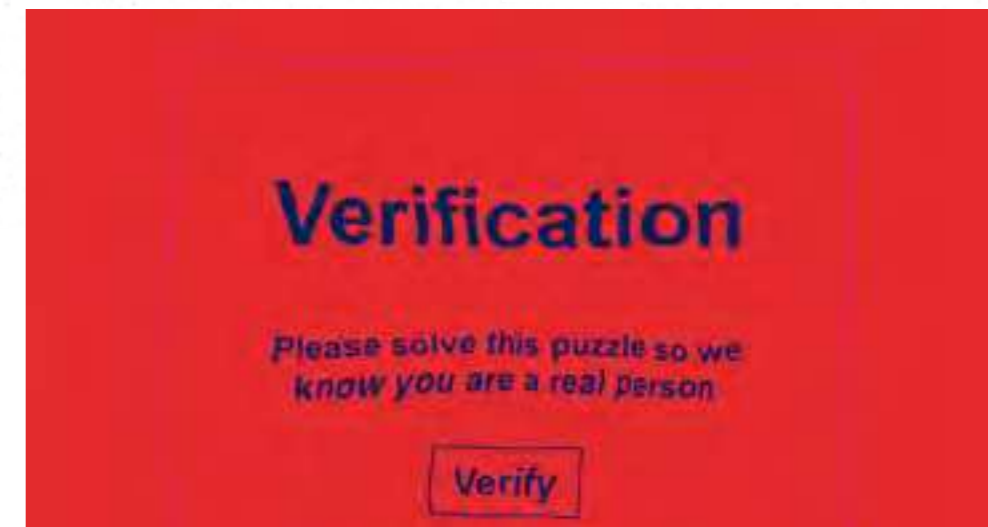
DARIJA MEDIĆ

Darija Medić (*1986, Belgrade, Serbia) is an artist, educator and cultural worker in academia and civil society, researching labyrinths of contemporary meaning making, cohabitation with technology, and (de)coded relationality. She develops work in the context of media poetics, distributed cognition, materiality of interaction and politics of interface design within algorithmic culture through creating collective participatory processes for sensitizing points of digital mediation. She shows work independently and collectively at conferences, exhibitions and festivals, locally and internationally, making connections between critical media art and digital policy. She graduated from the New Media Art department at the Academy of Arts in Novi Sad in Serbia, completed a Master Media Design and Communication master's degree at the Piet Zwart Institute in Rotterdam in the Netherlands, and is currently a student at the Intermedia Art, Writing and Performance Program at the University of Colorado, Boulder in the USA. She is a member of the Association of Visual Artists of Vojvodina, visiting lecturer at the Faculty for Media and Communications in Belgrade and associate researcher with kuda.org.

www.syntaxerror.com

"Terms of Service Fantasy Reader" is an art and research project that interrogates the relationship between the regulation and the negotiation of the power of digital selfhood in contemporary interface culture. It functions as an installation that comes into being from a growing audio archive of collective dramatizations of the terms of service of various services. This is accompanied by a continuous collection of examples of mobile app messages showing specific uses of language, whether it be the employment of narratives of ethics of care, the existence of an emotional, commanding or humorous tone, as well as the look of app messages about verifying or disabling accounts. Terms of Service are legal documents that get "signed" on a daily basis, when downloading and installing

an app, in most cases without being read, the signee accepting the silent ultimatum to participate in contemporary forms of socialization, most commonly accepting the default settings unchanged and unquestioned. These conceptually demanding, long and often hermetic to read documents both define and reinforce the invisible borders of the user's options for self-expression. At the same time, they are one of the main battlegrounds for user rights. "Terms of Service Fantasy Reader" offers the never fully available luxury of time to experience the content of various Terms of Service through a collective expression of unspoken, unspeakable, unclear and affective relationships towards spaces of algorithmic cocreation and regulation of the self, as well as community.



Дарија Медић, "Terms of Service Fantasy Reader, Public Confession Room", видео, интерактивна инсталација, променљиве димензије, 2019–2022 (рад у континуираном развоју)
 Darija Medić, "Terms of Service Fantasy Reader, Public Confession Room", video, interactive installation, variable dimensions, 2019–2022 (ongoing art project)

Милица Мијајловић, „A Life, a Flash“,
уље на текстилу, 100 × 125 цм, 2022.
Milica Mijajlović, „A Life, a Flash“, oil on
textile, 100 × 125 cm, 2022



МИЛИЦА МИЈАЈЛОВИЋ

Милица Мијајловић (1993, Београд) визуелна уметница чија се пракса углавном усредсређује на питања формирања личног идентитета у контексту одрастања у послератним годинама, али и на развој истог у перспективи нестабилног и неизвесног контекста савременог друштва. Наглашава амбијент и симболику догађаја који су дефинисали њен женски идентитет, а истовремено преиспитује значења и начине на које се одређене појаве манифестују у нашем окружењу. Завршила је мастер студије на Академији за уметност, архитектуру и дизајн у Прагу. До сада је имала самосталне изложбе у Чешкој, Мађарској, Србији, Црној Гори и Словачкој, а учествовала је и на уметничким резиденцијама попут EASTTOPICS AiR програма у Будимпешти, као и у Берлину и Прагу. Њен рад уврштен је у неколико различитих публикација – NONFICTION O3 'STATEMENT', и др. Тренутно живи и ствара на релацији Београд–Праг.

www.milicamijajlovic.com

*Сребрна мрежа среће
Као сузе што си пролила
Почиње да тече
И почињеш да осећаш
Живот, блесак
То ти раздира
Твоју главу, твоју душу
То није поштено
The KVB – Never Enough (Никад довољно)*

„A life, a flash“ је серија слика коју сам започела 2019. године и на којој и даље радим, док мењам њен облик и форму, трансформишући је и додајући нове слојеве значења. На самом почетку, ове слике су представљале симболичке репрезентације одређеног осећања које сам настојала да изразим. То вишеслојно осећање је комбинација страха и задивљености коју сам први пут осетила као дете за време бомбардовања 1999. године, а јавило се док сам посматрала трепераво ноћно небо изнад мог бомбардованог града. Тај хибрид страха и задивљености, трауме и спектакла, муке и радости касније – у послератним годинама – постао је присутан у свакодневном животу, не само мом и моје породице, већ и у животу читавог друштва када је таква криза упропастила многе године које су након тога уследиле. Материјали и облици које користим у процесу сликања, симболички се односе на осећање које сам описала, али односе се и на једну умногоме сложенију комбинацију феномена који постоје у нашем друштву. Укључују одређену токсичност заједно са елементима грандиозности и екстравагантности, експлозивности и лудила који постоје на дубоко емотивним и духовним основама.



MILICA MIJAJLOVIĆ

Milica Mijajlović (*1993, Belgrade, Serbia) is a visual artist. Her artistic practice is mostly focused on issues of personal identity formation in the context of growing up in a post-war period as well as the development of such an identity within the perspective of an unstable and uncertain context of contemporary society. She emphasizes the atmosphere and the symbolism of events that have defined her female identity while simultaneously re-examining the meaning and ways in which certain phenomena are manifesting themselves in our environment. She obtained her MA at the Academy for Arts, Architecture and Design in Prague. She has realized solo exhibitions in the Czech Republic, Hungary, Serbia, Montenegro and Slovakia, and she has been granted artistic residences such as EASTTOPICS AiR program in Budapest and similar programs in Berlin and Prague. Her artworks have been published in several publications such as NONFICTION, 03 'STATEMENT' and others. She currently lives and works between Belgrade and Prague.

www.milicamijajlovic.com

A silver net of happiness
As the tears you cried,
they start to go
And you start to feel
the life, the flash
It pulls apart
your head, your soul
Its crooked'
The KVB - Never Enough

'A Life, a flash' is an ongoing painting series I started back in 2019 and I am still working on, while changing its shape and form, transforming it and adding new layers of meaning. In the very beginning these paintings were symbolic representations of a certain feeling I was trying to express. This multi-layered feeling is a combination of terror and amazement I first felt as a kid in the times of the Belgrade bombing in 1999 and it occurred while watching the flashing night-sky above my bombed hometown. This hybrid of terror and amazement, trauma and spectacle, torture and joy was later - in the post-war years - present in daily life, not only mine and my family's, but also in the life of society, where such a crisis destroyed many years that followed this particular event. The materials and shapes I use in the painting process refer symbolically to the feeling I described above but also refer to the more complex combination of phenomenons that exist in our society such as a certain toxicity with elements of grandiosity and extravagance, explosiveness, and insanity, which exist on the basis of deep emotional and spiritual foundations.



Милица Мијајловић, „A Life, a Flash“, уље на текстилу, 100 × 125 цм, 2022.
Милица Мијајловић, „A Life, a Flash“, уље на текстилу, 100 × 125 цм, 2022.
Милица Мијајловић, „A Life, a Flash“, уље на текстилу, 140 × 170 цм, 2019.
Milica Mijajlović. 'A Life, a Flash', oil on textile, 100 × 125 cm, 2022
Milica Mijajlović. 'A Life, a Flash', oil on textile, 100 × 125 cm, 2022
Milica Mijajlović. 'A Life, a Flash', oil on textile, 140 × 170 cm, 2019

Јелена Мицић, „Без назива“, инсталација (штапићи за уши, струна), 3,5 × 6,5 м, 2019–2022.
Jelena Micić, „Untitled“, installation (cotton buds, strings), 3.5 × 6.5 m, 2019–2022



Јелена Мицић (1986, Књажевац) магистрирала је на Академији ликовних уметности у Бечу (2020) на Одсеку за текстуалну скулптуру (ментор Хајмо Цоберниг). Завршава мастер студије филозофије (2012) и дипломске студије на Катедри за скандинавске језике и књижевности (2010) Универзитета у Београду. Добитница је Награде „Димитрије Башичевић Мангелос“ (2021) која подразумева резиденцијални боравак у Њујорку и самосталну изложбу, затим „Würdigungspreis der Akademie der bildenden Künste Wien“ за најбоље завршне радове (2020), Ö1 Talentstipendium Bildende Kunst (2018) i kùltür gemma! (2018) у Бечу. У својој уметничкој пракси бави се друштвено-политичким аспектима боја и бојних система, што укључује и теренски рад и прикупљање визуелног материјала. Економска и еколошка питања материјала и рада теме су које проматра како у уметничком, тако и у кустоском раду. Користећи методу апропријације свакодневице, често преузима одабране образце људског понашања истражујући последице тих акција. Оснивачица је неформалне групе УМЕТНИК. Живи и ради у Бечу као слободна уметница и уметничка директорка WIEN-WOCHE фестивала.

www.jelenamicic.com

ЈЕЛЕНА МИЦИЋ

Од 2018. године у Европској унији забрањена је употреба једнократне пластике, а 2020. године забрањена је и употреба пластичних кеса. Високо на листи производа опасних по околину налазе се и штапићи за уши, који уз пластичне кесе и друге врсте пластичних паковања треба да буду повучени са тржишта до краја 2021. године. Тржишни артикли са полица продавница замењују се одрживим материјалима као што је папир и дрво. Данас материјали из природних извора коштају мање него њихове пластичне замене.

Од 2021. године једнократна пластика постаје забрањен материјал, као и циљани предмет будућег сећања. Овај пројект прати политичке одлуке везане за материјал који је многим доступан и који је из псеудоеколошких разлога осуђен на изумирање. Сведоци смо нестанка материјала који је током година постао основна и свеprisутна материја која се налази и у људском телу. Потрошња пластике разоткрива фундаменталне економске принципе, а нас оставља суочене са питањем – ко може себи да приушти њен нестанак?

Кроз перформативну акцију налажења и гомилања овог забрањеног и двозначног материјала, сакупљам преостале примерке да их интегришем у инсталације великих димензија. Моја намера је да представим сакупљени материјал у облику инсталације која се састоји од полупрозирне плетене мреже сачињене од штапића за уши, воћа и поврћа. Разигране просторне слике у облику обојених зидова уобличавају простор усмеравајући и ограничавајући кретање посетилаца. Радови су изнова прилагођени димензијама простора и носе трагове претходних прилагођавања.

JELENA MICIĆ

Jelena Micić (*1986, Knjaževac, Serbia) obtained her MA in 2020 at the Academy of Fine Arts in Vienna at the Department for Textual Sculpture under the mentorship of Heimo Zobernig. She obtained her MA in philosophy in 2012 and graduated from the Department for Scandinavian Languages and Literature in 2012 at Belgrade University. She received the "Dimitrije Bašičević Mangelos" award in 2021 that included the residency in New York as well as a solo exhibition, and she also received the Würdigungspreis der Akademie der bildenden Künste Wien for best final exam artworks in 2020. She was also awarded with the "Ö1 Talentstipendium Bildende Kunst" (2018) and "kültür gemma!" (2018) in Vienna. Her artistic practice includes exploration of colours and colour systems in their socio-political aspects, and it also comprises fieldwork and collecting visual materials. The economic and ecological issues related to the materials and labour processes are topics that she considers both in her artistic and curatorial work. She often takes on selected patterns of human behaviour by using the method of appropriation of everyday life, and explores the consequences of such activities. She is one of the founders of the informal group UMETNIK. She is living in Vienna as a freelance artist and works as the art director of the WIENWOCHE festival.

www.jelenamicic.com



Јелена Мицић, „Без назива“, објекат/слика
(штапићи за уши, струна), ~ 80 × 80 цм, 2019.
Jelena Micić, "Untitled", object/painting
(cotton buds, strings), ~ 80 × 80 cm, 2019

Since 2018 single-use plastic has been banned in the EU, which went on to prohibit single-use plastic bags in 2020. One of the top-listed environmentally hostile products are cotton buds, which, along with plastic bags and different sorts of plastic packaging, are to be completely withdrawn from the market by the end of 2021. Market shelf contents are being increasingly replaced by sustainable materials such as paper and wood. Nowadays, natural resource material costs less than the plastic surrogates.

From 2021 on, single-use plastic is a forbidden material, and a targeted item of the future memory. The project follows the politics of how the material available to many was, for green washing reasons, purposefully led to extinction. We are witnessing a disapp-

pearance of a material which over the years became a fundamental and omnipresent matter even inside the human body. The plastics consumption process reveals underlying economic principles and we are left with a question – who could afford its disappearance?

In a performative action of pursuit and accumulation of the forbidden and ambivalent material, I am collecting the last specimens in order to integrate them into large-scale installations. My intention is to present the archived material in the form of a semi-transparent stringed cotton bud and fruit and vegetable net spatial installation. Playful spatial paintings in the form of translucent colour walls, structure the space, directing and limiting visitors' movement. Works are repeatedly adjusted to the dimensions of the space and carry visible traces of adaptation(s).



Џонатан Монахан, „Изван понора“, видео (боја, звук), 19' уз понављање, 2018.
Jonathan Monaghan, "Out of the Abyss", video (colour, sound), 19' in loop, 2018

ЏОНАТАН МОНАХАН

Џонатан Монахан (1986, Рокавеј Бич, Њујорк, САД) награђивани визуелни уметник који ради са спектром различитих медија као што су штампани материјали, скулптура и анимација да би произвео предмете и наративе који као да долазе са неког другог света. Инспиришући се извориштима широког опсега, као што су историјски уметнички радови и научна фантастика, његови фантазмагорични радови разоткривају подсвесне страхове повезане са технологијом и конзумеризмом. Монаханови радови су излагани на филмском фестивалу Sundance и у Palais de Tokyo у Паризу, и представљани су у неколико медијских издања укључујући *New York Times*, италијански *Vogue* и *Washington Post*. Такође, радови су му били откупљени за бројне јавне и приватне колекције, укључујући Crystal Bridges Museum of American Art и Art Bank Collection у Вашингтону.

www.jonathanmonaghan.com

Рад „Изван понора“ субверзивно комбинује слике савременог конзумеризма и државе надзирања са библијским симболима повезаним са Откровењем, призивајући страхове поводом једне растуће неизвесности спрам будућности. Овај визуелно екстравагантан рад поново замишља елементе као што је седмооко јагње и четири јахача представљена као чудовишта данашњице, украшена сигурносним камерама, опремом против демонстрација и електроником намењеној широкој потрошњи. Слике створене коришћењем CGI софтвера веома су детаљне и преузимају углађену визуелну естетику каква се среће у рекламама и рекламним огласима као средство за истраживање опсесија материјалним преобиљем у дигиталном добу.

JONATHAN MONAGHAN

Jonathan Monaghan (*1986, Rockaway Beach, New York, USA) is an award-winning visual artist who works across a range of media, such as prints, sculpture, and animation, to produce otherworldly objects and narratives. Drawing on wide-ranging sources, such as historical artworks and science fiction, his fantastical pieces uncover subconscious anxieties associated with technology and consumerism. Monaghan's work has been exhibited at the Sundance Film Festival, and the Palais de Tokyo in Paris. His work has been featured in several media outlets, including The New York Times, Vogue Italia, and The Washington Post. His work has also been acquired by numerous public and private art collections, including The Crystal Bridges Museum of American Art and the Washington, D.C., Art Bank Collection.

www.jonathanmonaghan.com



"Out of the Abyss" subversively combines imagery from modern consumerism and the surveillance state with biblical symbols associated with the Apocalypse, eliciting anxieties about an increasingly uncertain future. Visually extravagant, the work re-imagines elements such as the seven-eyed lamb and the four horsemen as terrifying beasts of the present day, adorned with security cameras, riot gear, and consumer electronics. Created using CGI software, the imagery is highly-detailed and appropriates the slick visual aesthetics found in advertisements or commercials as a means to examine obsessions with material excess in the digital age.



Џонатан Монахан, „Изван понора“, видео (боја, звук), 19' уз понављање, 2018.
Jonathan Monaghan, "Out of the Abyss", video (colour, sound), 19' in loop, 2018



Муна Муси, „اين ولوب عراش | Bologna St. 173, Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte“, перформанс и инсталација од везене тканине незала, двеју дрвених структура за становање, променљиве димензије, 2021.
Muna Mussie, „اين ولوب عراش | Bologna St. 173, Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte“, performance and installation of embroidered gauze nezzala, two wooden inhabitable structures, dimensions variable, 2021

МУНА МУСИ

Муна Муси (1978, Керен, Еритреја) уметница која живи у Болоњи и бави се истраживањем извођачких уметности и сценских језика како би дала облик напетости између различитих полова изражавања. Уметничку каријеру започела је 1998. године као глумица/извођачица. Од 2006. сама конципира, поставља на сцену и интерпретира сопствене радове. Њене скорашње продукције, укључујући инсталацију и перформанс „Milite Ignoto“ (2015), као и перформансе „Oasi“ (2018), „Curva“ (2019), „Curva Cieca“ (2021) и „PF DJ“ (2021), истражују утварне појаве и мањинске историје. Бавила се дизајнирањем за колекцију одеће FFMM у сарадњи са Флавијом Фавелијем (Flavio Favelli) у периоду 2007–2009. Имала је међународни театарски пројект насловљен „Monkey See, Monkey Do“ (2011–2012). Њене интервенције на објектима су Punteggiatura (2018), пројекат заснован на пракси шивења и Bologna St. 173 (2021), као и њен самостални наступ на Archive sites у Милану, који је такође приказан у Savvy Contemporary у Берлину. Скорашњи пројект „Oblio“ (2021) односи се на истраживање уметности у јавном простору.

www.munamussie.com

Перформансу и пратећој инсталацији „اين ولوب عراش | Bologna St. 173, Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte“ – чија је суштина јединствено кретање плетеница косе које се хоризонтално уздижу од силине обртања тела играча – тај покрет од једне милисекунде продужен је да би одзвањао кроз читав простор, обухватајући притом 23 године еритрејских политичких конгреса и уједно фестивала. Ти фестивали на којима су учествовали Еритрејци из дијаспоре са неколико континената и који су одржавани у Минхену, Нирнбергу, Павији, али најчешће у Болоњи (у континуитету од 1974. до 1991. године), представљали су фронт борбе за збацивање војне диктатуре и стварање независне нове нације одвајањем од Етиопије. Инсталација која предузима кључно ново истраживање је полако грађена током Муниног резиденцијалног боравка у архивима Милана где је претраживала незваничну звучну меморију и емотивни садржај отворених и индустријских простора који су угошћавали годишње конгресе и провизорне шаторе различитих облика. Уласком у простор инсталације долази се у додир са емотивним утисцима које су остављали годишњи политички фестивали на једно дете које их је посматрало и које је избегло са породицом из Еритреје у Болоњу када је имало две године. Усред прожимајућег, свеprisутно натапајућег присуства рата, архив онога што је преостало од борбе, њених симбола, њене иконографије, њених акронима, просечен је једном уметничком имагинацијом која је флуоресцентна, неонска, халициногена, психоделична, треперава и стобоскопска. Овај рад стога представља урањање у иконографију борбе.

Овај рад уврштен је у селекцију као омаж кафани „Код Абисинца“, која је у првој половини прошлог века постојала у Панчеву. Абисинија је стари назив за Етиопско царство које је обухватало територију данашње Етиопије и Еритреје. Кафана под тим називом у историјском делу Панчева представља сведочанство о пријатељском односу грађана Панчева према небелаштву.

Muna Mussie (*1978, Keren, Eritrea) is an Eritrean artist based in Bologna, who investigates the performing arts and scenic language to give shape to the tension that arises between different expressive poles. She began her artistic career in 1998, as actress/performer. Since 2006, she has conceived, staged, and interpreted her own works. Her recent productions, including the installation and performance "Milite Ignoto" (2015), the performances "Oasi" (2018), "Curva" (2019), "Curva Cieca" (2021), and "PF DJ" (2021), investigate ghostly apparitions and minor history. She designed the FFMM clothing collection with Flavio Favelli (2007-2009). Her international theatre projects is Monkey See, Monkey Do (Chapter I-II, 2011-2012). Her object interventions, Punteggiatura (2018), sewing a project based on the practice of sewing, and Bologna St. 173 (2021), her solo show at Archive sites Milano, also presented at Savvy Contemporary Berlin. Her recent project Oblio (2021) introduces her research on public art.

www.munamussie.com



MUNA MUSSIE

In Muna Mussie's performance and installation, "ግራሽ | عراش | ائینولوب | Bologna St. 173. Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte", – whose essence is a single movement of braids rising horizontally from the force of swivelling bodies – a millisecond-movement is expanded to reverberate through the entire space, encompassing twenty-three years of annual Eritrean political congresses and festivals at once. Attended by diasporic Eritreans from several continents, and held in Munich, Nuremberg, Pavia, but mostly (uninterrupted from 1974 to 1991) in Bologna, these festivals were a front of the struggle to overthrow military dictatorship and gain an independent new nation from Ethiopia. Embarking on crucial new research, the installation, slowly built over the course of her residency at Archive Milan, sought the unofficial sonic memory and emotive content of the open grounds and industrial spaces, which hosted the annual congresses and motley put-together tents of various shapes. Entering the installation space, we enter into the emotive impressions left by an annual political festival on an observing child, who fled with her family from Eritrea to Bologna at the age of two. Amidst a pervasive, ubiquitously imbibed presence of war, the archive of what remains of struggle, its symbols, its iconography, its acronyms, is shot through with an artistic imaginary, that is fluorescent, neon, hallucinogenic, psychedelic, flickering and strobe. This work is an immersion in the iconography of struggle, only to haunt it with the present.

This work was included in the selection as a homage to the tavern "Kod Abisinca" (The Abyssinian's), which existed in Pančevo during the first part of the 20th century. Abyssinia is an earlier name for the Ethiopian Empire, which included the territory of today's states of Ethiopia and Eritrea. The tavern bearing that name located in the historic part of the town of Pančevo represents a testimony to the friendliness of the citizens of Pančevo towards non-whiteness.



Муна Муси, „ግራሽ | عراش | ائینولوب | Bologna St. 173. Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte", перформанс и инсталација од везене тканине незала, двеју дрвених структура за становање, променљиве димензије, 2021.. Muna Mussie, "ግራሽ | عراش | ائینولوب | Bologna St. 173. Il sole d'agosto, in alto nel cielo, batte forte", performance and installation of embroidered gauze nezzala, two wooden inhabitable structures, dimensions variable, 2021



Немања Николић, „Велики цртеж за The Plot #9“, туш на папиру, 220 × 125 cm, 2020.
Nemanja Nikolić, "Big Drawing for The Plot #9", ink on paper, 220 × 125 cm, 2020

НЕМАЊА НИКОЛИЋ

Немања Николић (1987, Ваљево) дипломирао је на Факултету ликовних уметности у Београду 2010. године, на сликарском одсеку. Завршио је докторске уметничке студије на истом факултету 2019. године. Реализовао је самосталне изложбе у институцијама као што су Ликовна галерија Културног центра Београда, Галерија Dix9 Héléne Lachermoise у Паризу, Центар за савремену уметност Црне Горе (Дворац Петровића), Галерија „ERD“ у Сеулу, Дом омладине Београда, Галерија Рима у Крагујевцу, Уметнички простор У10 итд. Учествовао је на бројним групним изложбама у земљи и иностранству: Saixa Fogim у Мадриду и Барселони, Kunsthal KadE у Амерсфорту у Холандији, Kunstlerhaus у Бечу, на 56. и 57. Октобарском салону у Београду, Галерији „Шкуц“ у Љубљани итд. Од 2018. године ради на Факултету ликовних уметности, тренутно у звању доцента. Добитник је више награда, као што су Награда за цртеж на Тријеналу цртежа и мале пластике удружења ликовних уметника Србије и Награда за цртеж из Фонда „Владимир Величковић“. Иницијатор је настанка Уметничког простора У10 који служи за промоцију и афирмацију младих уметника. Живи у Београду.

www.nemanjanikolic.com

Уметнички пројекат под називом „The Plot“ настајао је три године и састоји се од око 5.000 мањих цртежа, затим серија „великих цртежа“, којима припадају цртежи приказани на Бијеналу уметности у Панчеву, и на крају сам анимирани филм у трајању од десет минута. Фрагменти преузети из различитих кинематографских остварења насталих у периоду Хладног рата од стране великих филмских продукција „Западних сила“ (САД, Велика Британија) цртани су на листовима књига, мапама и енциклопедијама писаним и издатим током истог периода на територији СФРЈ, а које за тему имају теоријско промишљање социјалистичког уређења, односно представљају картографске документе градова, граница, држава и континената. Југославија је у овом историјском раздобљу била једна од ретких држава иза „гвоздене завесе“ у којој су холивудски филмови, ТВ-серије, џез, рокенрол и кока-кола били не само дозвољени већ су чинили део свакодневице. Амерички филм је као најмасовнији вид уметничког изражавања, забаве, неретко и пропаганде, имао посебну улогу у југословенском друштву, држећи апсолутну доминацију међу страним кинематографским остварењима у домаћим биоскопима. Упознајући кроз њега раскош, богатство и неконвенционалан начин живљења, човек у југословенском социјализму имао је могућност да сања амерички сан у неамеричким условима (опширније о овој теми у: Радина Вучетић, *Кока-кола социјализам: американизација југословенске популарне културе шездесетих година XX века*, Службени гласник, 2020, Београд). Одрастајући у рушевинама тог система, у периоду који би се могао окарактерисати као бесконачна транзиција из једног система у други, схватио сам да су ове крајности и контрадикторности дефинисале моје ставове, надања и погледе на свет.

HEMANJA NIKOLIĆ

Nemanja Nikolić (*1987, Valjevo, Serbia) graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2010, department of Painting. He finished his PhD studies at the same faculty in 2019. He has presented his works at solo exhibitions since 2010, in: Art Gallery of the Cultural Centre of Belgrade, Gallery Dix9 Helene Lachermoise in Paris, Belgrade Youth Centre, Rima Gallery in Kragujevac, U10 Art Space in Belgrade, etc. He has participated in many group exhibitions in the country and abroad: Caixa Forum in Madrid and Barcelona, Kunsthal KadE in Amersfoort in the Netherlands, Kunstlerhaus in Vienna, 56th and 57th October Salon in Belgrade, Centre for Contemporary Art of Montenegro, etc. Since 2018 he has been working at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, currently as assistant professor. He has won several art awards, such as the Award for drawing at the Triennial of Drawings and Small Sculpture of the Association of Fine Artists of Serbia and the Award for drawing of the Vladimir Veličković Fund. Nikolić is the initiator of Belgrade based U10 Art Space, an independent artist-run space dedicated to supporting young contemporary artists. He lives and works in Belgrade.

www.nemanjanikolic.com



The art project entitled "The Plot" was realized over a period of three years and it consists of around 5000 smaller drawings, a series of "large drawings", among which are those exhibited at the Pančevo Art Biennial, and of a ten-minute animated film. Fragments from various films by the large film companies of the "Western Forces" (USA and Great Britain) from the Cold War period are used in the artwork by drawing them on leaflets torn out of books, maps or encyclopaedias that were written and published during the same period at the territory of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. Their topic gravitates around theoretical rethinking of the socialist social order, represented by cartographic documents of cities, borders, states and continents. During this historical period Yugoslavia was one of the rare countries situated behind the "Iron Curtain" in which Hollywood movies, TV series, jazz, rock'n'roll and Coca-Cola were not only permitted,

but formed a part of everyday life. American movies, as the most popular element of artistic expression, entertainment and, often, propaganda, had a special role within Yugoslav society and dominated the foreign films shown in the local cinemas. Every human being living under Yugoslav socialism, through getting familiar with the splendour, wealth and unconventional way of life depicted in those movies, had an opportunity to dream the American dream within an un-American context (see: *Radina Vučetić, Koka-kola socializam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka [Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Popular Culture during the 1960s]*, Službeni glasnik, Beograd, 2020). Growing up amongst the ruins of that system, during the period that could be described as an endless transition of one system into another, I realised that it is those extremes and contradictions that have defined my attitudes and hopes as well as my worldview.



Немања Николић, „Велики цртеж за The Plot #13“, туш на папиру, 200 × 150 цм, 2020.
Nemanja Nikolić, "Big Drawing for The Plot #13", ink on paper, 200 × 150 cm, 2020



Јирген Отс, „Укрштене загонетке“, пронађене публикације за учење страних језика, рајснадле, 114 × 290 цм, 2022. Ауторка фотографије: Изабел Артус
 Jurgen Ots, "Cross Riddles", found language magazines, push pins, 114 × 290 cm, 2022
 Photo: Isabelle Arthuis

ЈИРГЕН ОТС

Јирген Отс (1978, Дандермонде, Белгија) уметник чији рад превазилази крхке границе између скулптуре, инсталације и перформанса. Током протеклих година уметник је организовао и сакупљао елементе на бувљим пијацама и онлајн аукцијама. Руководи се визуелном интуицијом, као и оном везаном за додир да би одабрао материјале који имају политичке, економске и друштвене карактеристике. Током сакупљања, дозвољава да га воде други људи, као и тактилно и емотивно поремећене ситуације. Прикупљени предмети су касније трансформисани са екстремном прецизношћу у студију: старим материјалима је додељена једна нова често поетска, али и неодложна реалност у Отсовим скулптуралним композицијама.

jurgen.g.m.ots@gmail.com

Јирген Отс удахњује нов живот коришћеним предметима тако што их преврће, трага за њима и експериментише на њима унутар монтираних склопова. Материјале које користи налази на бувљим пијацама и доследно их претвара у археолошки домен људске комуникације, језика, слика и идентитета. Рад „Укрштене загонетке“ представља 40 књижица изабраних из серије за паралелно учење страних језика. Оне укључују књижице превода са француског на холандски, француског на енглески и холандског на француски. Свако издање има сопствену боју: наранџасту, белу и зелену. Приказујући некад предње, а некада задње корице наводи око посматрача да прегледава то мноштво узајамно, поредећи елементе као што су боја, папир, мастило, цртеж и мотив. Јединственост сваког издања је противстављено са репутацијом серије. Стога, Отс ствара уникатни визуелни језик који је развијен кроз репетитивне гестове и истраживање могућности слика.
 Ан Кестелајн

JURGEN OTS

Jurgen Ots (*1978, Dendermonde, Belgium) is a Belgian artist whose work straddles a fragile boundary between sculpture, installation and performance. For several years now, the artist has been organizing and collecting elements on flea markets and online auctions. There Ots is guided by a visual and tangible intuition for materials of a with political, economic and social character. When collecting, he allows himself to be guided by people, tactility, emotion and disrupted situations. The objects are later transformed with extreme precision in the studio: old materials are given a new, often poetic but pressing reality in Ots' sculptural compositions.

jurgen.g.m.ots@gmail.com

Jurgen Ots gives new life to used objects by turning them over, seeking them out and experimenting with them in assemblages. His material, found on flea markets, is consistently turned into the archeologic domain of human communication, language, images and identity. The work "Cross Riddles" presents 40 booklets assorted from a series of parallel language learning instructions. It comprises of French to Dutch, French to English, and Dutch to French. Each edition consisting of its own colour: orange, white and green. The assemblage forms a rectangular on the wall and juggles the three variations of the series. Showing once the front and sometimes the back cover, the viewers' eye scans the multitude comparing elements like colour, paper, ink, drawing and motive. The uniqueness of each magazine juxtaposes with the reputation of the series. Thus, Ots creates a singular visual language developed through repetitive gestures and exploring the possibilities of the image. Ann Cesteleyn



Јирген Отс, „Укрштене загонетке“, пронађене публикације за учење страних језика, рајснадле, 114 × 240 цм, 2022.
Jurgen Ots, "Cross Riddles", found language magazines, push pins, 114 × 240 cm, 2022



Плеће F20, „Сећање на савладану психозу 2“,
комбинована техника на А4 папиру, 2021/22.
Tribe F20, "Memory of Psychosis Overcome 2",
mixed media on A4 paper, 2021/22

Плеће F20 настало је из упућености стигматизованих људи, оболелих од шизофреније, једних на друге. Схватили смо да је самоорганизовање најбољи начин да заштитимо себе и стварамо ван оквира визуелних психотерапија које су за нас осмислили стручњаци. Осмислили смо своју терапеутску методу која је постала обавезна иницијација сваког члана. Приликом иницијације, члан ствара неколико цртежа који представљају расцеп његове личности. Радови се изрежу по спољној ивици и постављају усправно на подлогу, и потом се обасјају светлошћу, при чему се добија њихова сенка на зиду. Сенка која обједињује светлошћу обасјане изрезане цртеже је конкретна фигура, углавном неке животиње, и по њој нови члан добија племенско име под којим дејствује у племену и којим се представља у јавности. Племенско име допушта члану да сакрије идентитет од јавности јер је договор чланова племена да остане анониман онај ко то жели. Кроз плеће је досад прошло тринаест људи, а тренутно су у племену активни: Риба (поглавица), Коњ (шаман), Видра, Меда и Камила.

www.facebook.com/plemef20

ПЛЕМЕ F20

Када уђете у поље психозе изложени сте другачијим психосоцијалним законитостима. Убрзо примећујете да сте у контакту са бићима другачијег састава од вашег и да вам се обраћају. Ти гласови су непогрешив знак да сте у близини ентитета чије присуство осим што може да се чује, може и да се види. Тако је из виђења ових бића, које не треба замењивати са демонима, настао циклус слика „Сећање на савладану психозу“. Портретисање стања психозе један је од главних задатака Племена F20 како бисмо дали увид у постојање ових бића. Између себе, ова бића су друштвена и све указује да имају хијерархију. Често имају рогове, понекад и мекане који им добро дођу за отварање рупа у души коју су напали. Зуби су им специјализовани за исисавање енергије. Иако крволочни, могу помоћи у откривању тајни недоступних ван њихове протекције. Понекад је портретисање психозе опасно као прављење змаја од стакла, при чему стакло загревамо у ватри змајевих чељусти (модел је ту, надхват руке, али се ми играмо ватром коју он контролише!).

TRIBE F20



Pleme F20 (Tribe F20) was formed on the basis of the reliance of stigmatized people afflicted by schizophrenia on one another. We realized that self-organizing is the best way to protect ourselves and to create outside the framework of visual psychotherapies that were invented for us by the experts. We have invented our own therapeutic method, and it became a form of mandatory initiation for each of our members. During the course of the initiation, a member creates a couple of drawings that represent the split in her/his personality. Afterwards, drawings are cut around the edges and placed vertically on a support. Light is then shone on them, projecting shadows on a wall. The shadow that encircles the drawings illuminated by light is a concrete figure, usually of some animal, and that becomes the tribal name of the new member. S/he acts within the tribe under that name and s/he uses it in public appearances. A tribal name enables a member to conceal his/her identity in public, since the members of the tribe have agreed to respect the wish for anonymity of each of the members that decides for it. Up until now, thirteen people became members of the tribe, while the currently active members are: Fish (chief), Horse (shaman), Otter, Bear and Camel.

www.facebook.com/plemef20

Entering the field of psychosis exposes you to a different set of psychosocial laws. Soon you notice that you are in touch with beings of different structures than yours, and that they are speaking to you. Those voices are an unmistakable sign that you are in the presence of entities whose existence can be seen as well as heard. Thus, based on sightings of such beings, which are not to be mistaken for demons, the series of paintings entitled "Memory of an Overcome Psychosis" came about. Portraying the state of psychosis is one of the main tasks of the Pleme F20 as it provides us with an insight into the existence of such beings. Among themselves, those beings are social and everything goes to show that they have a hierarchical order. They often have horns, sometimes soft, that are well adapted for opening holes in the souls that they have attacked. Their teeth are specialized for sucking up energy. Although bloodthirsty, they can be of help in revealing secrets that are otherwise inaccessible without their protection. Sometimes portraying a psychosis is as dangerous as making a glass dragon, a process in which the glass is heated up in the fire that comes out of the dragon's mouth (the model is right here, within our grasp, but we are playing with fire that he controls!).

Племе F20, „Сећање на савладану психозу 5“,
комбинована техника на A4 папиру, 2021/22.
Tribe F20, "Memory of Psychosis Overcome 5",
mixed media on A4 paper, 2021/22





*Миленко Првачки, „Коегзистенција или
О морању“, комбинована техника,
30 × 30 × 210 цм, 2022.

*Milenko Prvački, "Coexistence or
On Necessity", mixed media,
30 × 30 × 210 cm, 2022

МИЛЕНКО ПРВАЧКИ

Миленко Првачки (1951, Нови Козјак) магистрирао је сликарство на Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ у Букурешту. Предавао је на LASALLE College of the Arts у Сингапуру где је обављао функцију декана десет година, а тренутно је тамо у статусу вишег научног сарадника. Од 1971. године често је излагао у Европи, а од 1993. године у Сингапуру и околном региону. Учествовао је на великим изложбама, а најзначајнија од њих било је Бијенале у Сиднеју 2006. године, уз то учествовао је и на многим симпозијумима и радионицама широм света. Био је гостујући професор на Универзитету Мусашино у Јапану, Универзитету Сабанђи у Турској и Уметничкој школи при Универзитету у Вашингтону у САД. Хонорарни је професор на универзитету RMIT у Мелбурну. Радови му се налазе у разним приватним и јавним колекцијама као што су Уметничка галерија Новог Јужног Велса у Аустралији, Музеј савремене уметности у Београду, Музеју уметности и Националној галерији у Сингапуру и другима. Добио је звање Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres од француске владе 2011. године, као и Singapore's Cultural Medallion for Visual Arts 2012. године. Примео је двадесет другу Награду „Сава Шумановић“ из области ликовних уметности, што је српска национална награда за визуелне уметности.

www.milenko.prvacki.com

Рафинерија која је појела манастир снагом индустријског гиганта и непамћења

Или:

Манастир који ће својом памћењем, трајношћу и отпорношћу вековима успети да надживи смену индустријске револуције.

Идеја и концепт који ме ре/повезује са Панчевом, и том невероватном идејом „опкољавања“ манастира.

Хибрид духовне вертикале и вертикалних димњака, елемената прошлости и садашњости.

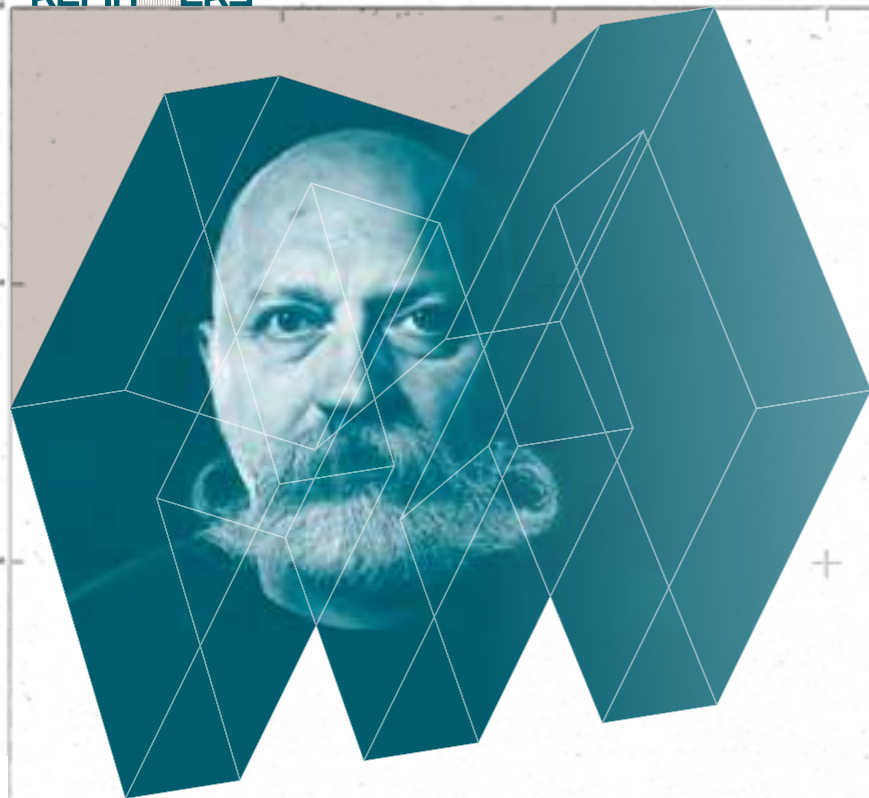
Савршена компресија визуелног и историјског насиља томе сам био сведок у чуђењу.

Покушавајући да разумем потребу тихог рањавања немоћног духа пред снагом индустријализације, идеологије и моћи.

Коегзистенција.

Ненамерно поставангардно саучествовање у прављењу компилацијских „створова“.

Идеја ми је да у једној вертикали „изместим“ све елементе који су се испреплетали на том чудном месту.



MILENKO PRVAČKI

Milenko Prvački (*1951, Novi Kozjak, Serbia) graduated with a Master of Fine Arts (Painting) from the Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" in Bucharest, Romania. He has been teaching at LASALLE College of the Arts since 1994, where he was the Dean for 10 years, and is currently a Senior Fellow. He has exhibited extensively in Europe since 1971, and in Singapore and the region since 1993. He participated in major exhibitions, most notably the Biennale of Sydney in 2006. He has participated in numerous symposiums and art workshops worldwide, and acted as visiting professor at Musashino Art University in Japan, Sabanci University in Turkey and University of Washington School of Art, USA. He is Adjunct Professor at RMIT University, Melbourne, Australia. His work is in various private and public collections, such as the Art Gallery of New South Wales, Australia; Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia; Singapore Art Museum, National Gallery Singapore amongst others. He was awarded the Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres by the French government in 2011, and Singapore's Cultural Medallion for Visual Arts in 2012. In 2020 Milenko received the 22nd Sava Šumanović Fine Art Award, the Serbian national art award for Visual Arts.

www.milenko.prvacki.com

The refinery that swallows the monastery with the power of an industrial giant and forgetfulness

Or:

A monastery that, with its centuries-old memory, durability and resilience will succeed and surpass the path of the industrial revolution.

The idea and concept that re-connects me with the Pančevo of my adolescence, and the fascination I then had with the incredible idea of "surrounding" the monastery.

A hybrid of the spiritual vertical and real vertical chimneys, elements of the past and present.

I witnessed in amazement a perfect compression of visual memory subjected to a violet attack on history.

Trying to understand the need to quietly heal those wounds of a helpless spirit before the power of industrialization, ideology, and power.

Coexistence.

Unintentional post-co-participation in the creation of compilation "creatures".

My idea is to "displace" all the elements that were intertwined in that strange place in one vertical visual object.



Оливер Реслер, „Угљеник и заточеништво“, видео, 33', 2020. Аутор фотографије: Жељко Лукунић / Pixsell (уз дозволу уметника; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome)
 Oliver Ressler, "Carbon and Captivity", video, 33', 2020 Photo: Željko Lukunić / Pixsell
 (Courtesy of the artist; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome)

ОЛИВЕР РЕСЛЕР

Оливер Реслер (1970, Кнителфелд, Аустрија) прави инсталације, пројекте у јавном простору и филмове о економији, демократији, расизму, климатској катастрофи, облицима отпора и друштвеним алтернативама. Снимио је 39 филмова приказиваних на хиљадама догађаја које су организовали различити друштвени покрети, уметничке институције и филмски фестивали. Реслер је имао обимне самосталне изложбе у Музеју савремене уметности у Загребу, MNAC – National Museum of Contemporary Art у Букурешту, SALT Galata, Истанбул; Centro Andaluz de Arte Contemporaneo – CAAC, Севиља и учествовао на бијеналима у Тајпеју (2008), Лиону (2009), Гјумрију (2012), Венецији (2013), Атини (2013. и 2015), Квебеку (2014), Чеџуу (2017), Кијеву (2017), Гетеборгу (2019) и на манфестацији Documenta 14, Касел (2017).

www.ressler.at

Индустрије које употребљавају фосилна горива, технолошко решење за катастрофално глобално загревање виде у захватању и складиштењу угљеника (CCS). Идеја је да се издваја угљен-диоксид у процесу рафинације, и да се транспортује и складишти у формацијама испод морског дна. Али ова технологија још није довољно истражена будући да су истраживања на лицу места из 2013. године показала пукотине на дну Северног мора где је угљеник ускладиштен. То указује на велику вероватноћу цурења и испуштања угљеника у атмосферу. Највеће светско постројење у индустријским оквирима за тестирање технологија прикупљања угљеника је Технолошком центру Монгстад (ТСМ) у Норвешкој. Овај филм снимљен је на тој локацији. ТСМ постоји од 2012. године и представља заједничко улагање државе и компанија Equinor, Shell и Total. Привлачност CCS за индустрије које употребљавају фосилна горива лежи у огромним новим субвенцијама које обећава. Нафту и гас треба оставити у земљи, а комплетно финансирање транзиције у постнафтну економију треба да почне одмах. Међутим, увођење CCS у великом обиму одгодило би неопходну декарбонизацију, продубивши притом зависност од индустрија које користе фосилна горива. Наслов филма односи се на „заточеништво“ човечанства унутар логике капитализма која ће очекивано гурнути екстрактивизам до тачке без повратка.

Редитељ и продуцент: Оливер Реслер

Камера: Ђур Полен

Звук: Ђур Полен и Оливер Реслер

Текст: Оливер Реслер и Метју Хајленд

Наратор: Тим Голди

Сниматељ звука у студију: Џон Хенон

Колор корекција: Рудолф Готсбергер

Дизајн звука и музика: Винценц Шваб

Дизајн титлова: Нилс Олгер

Превод на српски језик: Марко Матовић.

OLIVER RESSLER

Oliver Ressler (*1970, Knittelfeld, Austria) produces installations, projects in public space, and films on economics, democracy, racism, climate breakdown, forms of resistance and social alternatives. He has completed thirty-nine films that have been screened in thousands of events of social movements, art institutions and film festivals. Ressler had comprehensive solo exhibitions at Museum of Contemporary Art, Zagreb; Seville; MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bucharest; SALT Galata, Istanbul; Centro Andaluz de Arte Contemporaneo – CAAC, Seville and participated in the biennials in Taipei (2008), Lyon (2009), Gyumri (2012), Venice (2013), Athens (2013, 2015), Quebec (2014), Jeju (2017), Kyiv (2017), Gothenburg (2019), and at Documenta 14, Kassel, 2017. Upcoming iterations of his research project on the climate justice movements Barricading the Ice Sheets are solo exhibitions at Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin; Tallinn Art Hall, Tallinn; and The Showroom, London in 2022.

www.ressler.at



Оливер Реслер, „Угљеник и заточеништво“, видео, 33', 2020. Аутор фотографије: Жељко Лукунић / Pixsell (уз дозволу уметника; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome)
Oliver Ressler, "Carbon and Captivity", video, 33', 2020. Photo: Željko Lukunić / Pixsell (Courtesy of the artist; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome)

Carbon capture and storage (CCS) is presented by fossil industries as technofix to prevent catastrophic global warming. The idea is to extract carbon dioxide in the refinery process and to transport and store it in sub-seabed formations. But CCS remains a relatively immature technology: investigations in 2013 showed cracks in North Sea seabed rocks where carbon was stored in field tests. This suggests the likelihood of leakage and the release of carbon into the atmosphere.

The world's largest facility for testing carbon capture technologies on an industrial scale is the Technology Centre Mongstad (TCM) in Norway. This film was recorded there. TCM has operated since 2012 and is a joint venture between the Norwegian state, Equinor, Shell and Total.

The appeal of CCS for the fossil industries lies in the huge new subsidies it promises. The oil and gas should be left in the ground and a fully funded transition to a post-oil economy begun immediately, but the large-scale introduction of CCS would delay the necessary decarbonization, deepening our dependence on the fossil fuel industry. The film's title refers to humanity's "captivity" within the logic of capitalism, which seems to be carrying extractivism onward to the point of no return.

Director and producer: Oliver Ressler
Cinematography: Sjur Pollen
Location sound: Sjur Pollen, Oliver Ressler
Editing: Oliver Ressler
Text: Oliver Ressler, Matthew Hyland
Narrator: Tim Goldie
Audio studio recording: John Hannon
Colour correction: Rudolf Gottsberger
Sound design and music: Vinzenz Schwab
Title design: Nils Olger
Serbian translation: Marko Matović



Микола Ридњи, „Морска обала“, видео, 4' уз понављање 2008.
Mykola Ridnyi, "Seacoast", video, 4' in loop, 2008

Микола Ридњи (1985, Харков, Украјина) живи и ради у Кијеву. Дипломирао је на Националној академији за дизајн и уметност у Харкову, где је и стекао мастер титулу на студијама скулптуре. У раду комбинује различите уметничке активности: он је уметник и филмски стваралац, кустос и аутор есеја о уметности и политици. Један је од оснивача уметничког колектива SOSka из Харкова насталог 2005. године. Исте године је колектив основао SOSka галерију-лабораторију, простор који уређују уметници у једној напуштеној кући у центру Харкова. Ова галерија-лабораторија била је кључна за развој уметничке сцене у том региону све док није затворена 2012. године. Ридњи је био кустос неколико међународних изложби у Украјини, а међу њима и „After the Victory“ (ССА Yermilov Centre, Харков, 2014), „New History“ (Музеј уметности, Харков, 2009. Од 2017. године један је од уредника онлајн магазина за визуелну уметност, књижевност и друштвена питања *Prostory*. Био је кустос мултимедијалне платформе „Armed and Dangerous“ 2019. године која је окупила видео-уметнике и редитеље експерименталних филмова у Украјини. Радови су му део сталних јавних колекција Pinakothek der Moderne у Минхену, Neuer Berliner Kunstverein, Музеја Лудвиг у Будимпешти, Музеја модерне уметности у Варшави, Arsenal City Gallery у Бјалистоку, V-A-C фондације у Москви и других.

www.mykolaridnyi.com

МИКОЛА РИДЊИ

Видео-рад снимљен на обали Црног мора приказује статични хоризонт начичкан фигурама рибара. Мирну површину те слике периодично пресецају сцене медуза које се разбијају о тло. Оно што сачињава главни асоцијативни низ јесу звуци падања бомби архивираних са снимцима фреквенција које производе млазни авиони. Видео преноси атмосферу несталности и релативности мира – односно тога колико брзо и лако могу да ескалирају војне агресије у савременом свету. Рад је настао као одговор на рат између Русије и Грузије за територије Абхазије и Јужне Осетије који се догодио шест године пре руске анексије Крима, као и њеног хибридног рата на истоку Украјине 2014. године.

MYKOLA RIDNYI



Mykola Ridnyi (*1985, Kharkiv, Ukraine) lives and works in Kyiv, Ukraine. He graduated in 2008 from the National Academy of Design and Arts in Kharkiv, where he got his MA degree in sculpture studies. Ridnyi combines different artistic activities: he is an artist and filmmaker, curator and author of essays on art and politics. Since 2005, he has been a founding member of the SOSka group, an art collective based in Kharkiv. The same year he co-founded the SOSka gallery-lab, an artist-run space in an abandoned house in the centre of Kharkiv. Under Ridnyi's lead, the gallery-lab was instrumental in developing the artistic scene in the region before it was closed in

2012. He curated a number of international exhibitions in Ukraine, among them "After the Victory" (CCA Yermilov Centre, Kharkiv, 2014), "New History" (Kharkiv Museum of Art, 2009) and others. Since 2017 Ridnyi is co-editor of Prostory, an online magazine about visual art, literature and society. In 2019 he curated "Armed and Dangerous", a multimedia platform bringing together video artists and experimental film directors in Ukraine. His works are in the permanent public collections of Pinakothek der Moderne in Munich, Neuer Berliner Kunstverein, Ludwig Museum in Budapest, Museum of Modern Art in Warsaw, Arsenal City Gallery in Bialystok, V-A-C foundation in Moscow and others.

www.mykolaridnyi.com

This video work filmed on the coast of the Black sea shows a static horizon dotted with the figures of fishermen. The picture's calm surface is periodically punctured by scenes of jellyfish splattering on the ground. The main association is the sound of bombs dropping, achieved with recordings of frequencies produced by a jet plane. The video conveys the unsteadiness and relativity of calmness—how quickly and easily military aggression in the modern world can escalate. This work was made in response to the war between Russia and Georgia for the territories of Abkhazia and South Ossetia that took place 6 years before the Russian annexation of Crimea and its hybrid war on the East of Ukraine in 2014.



Микола Ридні, „Морска обала“, видео, 4' уз понављање 2008.
Mykola Ridnyi, "Seacoast", video, 4' in loop, 2008



Милица Ружичић, „Страх од губитка посла“, уље на платну, 162 × 132 цм, 2021.
Milica Ružičić, "Fear of Losing a Job", oil on canvas, 162 × 132 cm, 2021

Милица Ружичић (1979, Београд) уметница која се бави концептуалном, критичком, често интерактивном уметношћу у различитим медијима. На вајарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду дипломирала је (2005), мастерирала (2007) и одбранила докторски рад (2016). Од 2009. године предаје на Београдској академији пословних и уметничких студија у Београду, од 2019. у звању професора струковних студија у пољу уметности. Самостално је излагала 15 пута у Београду, Крагујевцу, Бору, Суботици, Загребу, Бечу и Сопоту. Учествовала на преко 90 групних изложби у земљи и иностранству (Србија, Црна Гора, Хрватска, Словенија, Аустрија, Мађарска, Немачка, Италија, Шпанија, Грчка, Америка и Јапан) и на радионицама у Београду, Гроњану, Салцбургу, Бечу, Берлину, Хелсинкију, Приштини и на резиденцијалном програму у Њујорку (International Studio and Curatorial Program). Добитница је Награде „Димитрије Башичевић Мангелос“ за 2004. годину, златне плакете на Пролећном анали у Чачку 2015. и три награде Факултета током студија. Пева и пише текстове у бендовима „Cruellas“ и „Дебела деца“.

www.milicaruzicic.wordpress.com

МИЛИЦА РУЖИЧИЋ

Клика „Страх од губитка посла“ рађена је према фотографији радника и радница фабрике Геох, на дан свечаног отварања. Свечаност је организована у недељу, на њихов једини нерадни дан... Фабрика је отворена 2016. године, а из државног буџета је уложено 15 милиона евра, како би иста запослила 1.250 радника, што износи тачно 12.000 евра по раднику. Пет година касније фабрика је затворена, сви радници и раднице су отпуштени.

MILICA RUŽIČIĆ



Milica Ružičić (*1979, Belgrade, Serbia) is an artist engaged in conceptual, critical, often interactive art, working with a variety of media. She got her BA (2005) and MA (2007) at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, Sculpture department, as well as a Ph.D. in arts with the project "Interactive Installation in Public Space Dolap – Critical Potential of Arts" (2016). Since 2009 she has taught at the Belgrade Business and Arts Academy of Applied Studies, from 2019 with the title of professor of professional studies in the field of art. Ružičić has had 15 solo exhibitions in Belgrade, Kragujevac, Bor, Subotica, Zagreb, Vienna, and Sopot. She has participated in over 90 group exhibitions in Serbia and abroad (Serbia, Montenegro, Croatia, Slovenia, Austria, Hungary, Germany, Italy, Spain, Greece, USA and Japan) and at workshops in Belgrade, Groznjan, Zagreb, Salzburg, Vienna, Berlin, Helsinki, and Priština and a residency programme ISCP in New York. She received the Mangelos award in 2004, the golden palette at the spring annual in Čačak in 2015 and 3 awards of the Faculty while studying. She took part in several conferences and seminars as a speaker or moderator in the field of art, and politics. She sings and writes lyrics for the bands the Cruellas and Debela deca.

www.milicaruzicic.wordpress.com

The painting "Fear of losing a job" was made after a photograph of Geox workers on the day of the factory's grand opening. The festive gathering was organized on a Sunday, their only non-working day... The factory was opened in 2016, and 15 million euro from the state budget was invested in it – to employ 1,250 workers, which amounts to exactly 12,000 euro per worker. Five years later, the factory was closed, and all the workers were fired.



Милица Ружић, „Страх од губитка посла“,
уље на платну, 162 × 132 цм, 2021.
Milica Ružičić, "Fear of Losing a Job",
oil on canvas, 162 × 132 cm, 2021



Игор Симић, „Spine 2.0“, скулптура, видео,
променљиве димензије и трајање, 2017 (у току)
Igor Simić, "Spine 2.0", sculpture, video,
dimensions and duration variable, 2017 (ongoing)

ИГОР СИМИЋ

Игор Симић (1988, Београд) дипломирао је филмску режију и филозофију на Универзитету Колумбија у Њујорку. Његови кратки филмови награђивани су на филмским фестивалима и приказивани у контексту савремене уметности. Симића заступа Галерија Анита Бекерс у Франкфурту. Суоснивач је и креативни директор Демагог студија, који прави награђиване видео-игре, анимације и музику.

www.igorsimic.com
www.demagogstudio.com

Spine 2.0 је имплантат биотехнолошке компаније Atlas Analytica из Калифорније, телесна и когнитивна протеза која унапређује психо-физичке способности нове генерације светских лидера у бизнису и политици. Да ли имате осећај да је бити човек превазиђено? Придружите се нашем покрету да створимо новог, савршено рационалног човека сутрашњице. Не буди бескичмењак. Купи кичму.

www.atlasanalytica.com

IGOR SIMIĆ

Igor Simić (*1988, Belgrade, Serbia) graduated from Columbia University, New York, with a double major in Film Studies and Philosophy. His short films were awarded at film festivals and screened in the contemporary art context. Simić is represented by Galerie Anita Beckers in Frankfurt. Igor is the CEO and creative director of Demagog Studio, which makes award winning games, animation and music.

www.igorsimic.com
www.demagogstudio.com

Spine 2.0 is an implant of the California-based biotech company Atlas Analytica. Spine 2.0 is a physical and cognitive prosthetic, which improves the psycho-somatic capabilities of the next generation of global leaders in business and politics. Do you have the feeling that being human is obsolete? Join our movement to create the new, perfectly rational human of tomorrow. Don't be spineless. Get a backbone.

www.atlasanalytica.com



Игор Симић, „Spine 2.0”,
 скулптура, видео, променљиве
 димензије и трајање, 2017 (у току)
 Igor Simić, „Spine 2.0”,
 sculpture, video, dimensions and
 duration variable, 2017 (ongoing)



Кристина Тица, „FUTUREFALSEPOSITIVE“, инсталација у простору са видеом, 2 понављања: 30'57", 30'12", генеративни видео у реалном времену, укупне димензије променљиве, 2021.
 Kristina Tica, "FUTUREFALSEPOSITIVE", installation with video, 2 video loops: 30'57", 30'12", generative real-time video, total dimensions variable, 2021

КРИСТИНА ТИЦА

Кристина Тица (1995, Београд) завршила је основне студије на Факултету ликовних уметности у Београду и мастер студије на Факултету за медије и комуникације у Београду, а тренутно студира на мастер програму Interface Cultures на Универзитету уметности у Линцу. Учествовала је на неколико студијских програма у оквиру Central Saint Martins, UAL и Slade School of Fine Art, UCL. Њен опус рада усмерен је на испитивање форми и семиотичких кључева унутар визуелних језика различитих медија попут сликарства, видеа, инсталација и интерактивне и генеративне новомедијске праксе. Тренутно кроз практични и теоријски рад истражује машинско учење и критичко разумевање вештачке интелигенције. Њени радови приказани су на фестивалима Ars Electronica (AT), Speculum Artium (SI), European Open Science Forum Trieste (IT), The Wrong. Добитница је Награде „art+science AI Lab“ на нивоу националне селекције за 2020. годину коју додељује Центар за промоцију науке, а рад „The Practice of Art and AI“ објавио јој је немачки издавач Хатје Канц (Hatje Cantz) 2021. године.

www.ticakristina.com

FUTUREFALSEPOSITIVE заснива се на StyleGAN и алгоритмима за препознавање објеката, примењених на ритуал гледања у шољу кафе. Укупно петнаест хиљада фотографисаних и генерисаних слика претачу се једна у другу док алгоритам покушава да препозна обрасце у апстрактним, насумичним облицима насталих од мрља кафе и генерисаног шума. Алгоритму је задато да континуално врши процес препознавања образаца у реалном времену – да „гледа у шољу“ – док у исто време производи нове визуалне наративе. У овом процесу, успостављен је однос између рачунарских лажних позитива и психолошких феномена апофеније и парейдолије. Игра између предикције као лажног позитива и прорицања као апофеније – са тенденцијом формирања значења и корелација између наизглед неповезаних ствари – не осврће се нужно на апсурд, ни на мистификацију, већ на могућности креативне интерпретације статистичких вероватноћа наспрам објективног виђења ствари. Самим тим, отвара се један угао ка разумевању техничких процеса унутар система вештачке интелигенције који чине овај рад.

KRISTINA TICA

Kristina Tica (*1995, Belgrade, Serbia) graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade and she obtained her MA at the Faculty for Media and Communication in Belgrade. She is currently attending the MA program Interface Cultures at the Art University of Linz. She participated in several study programs at the Central Saint Martins, UAL and the Slade School of Fine Art, UCL. The focus of her works is located around the research of forms and semiotic keys within visual languages of various media such as painting, video, installations, and interactive and generative practice of the New Media. She is currently researching, through her practical and theoretical work, machine learning and critical understanding of artificial intelligence. Her artworks were featured at festivals such as Ars Electronica (AT), Speculum Artium (SI), European Open Science Forum Trieste (IT), The Wrong. She received the "art+science AI Lab" prize in the national selection for 2020 awarded by the Centre for Science Promotion, while her essay "The Practice of Art and AI" was published in 2021 by German publisher Hatje Cantz.

www.ticakristina.com

FUTUREFALSEPOSITIVE is based on the StyleGAN (generative adversarial network) and the algorithms for object recognition applied for the ritual of soothsaying from coffee grounds. Fifteen thousand photographed and generated images in total are morphing into one another while the algorithm tries to recognize patterns within the abstract and random forms created by coffee grounds as well as by the generated hum. The algorithm is dedicated to a continual pattern recognition process in real time – it "looks into" the emptied cups of coffee – while, at the same time, it creates new visual narratives. Within this process a relationship is established between computational false positives and the psychological phenomena of apophenia and pareidolia. The play between prediction as a false positive and soothsaying as apophenia – coupled with a tendency to create meaningfulness and correlations between seemingly disparate things – is not necessarily focused on the absurd nor on mystification, but on the possibilities of creative interpretation of statistical probabilities vis-à-vis the objective comprehension of things. Thus, a specific vantage point opens up for the understanding of technical processes within the system of artificial intelligence which comprises this artwork.

Кристина Тица, „FUTUREFALSEPOSITIVE“, инсталација у простору са видеом, 2 понављања: 30'57", 30'12", генеративни видео у реалном времену, укупне димензије променљиве, 2021. Аутори фотографије: Миха Годец и Кристина Тица

Kristina Tica, "FUTUREFALSEPOSITIVE", installation with video, 2 video loops: 30'57", 30'12", generative real-time video, total dimensions variable, 2021 Photo: Miha Godec and Kristina Tica





Александар Тодоровић, „Дихотомија стереотипа“, акрилик, злато и паладијум на даскама (диптих), 2022.

Aleksandar Todorović, "Dichotomy of stereotypes", acrylic, gold and palladium leaf on wooden boards (diptych), 2022

АЛЕКСАНДАР ТОДОРОВИЋ

Александар Тодоровић (1982, Београд) дипломирао је 2007. године сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду у класи професора Гордана Николића. Од 2011. године члан је УЛУС-а и има статус самосталног уметника. Радови и интервјуи објављивани су му на уметничким блогovima, у интернет и штампаним публикацијама широм света (Juxtapoz, HiFructose, Hypebeast itd.). Изабран је као један од 100 перспективних уметника за објављивање у уметничкој публикацији *100 painters of tomorrow* издавачке куће Thames & Hudson. Његови радови налазе се у више домаћих и страних колекција. Један је од оснивача уметничке групе С4, са којом је имао више групних излагања. До сада је имао око 50 групних и самосталних изложби у земљи и иностранству (Грчка, Аустрија, Француска, Енглеска, САД). Активно сарађује са Галеријом Dio Horia у Грчкој. Живи, излаже и ствара активно у Београду.

www.artsy.net/artist/aleksandar-todorovic

драстајући током грађанског рата деведесетих на простору бивше Југославије, центар уметничког истраживања Александра Тодоровића постао је феномен зла: како зло настаје, како се развија, које облике поприма у свету који је из аналогне сфере све више прелазио у дигиталну и виртуелну. Кроз свој рад покушава да нађе одговоре на та питања. Главни лик његове уметничке поетике је „камелеонски“ лик политичара. Он је архетип зла, индивидуа у црном пословном оделу, на већини радова приказан као један од протагониста. Други архетипи су такође почесто присутни: лик бирократе или обичног радника, модела и других типова људи, приказаних у форми лутака за тестирање судара (chrush test dummies). Познати и моћни људи, прави „свечи“ нашег модерног доба, власници мултинационалних корпорација и милијардери такође су предмет уметничког истраживања, као једни од ретких људи којима је дозвољено да имају свој идентитет исказан до нивоа полубожанстава. Стилски у свом уметничком раду Тодоровић користи комбинацију елемената православне иконографије помешану са елементима илустрације у маниру „lowbrow art“ и поп-надреализма. Фигурација и илустративност, феномени модерног света, круцијални историјски догађаји, референце на популарну културу, од филмова до игара, илустрације и стрипа, представљају неисцрпне изворе у његовом раду. Тодоровић у радовима користи елементе карикатуре, иронију, сарказам и политички некоректан хумор ради субверзије и критике ауторитета заснованог на бруталности и хипокризији.

ALEKSANDAR TODOROVIĆ



Aleksandar Todorović (*1982, Belgrade, Serbia) graduated in painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 2007 in the class of professor Gordan Nikolić. He became a member of the Association of Fine Artists of Serbia (ULUS) in 2011, and his status is that of freelance artist. His artworks and interviews have been published on art blogs and the internet and in printed publications across the world (Juxtapoz, HiFructose, Hypebeast, etc.). He was selected as one of 100 young artists that will

be presented in an art publication 100 Painters of Tomorrow by the publishing house Thames and Hudson. He is one of the founders of the artistic group C4 with which he has had several collective exhibitions. He has exhibited in about 50 collective and solo exhibitions in the country and abroad (Greece, Austria, France, England, and the US). He actively collaborates with the Dio Horia gallery from Greece. He lives, exhibits and actively creates in Belgrade.

www.artsy.net/artist/aleksandar-todorovic

At the centre of the artistic research of Aleksandar Todorović, as he was growing up during the civil war in the 1990s in the ex-Yugoslav area, is the phenomenon of evil: how it comes about, how it develops, what forms it takes in a world that is progressively transitioning from the analogue to digital and virtual spheres. These are the questions that he is trying to give an answer to in his artworks. The central character in his artistic poetics is the "chameleon" politician, who represents archetypal evil dressed in a black business suit, and is featured in most of Todorović's artworks. Other archetypes that are often featured in his artworks are: bureaucrat, common worker, mannequin and other types of personalities depicted as crash-test dummies. Celebrities and powerful people, the real "saints" of our times, the

owners of multinational corporations and billionaires, are also objects of his artistic research since those are the people that are allowed to have an identity that is almost like that attributed to the demigods. The style that Todorović uses in his artworks is a combination of elements of Orthodox iconography, low-brow illustrations and pop-surrealism. Figurativeness and illustrative style, modern world phenomena, pivotal historic events, references to pop culture from films to video games, illustrations and comics all represent rich sources of his artworks. In his artworks, Todorović is using elements of caricature, as well as irony, sarcasm and a politically incorrect type of humour, aiming to subvert and criticize authority founded on brute force and hypocrisy.



Александар Тодоровић, „Ехо комора заблуда“, јајчана темпера, акрилик, злато и паладијум на дасци, 70 × 81 цм, 2021.
Aleksandar Todorović, "Echo Chamber of Delusions", egg tempera, acrylic, gold and palladium on panel, 70 × 81 cm, 2021



Адријен Ујхази, „МЕЕТ 8“, инсталација – дигитална штампа, реди-мејд, звук, променљиве димензије, 2022.
Adrienn Újházi, "MEET 8", installation – digital print, ready-made, sound, dimensions variable, 2022

АДРИЈЕН УЈХАЗИ

Адријен Ујхази (1995, Нови Сад) завршила је основне (2018) и мастер студије (2020) на Академији уметности у Новом Саду на Департману ликовних уметности, студијска група сликарство. У периоду 2020–2021. предавала је на Високој школи за дизајн „Богдан Шупут“ у Новом Саду на смеру уметничке технике. Добитница је неколико стипендија и награда. Добила је награду European Cultural Foundation (ECF), „STEP Travel Grant“ у Амстердаму, а поводом међународног резиденцијалног уметничког пројекта „Montemero Art Residency“ у Шпанији (2019) позвала ју је кустоскиња Зеран Оруч (Zeren Oruç) из организације Iksvy Art као ментор на радионицама које су тада одржане. Активно учествује на изложбама, пројектима и уметничким колонијама у земљи и иностранству. Имала је неколико самосталних изложби. Чланица је Шок задруге из Новог Сада, СУЛУВ-а и магазина за културу младих *Híd Kör Art* који излази на мађарском језику у Новом Саду. Тренутно је уметнички директор на неколико пројеката, а један од њих је „БИФАБРИКА“ чија је реализација подржана у оквиру манифестације Нови Сад – Европска престоница културе 2022.

www.adriennujhazi.com

Адријен у свом раду користи истраживање новог природног материјала названог SCOBY, што је скраћеница за симбиотску културу бактерија и квасаца. Током истраживања наилази на нова уметничка решења трансформисањем узгојеног и природног бактеријског материјала у различитим биљним врстама, који носи важне информације о нашој околини, и текућих сложених процеса.

„Meet 8“ је амбијентална инсталација која представља нови хибридни облик живота састављен од микроба. Као нов биолошки материјал, укључен је суживот једног новог станишта које обухвата и друге облике живота. Због разних спољних агресивних утицаја постоји и даље нада, јединство са другим облицима живота и креативност. Закорачујемо у један нови дан „Meet 8“! Библија каже да је Бог створио свет за шест дана. Тренутак „одмора“, као што је то и бог учинио седмог дана, представљен је у средини инсталације. Људи, који су створени шестог дана, данас проналазе нове биолошке и вештачке хибриде, а у оквиру овог пројекта ја то замишљам као осми дан постања. У поменутој инсталацији постоји место где посетиоци (људи) долазе у додир са новим биолошким субјектом који стимулише различита чула попут вида, слуха, мириса и додира. Инсталација укључује и метаморфозу те хибридне материје. Дођите слободно, закорачите у „нови дан“ и „Meet 8“!

ADRIENN ÚJHÁZI

Adrienn Újházi (*1995, Novi Sad, Serbia) completed her BA (2018) and MA (2020) studies at the Academy of Arts in Novi Sad, at the Department of Fine Arts, study group – Painting. She worked (2020-2021) as a professor at the High School for Design "Bogdan Šuput" (Novi Sad) in the field of Art Technician. She has received several scholarships and awards. She won an award from the European Cultural Foundation (ECF) – "STEP Travel Grant" – Amsterdam, on the occasion of the International Residence "Montemero Art Residency" in Spain (2019) where she was invited by curator Zeren Oruc (Iksvy Art) to mentor the workshop. She actively participates in exhibitions, projects and art colonies in the country and abroad. She has had several solo exhibitions. She is a member of The Shock Cooperative in Novi Sad, Híd Kör Art – a cultural magazine for young people in the Hungarian language in Novi Sad, and SULUV. At the moment, she is working on several projects as an artistic director and one of them is BIOFABRIKA (BIOFACTORY) supported by European Capital of Culture - Novi Sad 2022.

www.adrienujhazi.com



Адријен Ујхази, „MEET 8”,
инсталација – дигитална штампа, реди-мејд,
звук, променљиве димензије, 2022.
Adrienn Újházi, "MEET 8",
installation – digital print, ready-made,
sound, dimensions variable, 2022

In her work, Adrienn involves the research of a new natural material named "SCOBY", which is used as an acronym for Symbiotic Culture of Bacteria and Yeast. During her research, she comes across new artistic solutions by transforming the cultivated and natural material of the plant species. They carry important information related to our environment and current, complex processes. Meet 8. is an ambient installation, which presents a new hybrid life form created from microbes. As a new biological matter, it co-exists in a new habitat and includes other living species. Due to various external aggressive influences, there is still hope, unity with other life forms and creation. We are stepping into another day,

Meet 8! The Bible says that world was created in 6 days by God. The moment of "rest", like God resting on the 7th day, is presented in the middle of the installation. Humans, who were created on the 6th day, are nowadays creating new biological and artificial hybrids, and in this project, I imagine it is the 8th day of creation. There is a spot which involves the viewer (human) interacting with the new biological subject, which stimulates different senses such as seeing, hearing, smelling and touching. The installation also involves a metamorphosis of the hybrid matter. Feel free, to step into the new "day" and Meet 8!



*Хеселхолт и Мајлванг, „Potential Energy”, перформанс од два сата и просторно-специфична инсталација, 2022.
 *Hesselholdt & Mejlvang, "Potential Energy", performance (duration 2 hours) and site-specific installation, 2022

ХЕСЕЛХОЛТ И МАЈЛВАНГ

Хеселхолт и Мајлванг су дански уметнички дуо који је започео рад 1999. године. Уметничка пракса усмерена им је на *site-specific* инсталације великих димензија које истражују појмове колективног идентитета и њихов утицај на друштвено-политичке структуре и обрнуто. Начин рада заснивају на обимном истраживању и често укључују перформансе и активну употребу јавних простора. У њиховим радовима специфичност локације игра важну улогу, без обзира на то да ли се одигравају на отвореном или у простору као што је камион са LED рекламом, амбасада, забачена шума, новине, тетоважа или унутар неке уметничке институције. Хеселхолт и Мајлванг излагале су у институцијама, галеријама и јавним просторима на међународној сцени. Скорашње самосталне изложбе укључују: EMMA, Еспо, Финска; IZOLYATSIA, Кијев, Украјина; Turku Art Museum, Финска; Uppsala Art Museum, Шведска; SKMU, Норвешка; KUNSTEN, Алборг, Данска; Den Frie, Копенхаген, Данска; Oslo Kunstforening, Норвешка; Platform Arts, Белфаст, Северна Ирска. Групне изложбе: Manifesta 12, Палермо, Италија; Geological Museum, Мексико Сити; MMCA Residency Changdong, Сеул, Кореја; Tallinn Art Hall, Естонија; ARoS Aarhus Art Museum, Данска; Copenhagen Contemporary, Данска; Mumbai Art Room, Индија; Museumcultuur Strombeek, Брисел, Белгија; Künstlerhaus Bregenz, Аустрија и Ski Club, Милвоки, САД.

www.hesselholdt-mejlvang.dk

Рад уметничког колектива Хеселхолт и Мајлванг специфичан је за одређену локацију и заснован на истраживању, а одвија се на местима набијеним напетости. Њихови радови су у интеракцији са локалном историјом, политиком и специфичностима околине у којој се остварују. За Бијенале уметности у Панчеву поставиће једну нову инсталацију у бившој светосавској сали. У тој симпатичној и питорескној сали настаниће се уметнички радови од застава, које су направљене од текстила из различитих крајева света, и електронска музика. Звукови ће наглашавати магичну атмосферу и енергију простора, евоцирајући сећања на лепа времена када су се у тој сали одржавали концерти и где су млади људи плесали. Црни нафтни кокс представља фокус те инсталације. Нафтни кокс је чврста материја богата угљеником која настаје у процесу прераде нафте. Користи се као гориво у индустрији и домаћинствима, и његова светска потрошња убрзано расте. Производи се у панчевачкој рафинерији нафте и извози широм Балкана. Црне грудвице биће постављене на под испод једне слике закачене на плафон са ефектом оптичке варке. Та слика даје утисак да је плафон прозор који гледа у небо. Реални свет тако среће онај илузорни у огледалу. На отварању Бијенала, ова инсталација ће се активирати и бити употпуњена присуством двеју уметница које ће извести перформанс са упаљеном чаробном лампом и нафтним коксом. Ова поставка тражи одговор како прихватити један несавршени свет и како разумети раскорак између наше тренутне зависности од фосилних горива и природе коју морамо чувати да бисмо преживели.

Пројекат је подржала Данска уметничка фондација. Музику је компоновао Мика Форслинг.



HESELHOLDT & MEJLVANG

Hesselholdt & Mejlvang are a Danish artist duo who began working as a collective in 1999. Their practice is focused on site-specific, large-scale installations that investigate concepts of collective identity, and how these inform and are affected by socio-political structures. Rooted in extensive research as an integral modus operandi, their work often incorporates performance and active use of the public space. Site-specificity plays an important role, whether manifested outdoors or in a venue like an LED truck, an embassy, a remote forest, a newspaper, as a tattoo or inside an art institution. Hesselholdt & Mejlvang have exhibited widely in institutions, galleries and public spaces internationally. Recent solo exhibitions: EMMA, Espoo, Finland; IZOLYATSIYA, Kyiv, Ukraine; Turku Art Museum, Finland; Uppsala Art Museum, Sweden; SKMU, Norway; KUNSTEN, Aalborg, Denmark; Den Frie, Copenhagen, Denmark; Oslo Kunstforening, Norway; Platform Arts, Belfast, Northern Ireland. Group shows: Manifesta 12, Palermo, Italy; Geological Museum of Mexico City; MMCA Residency Changdong, Seoul, Korea; Tallinn Art Hall, Estonia; ARoS Aarhus Art Museum, Denmark; Copenhagen Contemporary, Denmark; Mumbai Art Room, India; Museumcultuur Strombeek, Brussels, Belgium; Künstlerhaus Bregenz, Austria and The Ski Club Milwaukee, USA.

www.hesselholdt-mejlvang.dk

The artist collective Hesselholdt & Mejlvang works site-specifically and research-based on charged locations. Their works interchange with the local history, politics and specifics of the surrounding area. For the Biennial of Art in Pančevo they are creating a new installation in the former Svetosavski ballroom. Flags made of textiles from all over the world donated to the artists and electronic music are some of the elements which will temporarily inhabit the charming and colourful hall. The sound emphasises the magical atmosphere and energy of the space and evokes memories of the time when the ballroom had its glory days with concerts and young people dancing. Black petroleum coke forms the focus of the installation. Petroleum coke is a carbon-rich solid material that derives from oil refining. It is widely used as fuel both in the industry and domestically and its global consumption rate is in rapid growth. The product is manufactured at Pančevo oil refinery and distributed across the Balkans. The black lumps are placed on the floor beneath the trompe l'oeil painting on the ceiling which deceives the eye to perceive a window towards the open sky. The world of reality meets the ideal world of illusions in a mirrored vertical exchange. During the opening of the biennial, the installation is activated and completed by the two artists through a performative act involving a lit genie lamp and interaction with the petroleum coke. The work raises questions about how to embrace an imperfect world and how to grasp the conflict between our current dependence on fossil fuels and the nature we need to protect in order to survive.

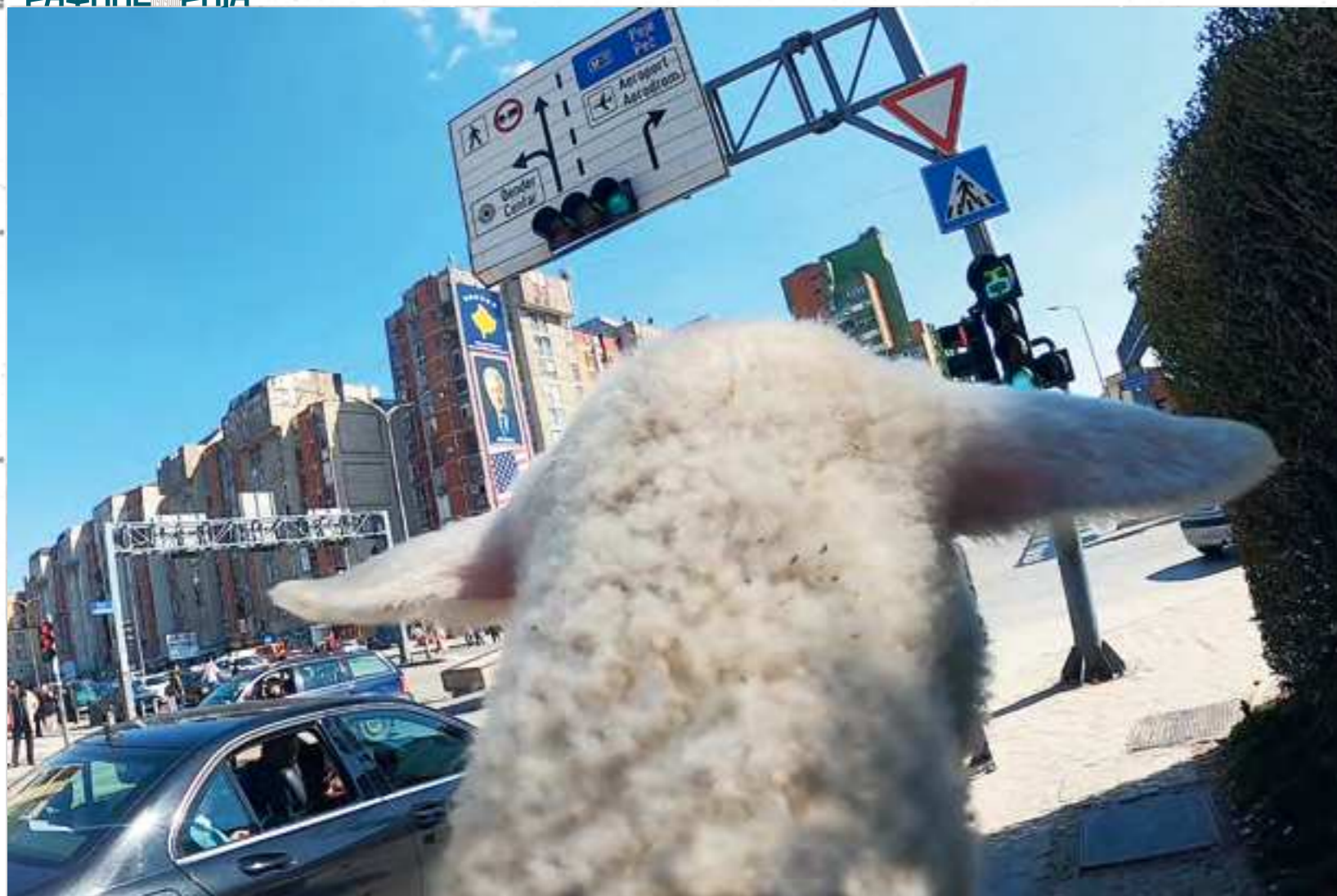
Composer and music: Mika Forsling

The project is generously supported by the Danish Arts Foundation

*Хеселхолт и Мајлванг, „Potential Energy”, перформанс од два сата и просторно-специфична инсталација, 2022.

*Hesselholdt & Mejlvang, "Potential Energy", performance (duration 2 hours) and site-specific installation, 2022





Лука Цветковић, „Јагње (историја увек почиње са тобом)“, видео-документација о перформансу (7 дана, 150 км), 2021.

Luka Cvetković, "Lamb (History Always Begins with You)", video documentation of the performance which lasted 7 days and 150 km, 2021

Лука Цветковић (1995, Ричмонд, Вирџинија, САД) визуелни и перформанс уметник, заинтересован за питање позиције публике током уметничког процеса (њене потенцијалне партиципације), динамике моћи унутар културне, политичке и друштвене стварности и могућности креирања новог дискурса – новог простора деловања у оквиру којег је акумулација револуционарног потенцијала могућа. Његова уметничка пракса оперише између немоћи и потенцијала. Године 2018, са групом уметника, кустоса и дизајнера основао је Институт за аплауз. Добитник је више награда и стипендија, поред осталих Награде за специјалну креативну иновацију и стипендије Фондације Ханс Вилсдорф. Излагао на више самосталних и групних изложби, међу којима издваја „Lamb (History always begins with you)“ Lambda-Lambda, Приштина (2021), „Convergent Acts“, Bubble 'n' Squeak, Брисел (2021), „Vistula is Burning“, Национална галерија у Кракову (2020), „1999 – The oracle told me I would fall in love with the one“, Fotopub festival, Словенија (2019) и друге. Током 2021. године био је специјални предавач у оквиру студентског програма Универзитета уметности у Лондону (UAL). Тренутно похађа двогодишњи мастер програм „WORK.MASTER – савремене уметничке праксе“ на Универзитету уметности и дизајна (HEAD) у Женеви под менторством Мартена Спангберга и Кристофа Кошћука.

www.lukacvetkovic.com

ЛУКА ЦВЕТКОВИЋ

„Јагње (историја увек почиње са тобом)“ – перформанс пројекат одржан на Косову, од 27. марта до 3. априла 2021. године (7 дана; 150 км), у којем је Лука Цветковић носио и бринуо се о јагњету од Јариња (етничко српско село на северу) до Качаника (етнички албанско село на југу Косова), где је наставио да живи са албанско-косовским земљорадником. Перформанс је документован из јагњеће перспективе јер је главна идеја била да се постави питање нове субјективности наспрам постојећих наратива, концепата и пројекција и да се на тај начин доведе у расправу ново, неполитизовано и некорумпирано гледиште како би се стекло разумевање стварности, односно како је реалност перформирана према нама. Ова перспектива може послужити као полазна тачка за размишљање о догађајима изван нужности и предвидљивости, изван потребе људске субјективизације; догађајима који децентрирају људски субјект и нуде начине за формирање контингентно другачијих односа према бићу другог.

LUKA CVETKOVIĆ

Luka Cvetković (*1995, Richmond, Virginia, USA) is a visual and performance artist interested in the position of the audience during the artistic process (its potential participation), the dynamics of power within cultural, political and social reality and the possibility of creating a new discourse – a new space of action within which the accumulation of revolutionary potential is possible. His art practice operates between powerlessness and potentiality. In 2018, with a group of artists, curators and designers, he founded The Applause Institute. He has won several awards and scholarships, including the Special Creative Innovation Award and the Hans Wilsdorf Foundation Scholarship. He has exhibited solo and as a group member in shows like "Lamb (History always begins with you)" LambdaLambdaLambda, Priština 2021; "Convergent Acts", Bubble n Squeak, Brussels 2021; "Vistula is Burning", National Gallery Krakov, 2020; "1999 - The oracle told me I would fall in love with the one", Fotopub festival, Slovenia, 2019, amongst others. In 2021 he was invited to be a special lecturer within the student program of the University of Arts in London (UAL). Currently he is a student of the two-year master's program "WORK.MASTER - Contemporary Art Practices" at the University of Art and Design (HEAD) in Geneva under the mentorship of Marten Spangberg and Krzysztof Kosciuczuk.

www.lukacvetkovic.com



LAMB (History always begins with you) is a performance project that took place in Kosovo, from 27th of March to 3th of April 2021 (7 days; 150 km), in which Luka Cvetković carried and cared for a lamb from Jarinje (ethnically Serbian village in the north of Kosovo) to Kačanik (ethnically Albanian village in the south of Kosovo) where it continued life with an Albanian-Kosovar farmer. The performance was documented from the lamb's perspective, as the main idea was to raise the question of a new subjectivity versus pre-existing narratives, concepts, and projections and thus bring into discussion a new, unpoliticized, and uncorrupted view in order to gain an understanding of reality, or how reality is performed onto us. This view can serve as a starting point to think about events outside necessity and predictability, outside the need of human subjectification; events that decentre the human subject and offer ways of forming contingently new relations to the being of other.



Лука Цветковић, „Јагње (историја увек почиње са тобом)“, видео-документација о перформансу (7 дана, 150 км), 2021
Luka Cvetković, "Lamb (History Always Begins with You)", video documentation of the performance which lasted 7 days and 150 km, 2021



Љиљана Шуњеварић, „Незавршена кућа 1/12 – 12/12“, уље на платну, 120 × 90 цм × 12, 2021.
Ljiljana Šunjevarić, "Incomplete House 1/12 – 12/12", oil on canvas, 120 × 90 cm × 12, 2021

ЉИЉАНА ШУЊЕВАРИЋ

Љиљана Шуњеварић (1979, Ужице) дипломирала је и докторирала сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду. Активно излаже на групним и самосталним изложбама у земљи и иностранству од 2000. године. Награђивана је из области цртежа. Радови су јој изложени у уметничким збиркама МСУ Београд, КЦ Пожега, КЦ Чачак, Галерији савремене уметности у Зрењанину, колекцији Града Београда, колекцији Народног музеја у Краљеву, колекцији Народног музеја у Аранђеловцу и у више приватних колекција. Изабрана самостална излагања: „Незавршена кућа“, Галерија Рефлектор, Ужице (2021), „Станице“, Салон МСУ, Београд (2021), „Варош Нова“, Уметнички простор У10, Београд (2020), „Сеобе: слика призора“, Ликовна галерија, Културни центар Београд (2016), „Завршавајући Леонарда“, Галерија Културног центра Рибница, Краљево (2016), „Призори“, Галерија Дома омладине, Београд (2015), „Novodevičansko-remake“, интервенција на јавној скулптури Лаза Лазаревић у шабачкој Господар Јевремовој улици, Шабац (2015), „NOVODEVIČЬE-Novodevičansko“, Галерија културног центра, Шабац (2014), „Homosaker“, Галерија Културног центра, Пожега (2012), „Архетип“, Галерија СУЛУЈ, Београд (2011), „Страсни Булевар“, Галерија Излози, ФЛУ, Београд (2009), „Мапа“, Галерија ФЛУ, Београд (2009). Запослена је на Факултету уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици.

ljsunjevaric@gmail.com

„Иако је реч о мотивима незавршених објеката, веома карактеристичних за локални амбијент, моја намера је била да их у сликарству не представљам као артефакте одређеног социјалног патоса и сиромаштва, већ напротив, да инсистирам на аутентичности тих призора, њиховој узвишеној лепоти и извесној тежини коју носе у свом постојању и темпоралности. Незавршеност се ту разуме као приказ одређених приватних и колективних егзистенцијалних околности, промена и драма које су условиле да оваква врста артефаката остаје незавршена и својим постојањем сведочи једнако о људима који су започињали и мењали своје животне путеве, колико и о стању једног транзиционог друштва у коме се те недовршености појављују као важни означитељи простора у коме живимо.“



LJILJANA ŠUNJEVARIĆ

Ljiljana Šunjevarić (*1979, Užice, Serbia) graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade and also obtained her PhD there. She has actively exhibited in group and solo exhibitions in this country as well as abroad since 2000. She has received several prizes for drawing. Her artworks are included in the art collections of the Museum of Contemporary Art Belgrade (MSUB), Požega Cultural Centre, Čačak Cultural Centre, the Contemporary Art Gallery Zrenjanin, in the collections of the City of Belgrade, the National Museum in Kraljevo, the National Museum in Aranđelovac as well as in several private collections. Selected exhibitions include: "Unfinished House", Reflektor gallery, Užice (2021), "Terminals", the Salon of the MSUB, Belgrade (2021), "New Town", U10 Art Space, Belgrade (2020), "Migrations: Images of Scenery", the Art Gallery of Belgrade Cultural Centre (2016), "Completing Leonardo", the gallery of Ribnica Cultural Centre, Valjevo (2016), "Scenes", the gallery of the Youth Centre, Belgrade (2015), "Newly-Virginal – Remake", the intervention on the public sculpture of Laza Lazarević in Šabac (2015), "Newly-Virginal", the gallery of the Cultural Centre Šabac (2014), "Homo sacer", the gallery of the Cultural Centre Požega (2012), "Archetype", the SULUJ gallery, Belgrade (2011), "Passion Boulevard", the gallery Windows of the Faculty of Fine Arts, Belgrade (2009), "Map", the gallery of the Faculty of Fine Arts, Belgrade (2009). She works at the Art Faculty in Priština temporarily situated in Kosovska Mitrovica.

ljsunjevaric@gmail.com



Љиљана Шуњеварић, „Незавршена кућа _ монохромнија 1/18 – 18/18“, графит на папиру, 29 × 21 цм, 2021.
Ljiljana Šunjevarić, "Incomplete House _ монохромнија 1/18 – 18/18", graphite on paper, 29 × 21 cm, 2021

"Although it is about the motifs of unfinished objects, very characteristic of the local area, my intention was not to represent them in paintings as artefacts of a certain social pathos and poverty, but, on the contrary, to insist on the authenticity of such sites, their sublime beauty and a certain gravity that they bring with their existence and temporality. Incompleteness is here taken as a representation of certain private and collective existential circumstances, changes and dramatic events that have caused this type of artefact to remain unfinished. Through their existence, such artefacts give witness to people that commenced and changed their life trajectories, just as they bear witness to the state of a transitional society in which incompleteness appears as an important signifier of the era that we are living in."

ИЗНАГАГАЧКИ ПРОСТОРИ
VEHICLES

План 1:1000

РАЗМЕРА 1:1000
Степенувана 0.5 м.

План 1:1000
Степенувана 0.5 м.

К. А. ДУХАЧЕВО
48 201

К. А. ДУХАЧЕВО
48 201



СЕКТОР 1

Светосавски дом,
Димитрија Туцовића 2, Панчево
Saint Sava Ballroom,
Dimitrija Tucovića 2, Pančevo



СЕКТОР 2

Биоскоп Војводина
Војводе Радомира Путника 1, Панчево
Cinema Vojvodina
Vojvode Radomira Putnika 1, Pančevo



СЕКТОР ТОР 004

Народни музеј Панчево
Трг краља Петра I 7, Панчево
Pančevo National Museum
Trg kralja Petra I 7, Pančevo



СЕКТОР ТОР 004

Галерија савремене уметности
Војводе Живојина Мишића 1, Панчево
The Gallery of Contemporary Art
Vojvode Živojina Mišića 1, Pančevo



СЕК ТОР ОС

Галерија Милорада Бате Михаиловића
Жарка Зрењанина 1, Панчево
Milorad Bata Mihailović Gallery
Žarka Zrenjanina 1, Pančevo



СЕК ТОР ОС

Објекат СК 12
Др Светислава Касапиновића 12, Панчево
SK 12 Building
Dr Svetislava Kasapinovića 12, Pančevo

ПРАТЕРН ПРОГРАМ
ADDITIONAL PROGRAMME

План участка

РАСМЕТРА 1:1000
Среднее значение 0,5 м.

План 01

К. А. ГАМБЕДО
48 201

К. А. ГАМБЕДО
201

GOLDEN PIXEL COOPERATIVE

ПРОЈЕКЦИЈА НАЈНОВИЈИХ ОСТВАРЕЊА

24. јун 2022, 20 часова
Културни центар Панчева
Војводе Живојина Мишића 4, Панчево

Golden Pixel Cooperative (GPC) – удружење за покретне слике, уметност и медије, активно и у изложбеном и у кинематографском контексту. Основано је из потребе да се делује колективно у претежно индивидуалном културном пејзажу.

Са критичким, феминистичким и антидискриминаторским приступом, радимо на производњи, дистрибуцији и презентацији уметничких дела и дискурса. Негујемо оснаживање и солидарност омогућавајући размену и подршку између уметника, културних радника, просветних радника и мислилаца. Колективно радимо на пројектима који имају различите формате као што су пројекције, изложбе, симпозијуми и публикације.

Наш циљ је да се ангажујемо са широким спектром публике и да сарађујемо са различитим културним организацијама и иницијативама. Настојимо да делимо ресурсе и инфраструктуру, тежимо инклузивним форматима учешћа и градњи на заједничком знању. Чврсто верујемо у политички потенцијал сродства, који је вођен отвореношћу, једнакошћу и континуираним процесима учења.

Golden Pixel Cooperative је удружење засновано на одрживим структурама и стога се нови чланови постепено укључују. Тренутно је чланство само на позив и често се развија из заједничких интереса, вредности и претходне сарадње.

Golden Pixel Cooperative тренутно чине:

Iris Blauensteiner, Mirjam Bromundt, Antonia Rahofer, Enar de Dios Rodríguez, Nathalie Koger, Luiza Margan, Olena Nevkrita, Simona Obholzer, Bárbara Palomino Ruiz, Christiana Perschon, Marlies Pöschl, Mona Schvitzer, Miae Son, Viktoria Schmid, Benhard Staudinger, Katharina Swoboda, Liza Truttmann i Agnes Wazola.

Ирис Блауештајнер и Кристина Модербахер:
„Свет је плав по ивицама“

16:9, боја, стерео, 15 мин, АТ, 2021.

Шта да ти кажем о свету у коме живим?“ Обрађујући се свом нерођеном детету, наратор покушава да нађе одговоре делом кроз клаустрофобичне слике проткане личним белешкама о трудноћи у временима пандемије. Заснован на сећању из детињства, експериментални кратки филм се протеже од хладноратовске гвоздене завесе, до такозване „избегличке кризе“ и поновног затварања граница током ковида-19. Текстуре зидова се затварају, замагљују се пикселизованим мапама, стварајући субјективни портрет нове стварности и њеног света дигитализоване слике.

„Филм Ирис Блауештајнер и Кристине Модербахер „Свет је плав по ивицама“ усмерен је на непознату будућност. То је филм о животу и свему што говори против живота. Као иза стакла појављују се фрагменти перцепције. Суочавају се са суморним светом данашњице, који се састоји од екрана и затварања, са slabим откуцајима срца нерођеног детета. У филму мајка дели своје мисли са дететом. Шта може да покаже свом будућем потомству, које слике данашњице могу да говоре сутра? (Патрик Холцапфел)

Енар де Дос Родригез: „Течна земља“

32 мин, АТ/ЕС, 2021.

Иако океани чине више од 70% Земљине површине, до данас је истражен само веома мали део морског дна. Међутим, последњих година мапирање ових простора се убрзало услед различитих економских, геополитичких и научних интереса, одлучних да изграде „нови континент“ који ће се истраживати и експлоатисати под морем. „Течна земља“ је видео-есеј који за своју тематску осу узима дно океана и његову тренутну картографију да говори о колонијализму, екологији и представљању.

Обликовано широким спектром пронађеног материјала – од илустрација прве светске океанографске експедиције, до тренутних технологија и визија везаних за океанско дно – „Течна земља“ функционише као подсетник на течну земљу која нас, у стварности, одржава и сачињава. Штавише, то је позив да се не поштује стабилност произвољних, екстрактивних и ограничавајућих линија које се повлаче преко простора. Као и сваки други облик знања, „Течна земља“ нам нуди и низ загонетки.

Марлис Пешл: „Библиотека сенки“

7 мин, АТ, 2021.

У блиској будућности, подаци се више не похрањују у центрима података већ у ДНК биљака. Током презентације базе података аустријског произвођача мобилних телефона по имену Сiаn, филм нас случајно води до друге, невидљиве „библиотеке“ – „библиотеке сенки“, која се налази на неким биљкама. Видео говори о томе како се ефекти глобално неједнаких производних односа уписују у биљке, мигрирају са биљкама и тако се усидре у колективно памћење.

Текст у другом делу видеа заснован је на песмама кинеске песникиње Џенг Сјаофунг, која се у свом раду бави

условима живота и рада кинеских гастарбајтера. Саундтрек филма („Папрат“ од Мајлис) заснован је на сонификацији електричних струја у биљкама.

Катарина Свобода: „Камење“

8 мин, АТ, 2021.

Већина сировина које се користе у паметном телефону извлаче се из земље. Велике количине камења најпре се ископају, а затим да се тешко обрађују да би се извукли елементи потребни за прављење телефона. Неке од ових грубих стена, из којих се могу извући елементи као што су паладијум, тантал, литијум и ретки земни метали, приказани су на видео-снимку. Научница испитује ово камење под микроскопом и дели апстрактни поглед на „унутрашње пејзаже“ паметног телефона. Видео се завршава експериментом – након што се помиње почетак ланца снабдевања сировинама паметног телефона са камењем, експеримент се фокусира на крај корисног века трајања уређаја.

Симона Обхолцер: „Савршене честице (x kWh)“

9:16 мин, боја, неми филм, 6 мин, АТ 2021.

Снежне падавине стварају посебну врсту пејзажа. Бели покривач прекрива све, све добија нову површину. Снежни пејзаж је веома емоционализован пејзаж који се репродукује на много начина и иза којег се, у време глобалног загревања, крије много технологије. У „Савршеним честицама (x kWh)“ компјутерски генерисана природа опонаша природни феномен. Снег пада без престанка, некад више, некад мање. Уметникове руке пружају се ка „природном спектаклу“ у ишчекивању случајног, краткотрајног контакта.

Пахуљице су, међутим, дигитално генерисане и немају везе са материјалним светом. Честице које избацује емитер не

остављају никакав траг на слици чији су део постале. Физички контакт остаје ментални експеримент.

Инсталација Симоне Обхолцер обраћа се телу гледаоца као празном простору између два екрана. Она призива хаптичку перцепцију посматрача и игра се њиховом оријентацијом између простора створеног сликом и реалног простора.

Лиза Трутман: „Стазе I–III“

20 мин, АТ, 2021.

На почетку историје филма, пејзажи који се брзо крећу прогањали су ране биоскопе као „фантомске вожње“. Тада су камере постављене на возове визуелно освајале наводно

нетакнута подручја великом брзином, сада мобилни радио-сигнали контролишу наш технолошки поглед и залазе у рурална подручја. „Стазе I–III“ траже трагове, пратећи некадашњу деоницу „Ишлербана“ (Ischlerbahn) између градова Мондзе и Штробл. Током дигиталне фантомске вожње садашњости прелазимо преко пејзажа, спајамо везе, гледајући унапред у фрагментима и уназад у времену. Питамо како невидљиви сигнали путују, како се манифестују у покретним сликама и зашто сада гледамо у мобилне телефоне уместо у биоскопско платно.

Катарина Свобода, „Камење“, 8', 2021.

Katharina Swoboda, "Stones", 8', 2021



GOLDEN PIXEL COOPERATIVE LATEST PRODUCTIONS

June 24, 2022, 20h
The Cultural Centre of Pančevo

The Golden Pixel Cooperative (GPC) is an association for moving images, arts and media, active within both exhibition and cinema contexts. It was founded from the need to act collectively in a predominantly individual cultural landscape.

With a critical, feminist and antidiscriminatory approach, we work on the production, distribution, and presentation of artworks and discourses. We foster empowerment and solidarity by enabling exchange and support between artists, cultural workers, educators and thinkers. Collectively, we work on projects that have various formats such as screenings, exhibitions, symposia and publications.

Our aim is to engage with a wide range of audiences, and to collaborate with a variety of cultural organizations and initiatives. We seek to share resources and infrastructures, strive for inclusive formats of participation, and build upon shared knowledge. We strongly believe in the political potential of kinship, one that is driven by openness, equality and continuous learning processes.

The Golden Pixel Cooperative is an association based on sustainable structures and therefore new members are incorporated gradually. At the moment, the membership is upon invitation only and often evolves from shared interests, values and previous collaborations.

Golden Pixel Cooperative currently is:

Iris Blauensteiner, Mirjam Bromundt, Antonia Rahofer, Enar de Dios Rodríguez, Nathalie Koger, Luiza Margan, Olena Newkryta, Simona Obholzer, Bárbara Palomino Ruiz, Christiana Perschon, Marlies Poeschl, Mona Schwitzer, Miae Son, Viktoria Schmid, Bernhard Staudinger, Katharina Swoboda, Lisa Truttmann und Agnes Wazola.

**Iris Blauensteiner & Christine Moderbacher:
The world is blue at its edges**

16:9, colour, stereo, 15 min, AT, 2021

“What could I tell you about the world I live in?” Addressing her unborn child, the narrator tries to find answers partly through claustrophobic pictures interwoven with intimate notes on a pregnancy in times of a pandemic. Based on a childhood memory, the experimental short film spans from the Cold War Iron Curtain, to the so-called “refugee crisis” and the renewed closing of borders during COVID-19. Textures of walls closing in, blur with pixelated maps, creating a subjective portrait of a new reality and its digital image-world.

„Iris Blauensteiner’s and Christine Moderbacher’s The world is blue at its edges is directed at an unknown future. It’s a film about life and everything that speaks against life. As if behind glass, fragments of perception appear. They confront the somber world of today, consisting of screens and lockdowns, with the faint heartbeat of an unborn child. In the film the mother shares her thoughts with the child. What can she show to her future offspring, which images of today can speak tomorrow?” (Patrick Holzapfel)

Enar de Dios Rodríguez: Liquid ground

32 min, AT/ES, 2021

Although the oceans make up more than 70% of the Earth’s surface, to date now only a very small portion of the seabed has been mapped. However, in recent years, the mapping of these spaces has accelerated due to different economic, geopolitical and scientific interests, determined to build a ‘new continent’ to be explored and exploited under the sea. Liquid ground is a video essay that takes as its thematic axis the ocean floor and its current cartography to talk about colonialism, ecology and representation.

Shaped by a wide variety of found material – from the illustrations of the first worldwide oceanographic expedition, to current technologies and visions related to the oceans floors – Liquid ground functions as a reminder of the liquid grounds that, in reality, sustain and compose us. Moreover, it is a call to disobey the stability of the arbitrary, extractive and limiting lines that are drawn over space. Much like any other form of knowledge, Liquid ground also offers us a series of riddles.

Marlies Pöschl: Shadow Library

7 min, AT, 2021

In a near future, data is no longer stored in data centres but in the DNA of plants. During a presentation of the data garden of an Austrian mobile phone manufacturer called Cyan, the film accidentally leads us to a second, invisible ‘library’ – the ‘shadow library’, which is stored on some of the plants. The video addresses how the effects of globally unequal production relations inscribe themselves in plants, migrate with the plants and thus anchor themselves in collective memory.

The text in the second part of the video is based on poems by the Chinese poet Zheng Xiaoqiong, who addresses the living and working conditions of Chinese migrant workers in her work. The soundtrack of the film (‘Fern’ by Mileece) is based on the sonification of electric currents in plants.

Katharina Swoboda: Stones

8 min, AT, 2021

Most raw materials used in a smartphone are extracted from the earth. Great quantities of rock need to be mined and then laboriously processed to extract the elements needed to build the phone. Some of these coarse rocks, from which elements such as palladium, tantalum, lithium and rare earth metals can be extracted, are shown in the video. A female scientist examines these stones under a microscope and shares an abstract look at the “inner landscapes” of a smartphone. The video ends with an experiment – after referring to the beginning of the smartphone’s raw material supply chain with the rocks, the experiment focuses on the end of the useful life of the device.

Simona Obholzer: Perfect Particles (x kWh)

9:16 min, colour, silent, 6 min, AT 2021

Snowfall creates a special kind of landscape. A white layer covers everything, everything is given a new surface. The snowy landscape is a highly emotionalised landscape that is reproduced in many ways and behind which, in times of global warming, lies a lot of technology. In Perfect Particles (x kWh) computer-generated nature imitates the natural phenomenon. Snow falls incessantly, sometimes more, sometimes less. The artist’s hands reach out towards the “natural spectacle” in anticipation of a random, ephemeral contact.

The flakes, however, are digitally generated, and have no connection to the material world. The particles ejected by the emitter leave no trace on the image of which they have become a part. The physical contact remains a mental experiment.

Simona Obholzer’s installation addresses the viewer’s body as an empty space between the two screens. She invokes the haptic perception of the viewer and plays with their orientation between the space created by the image and real space.

Lisa Truttmann: Tracks I-III

20 min, AT, 2021

At the beginning of film history, fast-moving landscapes haunted early cinemas as “Phantom Rides.” Back then, cameras mounted on trains visually conquered supposedly untouched areas at top speed, now mobile radio signals control our technological gaze and access rural areas. Tracks I-III searches for traces, following the former section of the “Ischlerbahn” between the towns Mondsee and Strobl. On a digital phantom ride of the present, we cross the landscape, associate connections, looking forward in fragments and backwards in time. We ask how invisible signals travel, how they manifest themselves in moving images, and why we are now looking at cell phones instead of the screen in a cinema.



„TERMS OF SERVICE FANTASY READER“

Перформанс Дарије Медић

+ 30. мај 2022, 19 часова
Галерија Милорада Бате Михајловића

Партиципативни перформанс и јавна проба драматизације уговора о условима коришћења са потенцијалом за микротерапијским сусретом. Трајање: 60 минута.



„TERMS OF SERVICE FANTASY READER“

performance by Darija Medić

May 30, 2022, 19h
Milorad Bata Mihailović Gallery

Participatory performance and public rehearsal of dramatization of the contract on terms of use, with the potential for a microtherapeutic encounter. Duration: 60 minutes.





KULTURNI
CENTAR
PANČEVA

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

**20. Бијенале уметности, рафинеријаманастир,
Панчево 2022.**
**20th Biennial of Arts, refinerymonastery,
Pančevo 2022**

директор / Director, Editor in Chief
Немања Богданов

**уредница каталога и организаторка програма / Catalogue
editor and program organizer**
Ивана Маркез Филиповић

селекторка / selector
др Маја Ђирић

**коуредница каталога и асистенкиња селекторке / Co-editor
of the catalogue and assistant selector**
Санда Калебић

критичари и теоретичари / Critics and art theorists

др Маја Ђирић
Пјер Далансе / Pierre d'Alancaisez
др Бојана Матејић
др Слободан Марковић и др Јасна Атанасијевић
Дарко Вукић

рецензенткиња / Reviewer

др Бојана Матејић

превод / Translation

Душан Грља

лектура енглеских текстова / Proofreading of English texts

Language Training Centre HELEN

лектор / Proofreading and Language Editing

Свјетлана Манигода

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

техничка секретарка / Technical Secretary

Јагода Милковски

технички тим / Technical Team

Бојан Лукић
Бранислав Божанић
Лучијан Вину
Немања Петковић
Ненад Марковић
Ненад Форго

**административна и организациона подршка /
Administrative and Organizational Support**

Ана Штрак
Бојана Вагнер
Весна Петковић
Владимир Протић
Дејан Гаћеша
Душанка Давидовић
Душица Коцић
Зоран Милованов
Зорана Радоичић
Јована Танчић
Мирослава Малешевић
Радмила Калапиш

волонтерке и волонтери / volunteers

Ања Андрић, Исидора Стојановић, Тане Лакетић

дежурни по поставкама / on duty by settings

Александар Николајевић, Ивона Гаћеша, Марија Петровић

дизајн / Design

Студио АРХЕ
Жељко Рајачић

графичка обрада / Graphic Design

Павле Халуца

фотографије / Photos

Зоран Јовановић Мачак
Марко Зорић и излагачи

штампа / Printing

BIROGRAF COMP, Атанасија Пуље 22, Београд, Земун

20. Бијенале уметности, Панчево 2022, рафинеријаманастир,
се захваљује манастиру Војловица и игуману теодору на
гостопримству током трајања манифестације

The 20th Biennial of Arts in Pančevo 2022, refinerymonastery,
would like to thank Vojlovica Monastery and prior Teodor for
their hospitality during the event.

тираж / Circulation

400

мај 2022 / May 2022

ISBN -978-86-87103-95-5

Pokrovitelj / Sponsor



Град Панчево

Manifestaciju podržavaju / Supported by



Република Србија
Министарство културе и
информисања



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



Амбасада Аустрије
у Београду



Данска уметничка
фондација



Аустријски културни форум,
Београд



ГЕТЕ Институт,
Београд



Музеј савремене уметности,
Београд



Атлантик група доо, Београд



Штарк доо, Београд

Prijatelji manifestacije / Friends of the Biennial



Народни музеј
Панчево



Винарија Лалић,
Панчево



ПроБанат изградња,
Панчево



Скај12, Панчево



Галерија кафе,
Панчево



