

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности  
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

## **ИЗА ЕНТУЗИЈАЗМА**

Перформанс и документарна поставка

кандидат:

Неда Ковинић

ментор:

др Зоран Тодоровић, ванред. проф.

Београд, јун 2020

Ментор:

др ум. Зоран Тодоровић, ванредни професор

Чланови комисије:

др ум. Владимир Николић, доцент

др ум. Александра Јованић, доцент

др ум. Бојана Матејић, доцент

др Мариела Цветић, редовни професор Архитектонског факултета у Београду

## Садржај

Списак репродукција.....	iv
Резиме.....	vi
Abstract.....	vii
Захвалница.....	viii
<b>Увод.....</b>	<b>12</b>
<b>1 Друштвени и уметнички контекст.....</b>	<b>15</b>
1.1 Модернизам, постмодернизам, релациона естетика.....	15
1.2 Савремена уметност.....	20
1.3 Савремено друштво и кризе.....	22
1.4 Менаџмент перцепције.....	24
1.5 Слика са текстом.....	26
1.6 Перформанс.....	30
1.7 Плесни перформанс.....	44
1.7.1 Савремени плес код нас.....	54
1.7.2 Буто.....	58
1.8 Закључак.....	66

<b>2</b>	<b>Ентузијазам.....</b>	<b>67</b>
2.1	Ентузијазам – филозофски аспект.....	68
2.2	Ентузијазам - социолошки аспект.....	69
2.3	Ентузијазам и рад.....	71
2.4	Ентузијазам и капитализам.....	73
2.5	Ентузијазам – уметност-рад .....	75
2.6	Заједништво.....	77
2.7	Закључак.....	79
<b>3</b>	<b>Претходни уметнички радови.....</b>	<b>81</b>
3.1.	Траг цртежа.....	82
3.2.	Између унутрашњег и спољашњег.....	83
3.3	Кратак рез.....	85
3.4	Други дан на путу кроз страх.....	87
3.5	Црна сам али лепа.....	89
<b>4</b>	<b>Иза ентузијазма.....</b>	<b>94</b>
4.1	Циљеви пројекта.....	94
4.2	Ограничења пројекта.....	95
4.3	Истраживачки метод.....	95
4.3.1	Прикупљање података.....	95

4.3.2	Анализа и синтеза.....	96
4.3.3	Артикулација.....	96
4.3.4	Реализација.....	96
4.3.5	Презентација.....	97
4.3.6	Умрежавање и комуникација.....	97
4.3.7	Историјски метод.....	98
4.3.8	Дескриптивни метод.....	98
4.3.9	Зашто перформанс и одећа.....	98
4.4	Цртежи и записи.....	103
4.5	Плесне радионице.....	109
4.6	Видео документ.....	112
4.7	Радионица у Кваки 22.....	113
4.8	Структура перформанса.....	114
4.9	Закључак.....	121
<b>5</b>	<b>Завршна разматрања.....</b>	<b>122</b>
	Библиографија.....	122
	Биографија.....	126
	Изјава о ауторству.....	127

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије.....	128
Изјава о коришћењу.....	129

## Списак репродукција

Слика 1. Софи Кал, <i>Води рачуна о себи</i> , Галерија Перотин, Француска, 2007.....	16
Слика 2. Ванеса Бикрофт, <i>ВБ 16</i> , Уметнички институт Чикаго, 1999.....	17
Слика 3. Ф.Т. Маринети, <i>Занг Тумб Тумб</i> , 1914.....	25
Слика 4. Уметност и језик, <i>Тајна слика</i> , 1967-1968.....	26
Слика 5. <i>Персеполис</i> , Маријане Сатрапи, 2004.....	27
Слика 6. и 7. Јулија Јефимтчук, <i>СС 18 колекција</i> , Украјина, 2018.....	28
Слика 8. <i>Позоришни комад бр.1</i> , Џон Кејд, М. Канингам, Блек Маунтин колеџ.....	31
Слика 9. <i>Девет вечери: театар и инжењерство</i> , Џадсон театар, Њујорк, 1966.....	31
Слика 10. Џоан Џонас, <i>Сумрак</i> , Њујорк, 1975.....	33
Слика 11. <i>Јозеф Бојс објашњава слике мртвом зецу</i> , Немачка, 1965.....	34
Слика 12. <i>Поемим</i> , Каталин Ладик, 1978.....	36
Слика 13. <i>Пасја кућа</i> , Олег Кулик, 1994.....	39
Слика 14. Марина Абрамовић, <i>Условљавање, прва акција самопортретисања Ђине Пане</i> , Гугенхајм фондација, Њујорк, 2005.....	40
Слика 15. <i>Шеснаест плесова за солисту и трочлани хор</i> , Мерс Канингам, Маунтин колеџ, Њујорк, 1951.....	42
Слика 16. Џадсон плесно позориште, <i>Ми ћемо трчати</i> , у музеју модерне уметности, Њујорк 1963.....	43
Слика 17. и 18. Мередит Монк, <i>Сок</i> , Гугенхајм музеј, Њујорк, 1969.....	44
Слика 19. Жером Бел, <i>Последња представа</i> , 1999.....	45
Слика 20. Јан Фабр, <i>Моћ позоришних лудости</i> , 1980.....	46
Слика 21. Вилијам Форсајт, <i>Нигде и свуда истовремено, кореографски објекти</i> , 2017.....	48
Слика 22. Ен Имхоф, <i>Фауст</i> , Венецијанско бијенале, 2017.....	49
Слика 23. Ен Имхоф, <i>Бес</i> , Хамбург Баноф, Берлин, 2016.....	50
Слика 24. <i>Година без лета</i> , плесачи Битеф денс компаније и независне сцене, кореографи: Душан Мурић, Јована Ракић, Марко Милић.....	53
Слика 25. Тацуми Хиџиката и Јошито Оно, <i>Забрањене боје</i> , Токио, 1959.....	55
Слика 26. Еико и Кома, Њујорк, 1976.....	57
Слика 27. Санкаи Јуку плесна група, <i>Шолиба</i> , Бел зграда, Торонто, 1984.....	58
Слика 28. <i>Између унутрашњег и спољашњег света</i> , Велика галерија СКЦ, Београд 1996.....	78
Слика 29. <i>Скица основе за Кратак рез</i> , Београд, 1996.....	79
Слика 30. <i>Кратак рез</i> , инсталација, Неда Ковинић, Весна Весић, Јелена Весић, Барбара Васић, 1996.....	79
Слика 31. <i>Други дан на путу кроз страх</i> , амбијентална звучна инсталација, музеј Захета, 2000.....	82

Слика 32. <i>Други дан на путу кроз страх</i> , амбијентална звучна инсталација, Бијенале младих у Вршцу, 1998.....	82
Слика 33. <i>Други дан на путу кроз страх</i> , 39. Октобарски салон, МИЈ, Београд 1998.....	84
Слика 34. <i>Сећање на смрт</i> , фрејмови из видео рада, <i>Инсомнија</i> , галерија СУЛУЈ, Београд 2001.....	85
Слика 35. <i>Црна сам али лепа</i> , инсталација цртежа, Ремонт галерија, Београд, 2017.....	85
Слика 36. <i>Црна сам али лепа</i> , цртеж, Ремонт галерија, Београд, 2017.....	86
Слика 37. <i>Црна сам али лепа</i> , цртеж, Ремонт галерија, Београд, 2017.....	87
Слика 38. <i>Црна сам али лепа</i> , цртеж, Ремонт галерија, Београд, 2017.....	88
Слика 39. <i>Црна сам али лепа</i> , цртеж, Ремонт, Београд, 2017.....	93
Слика 40. <i>Црна сам али лепа</i> , перформанс, извођач Адријен Гоме, Ремонт, Београд, 2017.....	94
Слика 41. <i>Црна сам али лепа</i> , перформанс, извођач Адриен Гоме, Ремонт, Београд, 2017.....	95
Слика 42. <i>Иза ентузијазма</i> , цртеж, СКЦ, Београд, 2018.....	96
Слика 43. <i>Иза ентузијазма</i> , цртеж, СКЦ, Београд, 2018.....	98
Слика 44. <i>Иза ентузијазма</i> , цртеж, СКЦ, Београд, 2018.....	99
Слика 45. <i>Иза ентузијазма</i> , цртеж, СКЦ, Београд, 2018.....	100
Слика 46. <i>Иза ентузијазма</i> , профилна фотографија за отворени позив на фесбуку, Београд, 2018.....	101
Слика 47. <i>Иза ентузијазма</i> , радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.....	102
Слика 48. <i>Иза ентузијазма</i> , радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.....	103
Слика 49. <i>Иза ентузијазма</i> , радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.....	104
Слика 50. <i>Иза ентузијазма</i> , радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.....	113
Слика 51. <i>Иза ентузијазма</i> , перформанс и инсталација, 2018.....	115
Слика 52. <i>Иза ентузијазма</i> , кадар из видео документа, Београд, 2018.....	115
Слика 53. <i>Иза ентузијазма</i> , фотографије са модног фотографисања, Квака 22, Београд, 2018.....	116
Слика 54. <i>Иза ентузијазма</i> , видео, Београд 2018.....	117
Слика 55. <i>Иза ентузијазма</i> , фотографија, Квака 22, Београд 2018.....	118
Слика 56. <i>Иза ентузијазма</i> , Квака 22, Београд, 2018.....	118
Слика 57. <i>Иза ентузијазма</i> , фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.....	119
Слика 58. <i>Иза ентузијазма</i> , фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.....	119
Слика 59. <i>Иза ентузијазма</i> , фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.....	120



## РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат *Иза ентузијазма* истражује феномене ентузијазма стварања, удруживања, самоиницијативе и самоорганизовања, полазећи од тога да сви аспекти савременог рада унапред рачунају на ентузијазам. У свом писаном делу, докторски уметнички пројекат истражује однос ентузијазма и уметничке производње, приступајући теми из личне уметничке праксе. Иако покушавам филозофски да истражим модернистички, постмодернистички и неолиберални контекст свог рада, овај преглед теорија и уметничких радова није свеобухватан, већ пре свега референцијалан за моје лично уметничко истраживање. Пројекат истражује критички потенцијал мултимедијског уметничког рада и могућност трансформисања теоријских премиса кроз уметничку праксу. Практични део докторског уметничког пројекта подразумева мобилисање актера независне и самоорганизоване уметничке сцене, чије се деловање може означити речима као што су мотивација, искуство, страст, жеља или нада. Пројекат у свом практичном делу окупља и повезује уметнике плеса и перформанса кроз радионице покрета, посебно оног који се фокусира на само-израз и експресију. Истраживање је процесуирано кроз реализацију фиктивне модне линије брэнда *Иза ентузијазма* који је настао на основу интимног истраживања независне сцене модних дизајнера у Београду. Неколико разговора са дизајнерима и кројачима изложени су као гласови “реалног живота” и документи о реално проживљеном. Процес извођења перформанса је обухваћен цртежима који приказују различите “истраживачке сцене”. Плесачи су импровизованом игром са цртежима у интеракцији са инволвираном публиком, мултипликовали просторни изложбени пејзаж. Иако се сваки од њих може појединачно посматрати, цртеж се овде појављује не као “објекат са ауром”, већ као “белешка у простору”, као сегмент просторне инсталације или део колажа у којем оперишу жива тела плесача који су учествовали у овом пројекту “из ентузијазма”. Истраживање је показало да је могуће плесати о друштвеним, политичким питањима и да је могућа трансформација кроз умрежавање и микро заједнице у уметничком раду, који самосвесно перформира маргинализацију уметности у владавини капитализма и добити.

Кључне речи: ентузијазам, повезивање, самоиницијативе, самоорганизованост, заједништво, слика, текст, перформанс, плес, мода, уметност, рад, новац

## Abstract

The doctoral art project *Behind Enthusiasm* explores the phenomena of enthusiasm for creation, collaboration, self-initiative and self-organization, on the assumption that all aspects of contemporary work take enthusiasm as a matter-of-course. In its theoretical part, the doctoral art project explores the relationship between enthusiasm and artistic production approaching to the topic from my personal artistic practice. Although I attempt to philosophically contextualize my artistic practice in the modern, postmodern and neoliberal context, this review of theories and works of art is not comprehensive, but rather referential to my personal artistic research. The project also explores the critical potential of multimedia artwork and the possibilities of transforming theoretical assumptions through very art practice. The practical part of the doctoral art project involves engaging the actors of an independent and self-organized art scene, whose actions can be described by words such as motivation, experience, passion, desire or hope. In its practical part, the project brings together and connects dance and performance artists through movement workshops, focused on self-articulation and expression. The research was conducted through the realization of a fictitious fashion line of the brand *Behind Enthusiasm*, created based on an intimate research of the independent scene of fashion designers in Belgrade. Several conversations with designers and tailors have been featured as "real-life" voices and real-life documents. The process of the making of the performance is described by drawings depicting various "research scenes". The performance enabled the creation of a situation whereby dancers multiplied the spatial exhibition landscape by an improvised dance with drawings in an interaction with an engaged audience. Although each drawing can be viewed individually, a drawing here appears not as an "object with an aura" but as a "note in space", as a segment of a spatial installation or part of a collage involving living bodies of the dancers, who participated in the project "out of enthusiasm". Research has shown that it is possible to dance on social, political issues, and that transformation is possible through networking and micro-communities in artwork, which consciously performs the marginalization of art under the rule of capitalism and profit.

Keywords: enthusiasm, networking, collaboration, image, performance, dance, fashion, art, work, money

## Захвалница

Захваљујем првом ментору професору др. Милети Продановићу на подстицају да развијем ово истраживање кроз плесни перформанс полазећи од својих цртежа, у којима је професор препознао елементе говора из модног дизајна и кореографије. Захваљујем ментору др. Зорану Тодоровићу на прихватању менторства, услед болести проф. др. Продановића. Израда практичног дела овог докторског уметничког пројекта не би била могућа без сарадње са кореографом Адријеном Гомеом (Adrien Gaumé), кројачицом Маром Гргур, независним уметничким центрима као што су „Квака 22“ и „КЦ Магцин“, плесачима: Олга Узикаева, Немања Бошковић, Ајуми Тојабе, Хедер Рикић, Данијела Вучковић, Катарина Николић, Марко Којић, Анамарија Маринковић. Захваљујем кројачици Мари Гргур, која ми је помогла да реализујем фиктивну модну линију *Иза ентузијазма*, тумачећи моје уметничке цртеже, које је технички решавала својим невероватним искуством и знањем. Захваљујем професорки костима Зори Мојсиловић и модној креаторки Александри Лалић, које су ми помогле саветима у реализацији „модне колекције“. У теоријском делу веома захваљујем пријатељицама Јелени Весић и Александру Миланковићу на критичким коментарима, конструктивним разговорима и препорученој литератури. Захваљујем кустосу Стевану Вуковићу који је ефикасним и ентузијастичним корацима омогућио извођење перформанса у Великој сали СКЦ-а. Опет читав рад се не би догодио без мреже пријатеља попут Светлане Ракочевић, Јелене Ћалић, Бориса Младеновића, и Драгане Шпице, који су, у духу онога о чему рад говори, својим социјалним мрежним потенцијалом помогли реализацију овог пројекта. Не могу а да не захвалим и свом деценијском монашком окружењу где сам почела са преиспитивањем ентузијазма и заједништва и где сам развила аскетски аспект своје уметничке праксе.

## УВОД

Докторски уметнички пројекат *Иза ентузијазма* истражује ону енергију, која као замајак покреће и врти коло производње уметничког рада, без продукцијске и институционалне подршке, полазећи од тога да сви аспекти савременог рада већ унапред рачунају на ентузијазам. Савремено тржиште рада, како видљивог, тако и невидљивог (иматеријалног), користи ресурсе – саму људскост, жеље, осећања, страсти, хтења, животне аспирације за повећање продуктивности. Појаве као што су “умрежавање”, “размена”, “комуникација”, “искуство”, “стицање новог знања и бесплатно усавршавање” које стоје иза реализације многих уметничких пројеката, углавном су мобилизатори волонтерског рада – рада “из ентузијазма”. Ентузијазам је присвојен у домен капиталистичке експлоатације.

Шта је онда иза ентузијазма, уколико је ентузијазам постао норма? Шта је стваралачки покретач? Пројекат *Иза ентузијазма* покреће и покушава да понуди неке одговоре на ова питања.

*Иза ентузијазма* је мултимедијски пројекат који истражује независну и самоорганизовану уметничку праксу кроз активности радионица и припреме кореографског перформанса као и кроз процес креирања “модне линије.”

Истраживање је реализовано и кроз размену знања са неким од афирмисаних независних модних креаторки, које су путем самоорганизовања створиле своје брендове и тржиште. Полазећи од цртежа из претходног пројекта, који су дотакли тему репрезентације путем одевног „аутифита“, кроз саветовање, размену искустава и мишљења, настала је одећа сведених линија и боја са речима узетим из јавног говора. Сарадња је документована кроз видео, слику и цртеже.

Комади одеће са речима, постају носиоци парола, попут великих паноа на протестима или сендвич - рекламних панела.

Овако замишљене "исписане" фигуре су формирале игру импровизације у простору галерије, укључујући публику у перформанс. Пројекат је у своје истраживање укључио перформанс покрета заснованог на буто плесу, са фокусом на питање ентузијазма и страсти стварања. Играчи волонтери су се одазвали на отворени позив, и након заједничких радионица извели су плесни перформанс који је имао структуру откривену пред сам наступ.

Буто је својевремено увео слободнији приступ покрету, омогућујући играчима да изразе скривено искуство у својим телима, како индивидуално тако и колективно. Буто се у историјском смислу повезује са уметничким одговором на катастрофу, конкретно на трауматско искуство атомске бомбе. Једна од карактеристика експресивних форми плеса, чија је буто крајња радикализација, је претпоставка да се плес не одвија за поглед другог, већ да представља израз унутрашњег. Плесачи трагају за просторима *Иза ентузијазма*.

Перформери су истраживали енергију која покреће активности, стварање, друштвеност, али и супротне феномене - усамљеност, анксиозност, депресију. Трагали су за питањем - шта би било када би се супер-ефикасност, хипер-продуктивност и друге доминантне вредности либерал капитализма, зауставиле, и замениле контемплативношћу, не-акцијом, паузом?

У крајњој презентацији пројекта осим перформанса, укључен је и документарни материјал из истраживачког процеса.

Перформери и плесачи се појављују у излагачком простору као носиоци фиктивне модне линије брэнда *Иза ентузијазма* који је настао на основу интимног истраживања независне сцене модних дизајнера у Београду. Неколико разговора са дизајнерима и кројачима изложени су као гласови "реалног живота" и документи о

реално проживљеном. Речи уцртане у костиме – JE SUIS RICHE ET CALME (Ја сам богат и смирен) WORK (рад), I AM TIRED (уморан сам), SOLIDARITY (солидарност), SOFT (меко), РАДИ-РАДИ, – фреквентно су су се појављивале у истраживачком процесу и постале нешто попут парола на телима која стоје или се крећу. Бренд *Иза ентузијазма* је оквир сопствене производње окренуо на споља, попут сендвич-човека који би носио паролу о писању парола и продавању сопственог тела као излога.

Текстуални део овог истраживања не претрендује да понуди свеобухватни преглед теорија и историје уметности, већ се ради о одабиру према блискости и повезаности са мојим уметничким истраживањем, из личне перспективе.

У првом делу текста дотичем се неких аспеката уметности од модернизма, постмодернизма до савремене уметности и политичких оквира у којима настаје савремена уметност, ради личне контекстуализације мог уметничког истраживања.

Посебно поглавље првог дела се бави историјом перформанса са посебним освртом на његов политички потенцијал. Такође, ово поглавље ће објаснити изворе буто перформанса и теоријске премисе. У овом делу ћу дати приказ плесног перформанса на нашој сцени.

Други део ће анализирати појам ентузијазма, ентузијазам кроз историју филозофије као и социолошки аспект. Посебно поглавље ће се бавити ентузијазмом и радом, и питањем како је ентузијазам постао алатка за повећање продуктивности у доба либерал капитализма. У овом делу ће бити размотрени услови продукције уметничких радова код нас.

Трећи део ће описати радове који су претходили пројекту *Иза ентузијазма* и који су довели до становишта и размишљања која су спроведена путем овог пројекта. У четвртом делу ће бити речи о практичном делу докторског уметничког пројекта. Уз циљеве, ограничења и истраживачке методе, биће детаљно описан поступак рада, као и свака од фаза пројекта. Након тога ће бити изнета завршна разматрања.

## 1 Друштвени и уметнички контекст

Ово поглавље ће дати преглед основних одлика модернизма, постмодернизма и детаљније изнети разматрања о особеностима савремене уметности ослањајући се на теорије Николе Буријаоа (Nikolas Bourriaud) и Терија Смита (Terry Smith). Биће описан друштвено-политички контекст и особености доба.

У овом делу ће бити дат преглед историје перформанса, савременог плеса, и буа.

Овде ће бити речи и о уметности слике или цртежа са текстом.

### 1.1 Модернизам, постмодернизам и релациона естетика

Једна од најупечатљивијих дефиниција модернизма, Бодлеров (Charles Baudelaire) дубле о модерности “...*modernite*, то јест, пролазно, краткотрајно, нестално јесте једна половина уметности, друга половина је вечно и непроменљиво“<sup>1</sup>, осветљава биполарну природу модерне уметности. Модернизам даје предност пролазној садашњости, али се не лишава претензије на будућност и “великих питања”. Током дужег дела двадесетог века непрестано се кружило између ове две напетости док уметност није почела да трага за стварањем синтезе. Аспекти ових промена најпре су препознати под именом „постмодерност“, а њихове уметничке, модне и интелектуалне манифестације убрзо су добиле име „постмодернизам“. Према Терију Смиу (Terry Smith), најзначајнија премиса постмодернизма је “да напредак више није неизбежан, да ниједна велика прича не може да доминира над неком сфером људске активности укључујући уметност и историју мишљења у догледној

---

<sup>1</sup> Шарл Бодлер, *Сликај модерног доба и други есеји*, Фејдон, Лондон, 2001., цитат Тери Смит, О савременој уметности, стр.12

будућности.”<sup>2</sup> Нови историјски период у уметности први пут се означава као “савремен” Алекс Алберо (Alex Albergo) 1989. године, а почиње са ером глобализације, ширењем електронске комуникације и превлашћу економског неолиберализма.

Између постмодернизма и савремене уметности појављује се *Релациона естетика*, појам који уводи Никола Бурио (Nicolas Burio). Бурио сматра да су многа велика питања која су заокупљала уметнике модерне и постмодерне постала неважна те да су уметници пре свега запитани “чему тежи савремена уметност, те какав је однос уметности према друштву, историји и култури.”<sup>3</sup> Релациона естетика у својој излагачкој пракси увела је нову констелацију између дематеријализованог уметничког производа, уметника и публике у смислу да се излагачки простор и простор уметничког рада, отворио као платформа на којој сви елементи делују као врста кореографије. Најважнија функција уметности је да буде изложена самом општењу, уметност је стање сусретања.

Бурио дефинише релациону уметност као „скуп уметничких активности које за своје теоријско и практично полазиште имају целину људских односа и њихов друштвени контекст, пре него неки аутономни и приватни простор.“<sup>4</sup> Оваквим теоријским полазиштем он одбацује романтичарску представу усамљеног уметника који је заокупљен проблемима своје душе, отеловљујући свој бол у уметничком делу. Уметник деведесетих према Буриоу, је сасвим окупиран постојећим друштвеним односима и реагује на кризу данашњег глобализованог друштва. Радови савременог уметника имају снажну антикапиталистичку димензију и представљају једино преостало место за друштвене експерименте данашњице. Отварања изложби су једини преостали јавни догађаји друштвености где се људи окупљају бесплатно, за разлику од маркетиншки инстураних савремених навика друштвености

---

<sup>2</sup> Тери Смит, *Савремена уметност и савременост, Постмодерни тренутак*, стр. 51., Орион арт, Београд, 2014.

<sup>3</sup> Никола Бурио, *Релациона естетика*, превела Симон Плезанс, у Дижону-Кетињу, Француска, 2008.

<sup>4</sup> Никола Бурио, *Ле Прес д Рил* Дижон, 2002., стр.113.



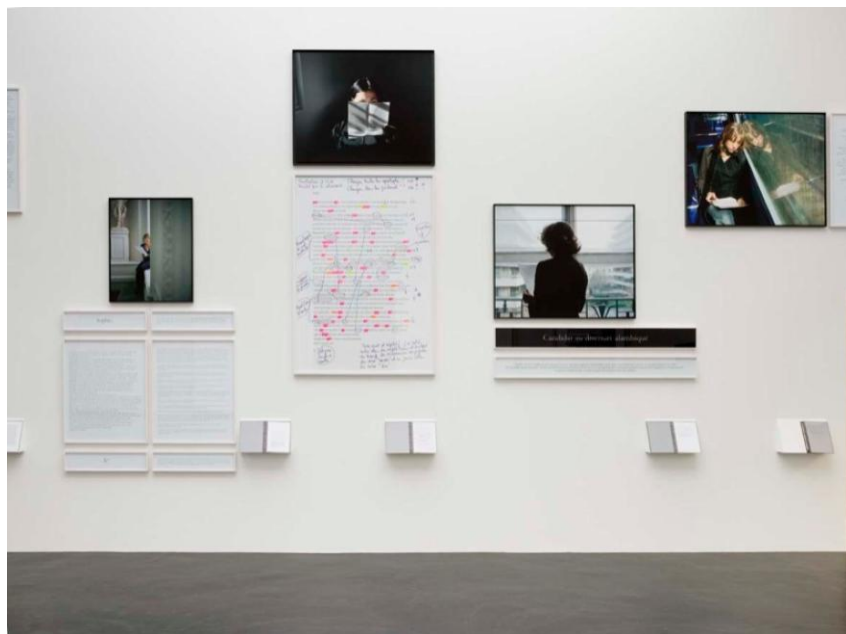
организованих у кафићима, ресторанима, тржним центрима и других потрошачких покретача.

„Од веће је важности успостављање могућих односа са својим стварним комшијама него изрицање хвалоспева сутрашњици.“<sup>5</sup>. Уметничка аура није скривена иза дела, нити се налази у форми дела, већ се открива у привременој колективној форми која се ствара његовом реализацијом и излагањем.

Рад уметнице Софи Кал (Sophie Calle) бих издвојила, у низу уметника који припадају релационој уметности. У једном од својих радова она полази од телефонског именика који проналази на улици и на основу контакта и имена конструише биографију власника. У раду на Венецијанском бијеналу 2007. *Води рачуна о себи* (Take Care of Yourself) окружује посетиоце мултимедијском инсталацијом у којој 107 жена деконструише ауторкин имејл у коме је порука раскида од стране њеног партнера. У овом експерименталном „сестринству“ узеле су учешћа различите жене, почев од балерине, психијатрице, глумице, певачице, антроплошкиње. На овај начин ауторка трансформише једну интимну трауму одбијања у топли партитативни уметнички рад.

---

<sup>5</sup> *Ибид*, стр.161.



Слика 1. Софи Кал, Води рачуна о себи, Галерија Перотин, Француска, 2007.

Уметник Феликс Гонзалес - Торе (Felix Gonzalez-Torres), мексичког порекла, у том релационом аспекту свог рада такође има значаја за мој рад. У неким од својих радова у току трајања изложбе је мењао рад, предлагао нове перформансе, и при свакој промени је мењао и контекст, при чему је посетилац имао одлучујућу улогу јер је његова интеракција са делом доприносила дефинисању структуре изложбе. Тако на изложби *Гомиле* (Stacks), посетиоцима је дозвољено да понесу део рада (бомбону или папирић у који је она била умотана) тако да дело нестаје уколико сваки посетилац искористи ту могућност. На тај начин уметник покреће свест код посматрача о одговорности према делу, свест о томе да њихов гест може допринети растакању изложбе.



Слика 2. Ванеса Бикрофт, ВБ 16, Уметнички институт Чикаго, 1999.

Кореграфске инсталације женских фигура у комбинацији са пажњиво одабраном одећом уметнице Ванесе Бикрофт (Vanessa Beecroft) спадају у радове који из релационе уметности имају значај за моје истраживање. У почетним радовима поставља у галерији десетак истоветно обучених девојака у мајцама, доњем вешу и перикама, док се на улазу налази „препрека“ која допушта да само два или три посетиоца гледају ову сцену.

Своје композиције са девојкама у стојећем положају поставља у галеријском простору, у првим радовима у одећи коју је сама креирала, или јефтиним костимима са потпетицама, у духу филмске естетике (Fassbinder, Godard, Visconti) и класичних слика (Rembrandt, Holbein, della Francesca). Пропорционално расту њене репутације, расла је и продукција па је за своје перформансе ангажовала професионалне манекенке, а одећу су креирали познати модни дизајнери као *Прада*, *Форд*, *Ланг*. Модна одећа у њеном перформансу је присутна не као етикета, статусни симбол или тренд, већ да нагласи концепт и истакне женску фигуру. Од њеног перформанса *ВБ23*

девојке су делимично или сасвим обнажене. То је изазвало критике старије генерације феминисткиња, као и коментаре да се ради о експлоатацији и популизму. Са друге стране историчарка уметности Марија Елена Бушек (Maria Elena Buszek) сматра да је „Бикрофт права девојка за нашу садашњу, трећу фазу феминистичке историје уметности. У њеном раду постоји амбивалентност која је присутна у раду многих њених савременика, што је резултат културе која има и интернализоване феминистичке циљеве више од било које генерације која му је претходила, и противи се ономе што се перципира као ограничење феминизма.“<sup>6</sup> Оно што је проблематично у њеном раду је третман модела, јер по некад манекенке стоје и више од три сата, често обнажене, а при том уметница сама не учествује у томе, што објашњава незадовољством сопственом перформативношћу.

Однос између уметника и њиховог стварања помера се ка зони *feed-backa*: све више уметничких радова се заснива на дружењу, светковинама, колективу и учествовању, којима се истражују многоструке могућности односа према другом. Све чешће се у обзир одмах узима и публика. Успешно дело увек тежи нечем вишем од пуког постојања у простору, оно се отвара за дијалог, расправу, ону форму интерхуманог споразумевања коју је Марсел Дишан назвао коефицијентом уметности и која представља процес који се одвија у времену, дакле, сада и овде.

## 1.2 Савремена уметност

Шта неку уметност чини савременом? Који су то услови у којима савремена уметност настаје? Како писати о савременим уметничким пројектима који се радикално мењају док се интерпретација дешава? Тери Смит (Terry Smith) један од

---

<sup>6</sup> Ник Џонстон, Интервју, *Уметност и дизајн, Гардијен*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art>

кључних теоретичара и историчара уметности данашњице, у својој збирци есеја *Савремена уметност и савременост*, даје основне одреднице савремене уметности и наводи као главне особине: “стварање места (*placemaking*), приказивање света (*world picturing*) и повезивање (*connectivity*) као најопштије интересе уметника данас”<sup>7</sup> – интереси који све више превазилазе разлике засноване на стилу, моди, медију и идеологији, а који су обележили епоху модернизма.

Да би објаснио значење термина "савремено" Смит износи етимолошку анализу овог појма дату у Оксфордском енглеском речнику (Oxford English Dictionary), значења која су релациона и зависе од предлога „за“, „од“, „у“ или „током“ времена. Из ових дефиниција видимо да је појам савремености одувек значио више него протичућа садашњост. Како наводи Смит, “савременост повезује одређен број посебних али повезаних начина бивствовања у или са временом, али можда чак и изван времена, уз одређену дистанцу наспрам садашњег тренутка.”<sup>8</sup> Суштински квалитети савремености су њена непосредност, њена тренутност, предњачење тренутка над временом, момента над епохом, директног искуства мноштвене комплексности над сингуларном једноставношћу. То је испуњена садашњост у изворном значењу „модерног“, али без икакве претензије на будућност. Модерно време је тежило да се одреди као период и да уреди прошлост у периоде, а у савременим условима периодизација је немогућа. Ово стање ствари може да траје неодређено дуго: садашњост, парадоксално, може да постане „вечна“. Као нека врста непрестаног почињања коју је Жак Дерида (Jacques Derrida) теоретизовао као *a venir*<sup>9</sup> – вечни долазак, оно што увек треба да дође иако га је немогуће предвидети или предсказати.

За разумевање теорије савремене уметности и савремености, неопходно је разумети уметност у њеним политичким, економским, организационим и институционалним

---

<sup>7</sup> Тери Смит, *Савремена уметност и савременост*, Увод, стр.16. Орион Арт, Београд, 2014.

<sup>8</sup> *Ибид.* стр.52.

<sup>9</sup> Кључни појам у Деридином каснијем раду, најважнији текстови су: *Спектри Марса: Држава дуга*, *Жаљење у Њујорку и Нови интернационал*, Универзитет Чикаго Преса, Чикаго, 1994., и интервју након 9/11 у: *Ђована Борадори (прир.)*, *Филозофија у време терора: Дијалог са Жижи Хабермас и Жак Деридом* Универзитет Чикаго Прес, Чикаго, 2003.

условима. Дакле, три антиномије које доминирају савременим животом су тежња глобализације ка хегемонији и експлоатацији природних ресурса, неједнакост међу народима, класама и појединцима, инфопејзаж тј режим репрезентације који омогућава тренутно, али посредовано ширење информације. Одговор света уметности на ове антиномије је преокупираност млађих уметника малим гестовима, благим интервенцијама и замишљеним трансформацијама. Економска ситуација, као и разлике у институционалној заштити и позицији савремених уметника остаће једна од централних тема уметности, а посебно у бившим земљама реалног социјализма. Тако естонска уметница Каи Каљо (Kai Kaljo) у видео раду симболичног назива *Губитник* (Loser) из 1997. године, износи податке о себи, запослењу и мизерној плати од осамдесет долара месечно, и да у својој тридесетседмој години живи са мајком, изјављујући да је срећна, док се после сваке реченице чује смех као из ТВ комедија.

Савремена уметност се ипак не може описати као “либерални плурализам свега и свачега” или, некаква “предаја презентизму”, већ је реч о различитим и узајамно неспојивим гледиштима која су активна и жива. Европу треба посматрати као идеју јединства која посредује између хетерогених народа са доста тога заједничког али и са многим разликама које треба прихватати. На примерима уметника из источне Европе се управо и види да је будност према мноштвености и разлици била и наставља да буде у сржи савремености.

### **1.3 Савремено друштво и кризе**

Како је уметност одувек рефлектовала друштвено стање света, навела бих неке особености друштва данас. Осамдесетих и деведесетих су у фокусу били проблеми дискриминације мањинских група, расизам, феминистички проблеми и положај

жене, права геј заједница и сл., а данас као да се неприметно профилисао један други цивилизацијски проблем. Дакле, рекло би се да је проблем класне разлике тј. јаза између богатих и сиромашних и тријумф либералног капителизма који је непрестано радио на премештању добара у корист богатих на уштрб сиромашних, постао најактуелнији. Сада, када се говори о кризи капитализма, коме је на првом месту – тржиште, изнад човека, нема више ни левичарских алтернативних решења.<sup>10</sup> Интересантно је да се о кризи капитализма и о потреби за новом верзијом социјализма може чути и од светских могула попут Била Гејтса, Илона Маска и Закенберга<sup>11</sup>, који најпре из перспективе еколошких катастрофа запајају немоћ постојећег система.

Ноам Чомски (Noam Chomsky) сматра да је једно од најважнијих питања које је одувек лебдело у ваздуху и окупирало мисли већине, а сада постало најургентније – питање да ли ће организовани људски живот у суштини преживети. Цивилизација је већ постигла капацитет да све уништи одједном, од момента када је 1945. бачена бомба на Хирошиму.

Чомски подсећа на појам „anthropocene” (нова геолошка епоха) који су савремени геолози употребили да означе оне људске активности које доводе до наглог уништења средине, од другог светског рата, тј од појаве нуклеарног наоружања.<sup>12</sup> Једна од појава је глобално загревање, о чему водећи британски часопис „Nature“ износи анализе под насловом „Глобално загревање, најгора предвиђања“ (Global warming, worst case projections) на основу нових сателитских истраживања, где се наводи да ће раст температуре до краја 21. века бити преко 4 степена

Чомски у видео филму „Деструкција солидарности“ (Destruction of solidarity) говори о умирању основних људских вредности као што су солидарност и емпатија. Адам Смит (Adam Smith) и Дејвид Хјум (David Hume), пре-капиталисти, узимали су за

---

<sup>10</sup> Славој Жижек, *Почети живот из почетка*, Арете, Београд, 2019.

<sup>11</sup> Славој Жижек, *Капитализам и његове претње*, <https://www.youtube.com/watch?v=OwvplG89lwg&t=3072s>

<sup>12</sup> Ноам Чомски, *Ко влада светом*, Академска књига, Београд, 2016.

подразумевано – солидарност, саосећајност, заједничко радно језгро као елементе људске природе, као покретачке силе у људској природи. Капитализам се развио у сасвим другачију идеологију у којој је главна вредност зграбити што више за себе. Ако се има у виду криза природне средине, запажа се да је главна девиза оних који владају светом – све за мене ништа за друге. Једина нада је у покретима отпора јер стварају простор за заједницу, солидарност, заједничку подршку, демократско учешће, насупрот друштвима која су дизајнирана да изолују појединце, да их одвоје једне од других, што представља технике контроле.

Када је 2008. године Амерички сенат гласао против ЕЕСА (Emergency Economic Stabilization Act) америчка је влада одбила да спасава Вол стрит (Wall Street). Као што се показало, био је то почетак краја теме која је обележавала британску и америчку уметност још од 9. септембра: “рата против терора” (war on terror). “Кредитна криза” је постала нова преокупација. Као теме, рат у Ираку и противамеричка пропаганда полако су се драматуршки исцрпеле. Оно што се претходних година називало “кредитном кризом” (the credit crunch) преобратило се неком осмозом у “финансијску кризу”.

#### **1.4 Менаџмент перцепције**

У доба кризе неолибералног капитализма и недостатку алтернативних модела друштва, развија се још једна важна особеност савременог доба - менаџмент перцепције, а који се одвија путем ТВ програма, медијске информације и слике. Адам Куртис (Adam Curtis) у филму „Хипернормализација“, поставља питање како је дошло до тога да живимо у чудна времена бомбаша-самоубица, таласа избеглица, Трампа, Путина, Брежита. Трамп је искористио задуженост Њујорка од банака 1975. да би га трансформисао у град за богате, при чему није уложио ништа своје. Те исте



године у Дамаску се Кисинџер сукобио са Ал Асадом, диктатором који је брутално и насилно владао Сиријом, покушавајући да уједини арапске земље. У исто време у Совјетском савезу, технократе су створиле лажну верзију друштва да прикрију економску пропаст. Развиле се друштво без снова, у коме је нормално да све што њихов лидер говори је лаж, и све што се види на ТВ програму није истина. Овај феномен је назван хипернормализацијом<sup>13</sup> - бити толико у систему, да се не може видети шта је иза.

Паралелно са овим крупним политичко-ратним новинама у стратегијама моћи и контроле, појављује се сајберспејс. Интернет пионир и један од првих активиста бораца за сајбер права Џон Барлоу (John Barlow) је написао декларацију о независности сајберспејса. Интернет настаје као производ радикалне модернизације и део је глобалне друштвене трансформације интерперсоналне комуникације. У савремено доба независност интернета се све више сужава и случајеви злоупотребе приватних података са друштвених мрежа и претраживача су све очигледнији а најпопуларније друштвене мреже су већ у процесима суђења за злоупотребу сакупљених података корисника.

Од избора Трампа за председника САД 2017., појављује се информативно-медијски феномен означен као алтернативне чињенице (alternative facts).<sup>14</sup> То је означило почетак нових критеријума јавног информисања или истинитости у време најезде популистичких влада. „Ово нису нормална времена. Ово су екстраординарна времена. И екстраординарна времена позивају на екстраординарне мере...“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Алексеј Јурчак, професор социјалне антропологије на Универзитету „Barkley“ у својој књизи „Све је било заувјек, док није нестало“ из 2007. године, је сковао овај израз како би описао парадоксе живота унутар Совјетског савеза

<sup>14</sup> Арон Блејк (22.01. 2017.) *"Kellyanne Conway says Donald Trump's team has 'alternative facts.' Which pretty much says it all"*. Вашингтон Пост

<sup>15</sup> Ден Радер *"Dan Rather Facebook post"* фејсбук. приступљено 22.01. 2017.

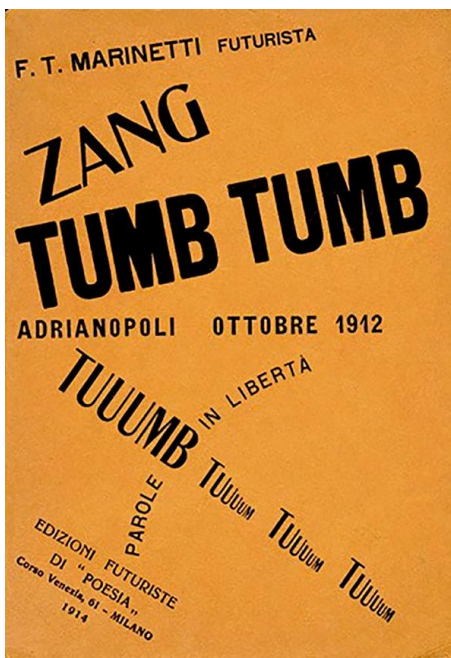
## 1.5 Слика са текстом

Од прве деценије двадесетог века опстанак слике као медија је доведен у питање у оквиру различитих сликарских експеримената, који су се супротстављали миметичкој и наративној улози уметности и трагали за осамостаљењем језика слике. Осим геометрије и апстракције, једна од крупних новина је појава слова и речи на сликама, попут слика у кубизму Пикаса и Брака. Речи су у њиховим сликама биле графички елементи који проширују изражајна средства и домен слике и појавиле су се као рефлексија на све присутније и утицајније штампане медије. Речи су коришћене као графички фрагменти без наглашавања значења и ретко су образовале реченице и фразе које би читање слика повело у концептуалном правцу. Текст се појављује код супрематиста, нпр. на ангажованим плакатима Ел Лисицког с краја друге деценије двадесетог века. Италијанских футуриста песник Маринети (Ф. Т. Marinetti), је написао поему на такав начин који би могао да се окарактерише као речи-у-слободи (words-in-freedom) са насловом *Занг Тумб Тууум (Zang Tumb Tuuum)*. Ова поема је деконструисала класичне приступе литеартури са намером да поезија добије на визуелном значају, да се нагласи типографија, и што је најважније било за њега, да одзвања индустријском еволуцијом, којој се дивио.<sup>16</sup> Одјек италијанског футуризма, као и руске авангарде осетио се у нашој средини у појави зенитизма и часописа Зенит, чији је оснивач био Љубомир Мицић. Насловне стране часописа и плакати се поигравају са речима и типографијом.

---

<sup>16</sup> <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/words-in-freedom>, приступљено 13.10.2019.

У уметничким праксама од педесетих година прошлог века појављују се уметности у којој су текст, речи или фразе примарне компоненте дела, и таква уметност се



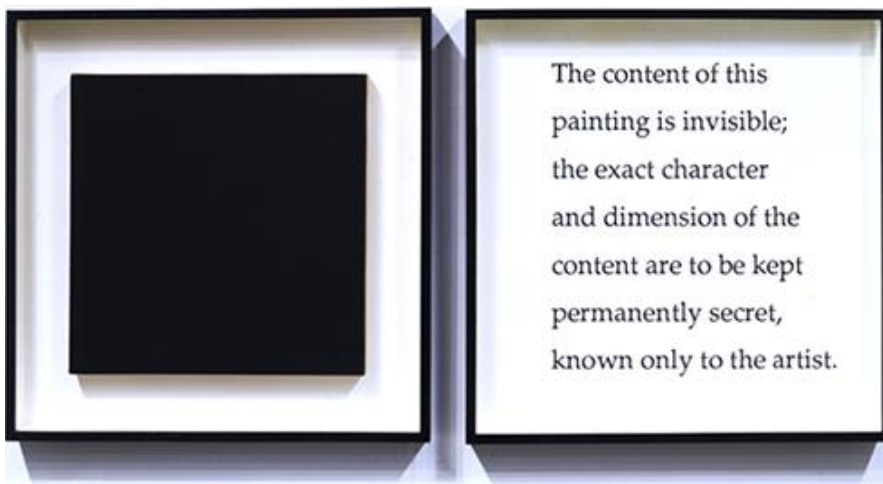
Слика 3. Ф.Т. Маринети, Занг Тумб Тумб, 1914.

означава као „Word Art” Прва, од две основне врсте „Word Art“-а обухвата уметничке радове који укључују речи и фразе због њиховог идеолошког значења, иконичког статуса или значаја као маркетиншког текста. Друга врста овакве уметности је она код које речи и фразе чине стварни садржај. Код овакве уметности често сем текста и нема других елемената на слици. У оваквим радовима текст има двоструку улогу – значење текста даје значење раду, са друге стране, текст чини и формални, графички и визуелни садржај рада.<sup>17</sup>

Према Чарлсу Харисону (С. Harrison) појава текста у уметности је реакција на апстрактно сликарство модернизма педесетих, које је довело до краја свој језик.

Како апстрактна уметност није имала где даље, Џаспер Џонс (Jasper Johns) почиње да ставља речи и слова на своје слике.

<sup>17</sup> Енциклопедија уметничког образовања, „Текстуална уметност“, <http://www.visual-arts-cork.com/definitions/word-art.htm>, приступљено 13.10.2019.



Слика 4. „Уметност и језик“, Тајна слика, 1967-1968.

Концептуални уметници ће до краја изоштрити идеју текста као слике. Радови Он Каваре (On Kawara) *Датуми слике* (Date paintings), Јозефа Кошута (Joseph Kosuth) *Дефиниције*

(Definitions), затим *Гарантоване слике* (Guaranteed Paintings) или радови групе „Уметност и језик“ (Art&Language), су претворили текст у слике.<sup>18</sup>

Уметник више није само произвођач слике или уметничког објекта, већ је уметник неко ко пре свега мисли. Концептуална уметност је мисао сама. Тако се отвара питање о односу текста и слике, и шта је носилац садржаја рада. И не само односа текста и слике, већ саме идеје дела.

Концептуални уметници преиспитују однос материјалности уметничког дела и садржаја, односно идеје коју рад елаборира. У нашој средини, концептуални уменици и уметничке групе такође ће истраживати у концептуалним оквирима, попут уметника Мирка Радојчића, Мирослава Мандића, Владимира Копицла.

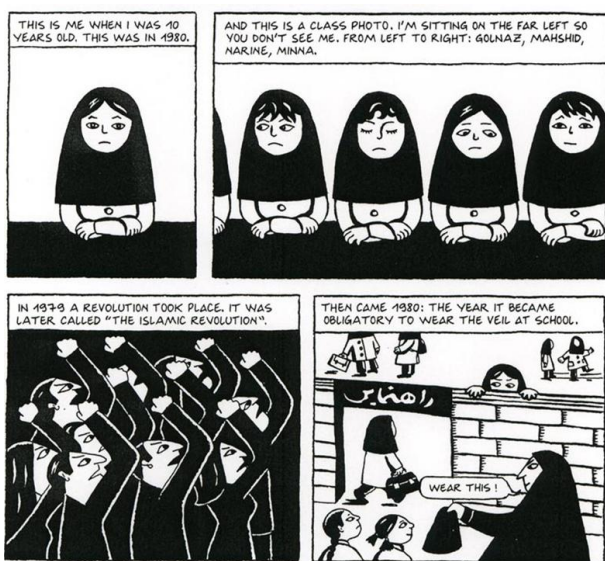
У току седамдесетих година долази до политизације уметности, која се манифестује у подручју система уметности. Њујоршка група концептуалиста Арт-Ленгвиц (Art-Language), која је посетила Београд 1975. и значајно утицала на уметнике са наше сцене, је кроз социоаналитичку праксу разобличавала стање у њујоршком музејско-галеријско-тржишном систему. У оквиру критике и преиспитивања стања уметности,

<sup>18</sup> Чарлс Харисон, Пол Вуд, *Уметност у теорији 1900-1990: Антологија промена идеја*, Оксфорд-Кембриџ, Блеквел, 1993.

све више је уменичких радова који се излажу у виду изјавних или упитних реченица или текстова који политизују аспекте уметничког система тадашњег друштва, како у локалној средини тако и у свету.

Даље текст добија уобичајну улогу у поп-арту појављујући се на сликама или цртежима стриповских решења линеарног сведеног цртежа са текстом коментаром, или осамдесетих у сликама Баскијата (Basquiat).

Стрип као форма која омогућава наративни и комични карактер а истовремено политичку конотацију, постаје медиј многих уметника који се баве социолошком



Слика 5. Персеполис, Маријане Сатрапи, 2004.

или политичком критиком.

Иранска уметница Маријане Сатрапи<sup>19</sup> у медијуму стрипа на духовит начин анализира живот иранске жене у периоду Исламске револуције, када постаје обавезно ношење покривала за жене. Она приказује на духовит начин своје одрастање у време протеста и хапшења у Техерану и промене система вредности.

Политичке карикатуре Дана Пержовског (Dan Perjovschi), које

изводи на зидовима музеја и галерија, затим цртежи Дејвида Шриглија (David Shrigley) које штампа на плакатима или у књигама, Бенксијеви (Banksy) графити са текстом, који освану преко ноћи, слике немачке уметнице Роуз Вајли (Rose Wylie) које су попут увеличаних жврља, су примери политичке потенцијалности овог медијума као и заступљености у савременој уметности. У другој декади двадесет првог века текст се појављује у својој концептуалној и графичкој улози на одећи,

<sup>19</sup> Сатрапи, Маријан, Персеполис: *Прича о детињству*, ( Пантеон графичке новеле ) 2004.

било дизајнерској, било у оквиру уметничких инсталација са одећом или у високој моди. Украјинска дизајнерка Јулија Јефимчук (Yulia Yefimtchuk) креира колекције са референцама на Совјетски савез, полазећи од индустријске естетике, радничких униформи и парола и речи, карактеристичних за совјетску прошлост. Њени модели су геометризовани, сведених боја карактеристичних за идеологију Совјетског Савеза, а на одећи су аплицирани крупни принтови речи или слогана попут „Мир свету“ (Миру мир), „рад“ (Труд), „Сваким даном све је радосније живети“ (С каждым днем все радостнее жить).



Слика 6. и 7. Јулија Јефимчук, СС 18 колекција, Украјина, 2018.

## 1.6 Перформанс

Перформанс се појављује као интригантни, револуционарни медиј од шездесетих година двадесетог века. Перформанс или извођење се најједноставније може

дефинисати, као *радња, дело или акција*.<sup>20</sup> Идеал уметности перформанса, слично као и ритуала, је процес и моменат који се одвија овде-и-сада. Етика катарзе везана за ритуал, поново се враћа у простор свести и уметности у перформансу који захтева учешће, као и буђење афективних реакција код публике, који се не могу контролисати (нпр. страх, гађење, страв). Перформанс прекорачује границе гледаочеве изолације. Па ипак, уметник или уметница у перформансу нису попут шамана, односно „друштвено признатих и обожаваних аутсајдера“ који за друге прекорачују границе. Једина ситуација у којој се радикално мења статус посматрача односно гледаоца је уметност перформанса. Перформанс се сматра успешним на основу степена остварене комуникације с публиком.<sup>21</sup>

Стога, уметнички перформанс, по својој најширој дефиницији може бити соло или групни, са или без пратећег сценског апарата: светла, музике, или визуелних предмета које је направио сам уметник или група уметника. За разлику од позоришног представљања, у уметничком перформансу извођач је најчешће сам уметник који ретко, ако уопште представља одређен лик попут глумца, а садржај ретко следи традиционалну фабулу или причу. Перформанс може да садржи неколико гестова или да представља визуелно позориште великих размера, може трајати неколико минута до много сати, може да буде изведен само једном или поновљен неколико пута, без или са претходним припремама, импровизиован или дуго пробан. У уметности перформанса, уметник или уметница више теже самотрансформацији, а мање настоје да трансформишу неку стварност. Уметник или уметница током перформанса, изводе радње које обухватају његово или њено сопствено тело. Тело се истовремено користи као објект, као пројекциона раван за различите знакове извођења или као означитељ, али ова манипулација није сама по

---

<sup>20</sup> Александра Јовићевић, Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса*, Фабрика књига, Београд, 2007.

<sup>21</sup> Вид. Х.Т. Леман, »Постављање кроз перформанс.« постдрамско казалиште, оп. цит., стр. 179-180. А. Вујановић, *Увод у студије*, стр. 44

себи циљ, већ је њен циљ првенствено укидање естетске дистанце која у позоришту постоји између извођача и публике.

У бројним перформансима „самоповређивања“, на пример, (Марине Абрамовић, Ђине Пине, Вита Акончија, Франка Б-ија, итд.) намеће се аналогија са архаичним ритуалима, без обзира да ли перформер приказује самог себе као жртву или публика бива „окривљена“ због свог учешћа у том чину „жртвовања“, или сама доспева у улогу жртве, било да перформанс прелази у манипулацију самим собом до границе подношљивог, без обзира што више не постоји веза са некадашњом митско-магијском димензијом. У њима се не доводи у питање лична и уметничка идеја перформанса, јер он не само да производи непоновљиве живе тренутке, него је трајно променио размишљање о уметности. Перформанс може да буде изведен на различитим местима од уметничке галерије, позоришта, музеја, или било ког алтернативног простора, на тргу или улици.

Амерички уметник Џон Кејџ (John Cage) организује представу *Позоришни комад бр.1* на Блек Маунтин колеџу (Black Mountain College) 1952. године и тај се рад узима за почетак појаве перформанса.<sup>22</sup> Ради се о концептуализованој уметности коју изводе уметници у акцији. Сам термин *перформанс* етимолошког је порекла из енглеског језика и значи представа, приказивање<sup>23</sup>.

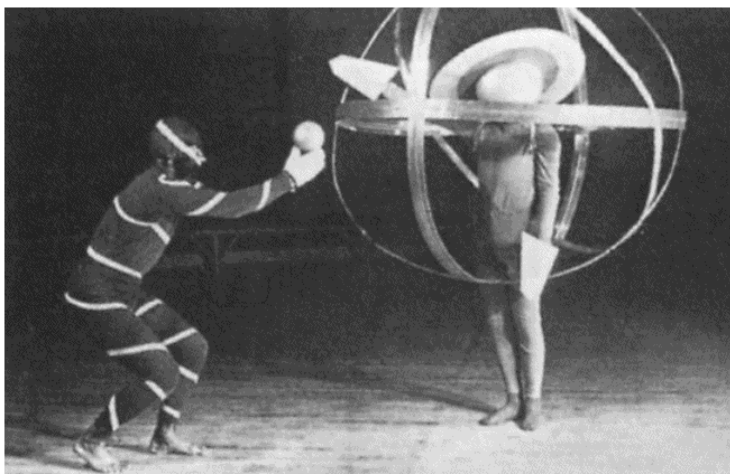
Џон Кејџ и балетски уметник Мерс Канингам (Merce Cunningham) су у својим првим перформансима истраживали насумичност. У представи *Позоришни комад бр.1* уметници одабирају учеснике и са посебним упутствима, тако да нико не открије шта ће онај други радити, изводе акције, које су пропраћене Кејџовом наратијом о вези између музике и зен будизма, рецитованем песама, кореографијом, насумичном музиком. Ово се све дешавало на позадини Раушенбергових (Rauschenberg)

---

<sup>22</sup> Дени Лауре, *Историја уметности XX века*, стр.184. Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2014.

<sup>23</sup> Објашњење за израз перформанс у Вујаклијином речнику: *performance* енгл. извршење, представа; техн. учинак, основне снаге, карактеристика мотора или машине; односно линг. исказ којим се врши радња, дат у заповедном начину. Милан Вујаклија, Речник страних речи и израза, Београд: Просвета, 1996/7  
Дефиниција из Енглеско-спскохрватски речника, Моргона Бенсона, треће издање (Просвета: Београд, 1990), где *to performe* значи: извести, извршити (дужност), правити (чуда), радити, функционисати, иступати (на сцени), играти, свирати; а перформанс значи: извођење представе, извршење дужности, иступање, успех, играње, свирање, перформанс, учинак, рад, техничке особине мотора/оружја, употреба језика





Слика 8. Позоришни комад бр.1, Џон Кејд, Мерс Канингам, Равшенберг. Блек Мавнтин колеџ. 1952.

дијапозитива *Белих слика*, пројектованих на таваници. Посматрач је изложен колажу акција које међусобно немају везе и којима управља случај, чији је циљ да се смањи јаз између уметности и живота.

Кејд ће пресељењем у Њујорк 1956. проширити утицај својих начела перформанса на

друге уметнике, будући да је постао предавач на Новој школи за социјална истраживања (New School for Social Research). Тако ће уметници попут Алана Капроу (Allan Kaprow), Клис Олденбурга (Claes Oldenburg) и Џима Дајна (Jim Dine) театрализовати уметничко дело „колажом“ акција. Капроу изводи 18 хепенинга у 6



Слика 9. Девет вечери: театар и инжењерство, Џадсон театар, Њујорк, 1966.

делова 1959. у једној од Њујоршких галерија. То је рад кога чини низ специфичних акција у чијем низу нема наративне логике.

Слично насумично, нехијерархијско низање акција се могло видети у кореографијама Мерс

Канингама (Merces Cunningham) јер између света перформанса и света игре долази до непрепознатљивих позајмица, преклапања. Формира се група кореографа у интердисциплинарном контексту који подразумева и пластичке уметности: Џадсон Чрч (Judson Church), чији су аутори Дебора Хеј (Deborah Hay) и Триша Браун (Trisha

Brown). Оне у својим перформансима статичним учесницима дају модел за коришћење простора, што ће инспирисати Раушенберга. Тако настаје перформанс *Пеликан* аутора Раушенберга и Алекса Хеја 1963. у коме заједно, на ролшуама, испитују кретање помоћу крила од тканине, постављен на оквир окачен о њихова леђа. Роберт Витман, Меридит Монк, Роберт Морис, Јоко Оно - неки су од активних уметника перформанса шездесетих година у кореографском и концептуалном приступу. Перформанс *Девет вечери: Театар и инжењерство* догађај је у потпуности посвећен кореографском перформансу, током којег су Раушенберг и Витман, између осталих, приказали свој рад.

Амерички перформанс се развија у другом правцу насупрот плесних акција од 1961. године када Масијунас оснива галерију АГ у Њујорку. Ова галерија постаје полигон за групу уметника под називом Флуксус, који се фокусирају на проток енергије. Масијунасовој групи се придружују уметници попут Кејца, Нам Џун Пајка, Волф Фостел, Џорџ Брехт и других. Под утицајем нихилистичког духа, проистеклог из рецепције даде у Америци педесетих година, Флуксус<sup>24</sup> изводи на сцени деструктивне акције које разбијају симболе класичног света, на пример Масијунас ломи виолину.

Седамдесетих година XX века перформанс се развија у знаку концептуалне уметности, а са друге стране рад на телу као материјалу води ка *боди арту* (*body art*). Неки од активних уметника перформанса уметника седамдесетих и осамдесетих су Јоко Оно, Крис Берден, Брус Науман, Денис Опенхајм, Браун, Грејем, Вито Акончи. Опенхајм користи тело као формали поступак усклађен са тродимензионалним објектом минимализма. У раду *Паралелни стрес* из 1970. уметник поставља своје тело између два брда земље у намери да истакне њихов облик самим присуством свог тела. Науман концептуализује кретање тела. Под утицајем комада Семјуела

---

<sup>24</sup> Термин Флуксус сковао је Џорџ Масијунас 1961. за антологију дела различитих уметника: Дик Хигинс, Боб Вотс Ла Монт Јанг, Јоко Оно, Ричард Максфилд, Ал Хансен, итд. Убрзо је ова група добила и сопствени изложбени простор у Њујорку, Флуксхала и Флуксхоп., Ана Јовичевић, Увод у студије, стр.34

Бекета и серијске музике минималистичких уметника, попут Стива Рајха и Филипа



Слика 10. Џоан Џонас, Сумрак, Њујорк, 1975.

Гласа, Науман ствара низ видео радова снимајући свакодневне радње које се понављају.

Перформанс је темпорална уметност, није трајан по дефиницији. Он може постати трајан захваљујући визуелним средствима. Видео може документовати перформанс, те није чудо што је појава

перформанса повезана са проналаском ручне камере. Монитор је био лако доступан за постављање у галеријском простору. Развој перформанса је уско везан са развојем нових медија.

Дисциплине се све више мешају а улога видеа се не своди више само на документовање. Перформанси Џоане Џонас (Joan Jonas) или Кароли Шниман (Carolee Schneemann), као на пример у раду *Снег*, који Кароли Шниман реализује 1967. год., користе интеракцију кретања скулпторалног тела и нових медија. Камера постаје партнер у раду. Крајем шездесетих година јавља се и ново усмерење у театрализацији уметности – мултимедијални перформанс. На пример рад Нам Џун Пајка *ТВ грудњак*, изведен заједно са виолончелисткињом Шарлотом Мурман. Она свира виолончело док два телевизијска монитора, постављена на њеним грудима, емитују слике. Комбинована употреба видео записа, монитора и деловања перформанса отвара врло плодотворан пут. Тиме се у деловање укључују разноврсна окружења у којима се позоришни наступ преплиће са покретном сликом и посредно или непосредно укључују посматрача. У Европи, посебно у Немачкој шири се перформанс уметност, али углавном у знаку сећања и референци на Други светски

рат. У многим радовима перформанс има катарзичну улогу, у којој изведени чин почива на трауми проистеклој из конфликта. Насупрот кореографским, концептуалним и нихилистичким перформансима у Америци, уметници који раде у Европи су фокусирани на ангажовани перформанс и излагање опасности сопственог тела. Јозеф Бојс (Joseph Beuys) перформансу даје димензију иницијације тако што се у једном од својих радова 1965. осамљује током три сата, лица премазаног златним прахом, и објашњава цртеже мртвом зецу. Будући да је предавао скулптуру на



Слика 11. Јозеф Бојс објашњава слике мртвом зецу, Немачка, 1965.

Дизелдорфској академији, придавао је велики значај материјалу, као што су маст и чоја, са симболиком потеклом из сећања на рат у коме је уметник учествовао као пилот. Уметност добија метафоричну улогу лечења тела умртвљеног друштва. Овај месијански аспект изразиће се потом у педагошком и борбеном ангажовању које се враћа авангардној утопији чији је циљ промена друштвеног тела и побољшања света. Бојс говори о „социјалној скулптури“ и њоме означава деловање ствараоца у будућем друштву у коме је, како каже, „сваки човек уметник“, у коме сваки појединац може

бити саставни део глобалног, са обликом налик оном које вајар даје материјалу.

Катарзични карактер перформанса прераста у ритуализовани чин, што постаје кључни елемент бечких акциониста шездесетих година. Перформанс постаје чин неподношљивог насиља над телом. Насиље је у средишту истраживања перформанса групе Гутаи, активне у Јапану. Њени чланови раде на измештању слика, калиграфији, употреба нових медијума, попут ватре. Уметност ватре се није случајно развила толико у Јапану, када се има у виду траума Хирошима и њен утицај на свест људи.

Казуо Ширага ствара 1955. „слике од блата“ урањајући своје телесне удове у глину. Борба материјала је театрализована у сусрету разних дисциплина које иду од плеса до филма, преко музике. Одапете стреле умочене у боју, боксерски меч у рукавицама уроњеним у боју, цепања блата телом уметника, перформанси су који својим насиљем, чији је циљ ослобађање појединца и његових траума, кроз уметност, одговара на насиље Другог светског рата.

Јапански плесачи трагајући за новим изразом и прекидом са стриктним правилима *ноа* позоришта, стварају буюто плес, који ће извршити већи утицај на уметнике перформанса у Њујорку, и касније у Европи.

Перформанс се даље развија у још сложенију форму – хепенинг (happening), који укључује учешће публике. Публика је позвана да се активно укључи у групни догађај изводећи импровизоване и нехијерархијске радње према скици коју је уметник припремио за хепенинг, догађај који обично траје двадесетак минута. Израз хепенинг, први пут је употребио уметник Алан Капроу (Allan Kaprow), у опису својих *18 Хепенинга у 6 делова* (18 Happenings and 6 Parts), изведен у њујоршкој „Рубен“ галерији 1959. године.

Седамдесетих година на простору бивше Југославије долази до развоја перформанса. У Београду у СКЦ-у у Великој галерији окупља се група младих уметника који у дијалогу са кустоскињом Дуњом Блажевић отварају потпуно нови приступ уметности. Концептуални догађај под називом *Дрангуларијум* је окупио групу уметника хетерогених опредељења из више генерација, међу којима су забележили своје прве наступе Марина Абрамовић, Ера Миливојевић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Раша Тодосијевић и Урком<sup>25</sup>. Ова група ће наставити заједничко излагање и сродан однос према животу пре свега, али са различитим приступима уметности, од 1971-1973. Марина Абрамовић ће у овом окружењу и даље изван групе али у

---

<sup>25</sup> Јеша Денегри, *Српска уметност 1950-2000. Седамдесете*, Орион арт, Београд, 2013. стр. 136

Београду поставити темеље свог касније светски признатог и прослављеног рада. У Војводини ће са овим новим приступом уметности деловати Балинт Сомбати, Мирослав Мандић, Слободан Тишма, Каталин Ладик и други, у Хрватској Сања Ивековић и други. Унутар уметничких пракси уметница неовангарде и перформанса, нарочито под утицајем западне уметности и поп-културе, после 1968. почеле су да се јављају одређене феминистичке вредности и тенденције у нашем региону. Међутим, како су се ове вредности јављале фрагментарно, недоследно и спорадично и углавном нису имале везе са феминистичким покретом, активистичким групама или



Слика 12. Поемим, Каталин Ладик, 1978.

теоријом, ови уметнички радови нису карактерисани као феминистички. Каталин Ладик је из тог разлога карактерисана као протофеминистичка уметница, или као уметница која тематизује проблеме бивања женом, али не и као феминистичка уметница. Нужни предуслов за стварање и женске и феминистичке уметности је пре свега постојање и видљивост рада уметница, односно трансформација жена из објекта погледа у субјекте погледа. Одсуство женског погледа и гласа у уметности и култури кроз историју било је узроковано како опресивним стратегијама маргинализације жена, тако и позиционирањем жена у уметности на место објекта представе, посматрања и изражавања мушког погледа и жеље. Каталин Ладик је своје тело изложила публици у Југославији 1970. у Атељеу 212. у време када је у Југославији, наго људско тело почело све више да се приказује у уметности и користи као средство уметничког изражавања. Приказивање нагог тела у перформансу, посебно женског, носи субверзивни потенцијал и еманципаторски потенцијал, будући да говори о телесним, сексуалним и другим личним слободама које указују на промену

парадигме у културном систему. Ритуални карактер извођења видљив је у стиховима, костимографји и сценографји, покретима, гласу и ритму музике који производи на инструментима. Мада није била потпуно нага, већ делимично разоткривена у зависности од кретања инструмента који је свирала, уметница је ритуално са себе свлачила улоге жене, али са друге стране и преузимала улогу шаманке, чиме је скидање делимично остајало у домену улоге. Ипак, она истиче катарзичност чина – разлог свлачења пред публиком јесте властито ослобађање („прекид с хипокризијом”), провокација друштва и остваривање уметничких циљева.<sup>26</sup>

Током осамдесетих, долази до „ревизије модерне“ у виду постмодернистичких перформанса који су захтевали да се границе уметности као фикције врате. Ова естетика није реаговала само залагањем за новим језиком, већ је програмски ревидирала захтев авангарде који је пропао због своје радикалности. Постмодерна је значила обнављање фикције у уметности перформанса. Међутим, треба имати у виду да постмодерна није била револуционарна те се није поставила апсолутно против модерне, већ је само реаговала на њу ревизионистички, мењајући њен програм и супротстављајући се њеним историјским заблудама. С друге стране, Клоц<sup>27</sup> тврди да се на постмодерну односи nelaгодност периода осамдесетих година: „носталгија и историзам, необавезног слободног и необузданог хедонизма, панк, амбијентални дизајн, декорација, антирационализам“ јесу само неки од констатованих симптома постмодерне патологије. У перформансу је дошло до померања према популарној култури, другим речима, антиестаблишментски идеализам шездесетих и седамдесетих категорички се одбијао.

Почела је да се осећа другачија атмосфера прагматичности, професионализма и предузетништва, што је било страно историји авангарде. Ова нова генерација,

---

<sup>26</sup> А. Симона Зеленовић, *Анализа и интерпретација перформанса, хепенинга и боди арта Каталин Ладик*, стр. 117.

<sup>27</sup> Хајнрих Клоц, *Уметност у 20. веку*, Светови, 1995.

већином ученици концептуалних уметника, добро је разумела критику конзумеризма и медија својих ментора, али је прекршила правило по коме је „концепт изнад резултата“, окрећући се у визуелним уметностима према фигуративном или експресионистичким сликарству, а у позоришту елаборираним синкретичким представама. У ери неоконзервативизма у западном свету и новоосвојених политичких слобода у источној Европи, појавила се нова генерација која је одрасла на медијској и популарној култури, и која је захтевала брисање граница, не између живота и уметности, већ између уметности и медија, који је такође изражен као конфликт између високе и популарне уметности. Крајем 20. и почетком 21. века, уметност перформанса, ма како радикална, остаје на маргини, без ширег друштвеног утицаја, тако да велики број нових достигнућа уметности перформанса пролази готово непримећено. Уметност садашњости нема неки обједињујући правац или стил, она је радикална само у одређеним микроконтекстима и не нуди само једну верзију. Нова уметност перформанса тако остаје и без програмске експликације односа према дискурсу историјске авангарде. Оно што остаје од модернизма је уметност с друге стране напредујућег дискурса модерне, у неприхватању њених крајњих резултата.

Почетком 21. века дефинисати уметност перформанса је можда још теже због његове индивидуалистичке, фрагментарне, хетерогене природе. Уметност перформанса се састоји од различитих, понекад опречних и неуклопљивих покрета, пројеката, манифеста, индивидуалних уметничких чинова, што такође рефлектује аморфну сложеност савременог неолиберално-капиталистичког друштва.

Оно што плуралистичкој сцени позно постмодерне уметности перформанса пружа неочекиване акценте је нов третман тела у перформансима који је започет крајем шездесетих и током седамдесетих година, када је дошло је до развоја боди арта (body art) који је подразумевао широко поље интерпретација: тело је постало материјал за различите врсте извођења у виду живих скулптура, али и за покрете тела, до његових прецизних конфигурација у простору. Ни у једној другој уметничкој форми, људско



тело, његова рањива, насилна, еротска или „света“ стварност није толико у средишту уметности као што је у уметности перформанса.

Ова испитивања тела се проширују од осамдесетих и деведесетих година, заједно са развојем студија културе, теорија рода, феминистичких, лезбејских и квир (queer) теорија. Сем тога, у савременој уметности перформанса долази до све ширег интересовања уметника перформанса за не директна извођења, медијатизована електронским (мас)медијима и нарочито дигиталним медијима и информатичким



Слика 13. Пасја кућа, Олег Кулик, 1994.

технологијама. Они се на различите начине укључују, испитују, користе и проблематизују у уметности перформанса посебно од деведесетих година на даље. С друге стране, као да су управо те технологије омогућиле да се информације о перформансу прошире на удаљене просторе, да њима присуствују и они који не могу бити физички присутни.

Упркос томе што је најважнија карактеристика перформанса да су њихови извођачи присутни само у стварном времену, односно овде-и-сада, савремено доба омогућава документовање, чување и историјску реконструкцију перформанса, тачније „обновљеног понашања“, „обнављање перформанса“<sup>28</sup>, као нпр. у случају Марине Абрамовић, или интернет перформанса.

На тај начин, сви покушаји да се помере границе уметности перформанса завршили су се у музеју: перформанси се реконструишу и снимају, откупљују и чувају.

---

<sup>28</sup> Ричард Шехнер, *Ка постмодерном позоришту*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију. Факултет драмских уметности, 1992.

Роузли Голдберг (Roselee Goldberg) је у Њујорку основала „Перформу“, организацију за очување, документацију, реконструкцију, као и савремену продукцију и подстицање уметничког перформанса. Голдберг дефинише Перформу као музеј без зидова, са задатком да третира перформанс историјски, али и као оквир за наручивање нових перформанса – и то је у новембру 2005. било Бијенале Перформанса.

Уметници бившег Совјетског Савеза од деведесетих до данас реагују на транзицијски хаос, отварање према Западу, економску беду и идентитет уметника из СССР-а кроз провокативне перформансе. Перформанс *Пасја кућа (Dog House)* који је својевремено изазвао бројне контроверзе као што је напад на публику, Кулик је извео у Стокхолму на изложби Интерпол. Уметник је, као пас везан ланцем, седео крај знака за опасност и нападао публику и уметнике који су игнорисали упозорење. То је био његов одговор на проблем комуникације и израз беса због културалне кризе . Роузли Голдберг тврди да уз сталну претњу полицијског надгледања, цензуре и хапшења, није било необично да је највећи део протестне уметности из источне Европе био повезан с телом. Уметник је могао да изведе своје дело било где, без материјала или студија, а дело није остављало никакве трагове.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Роузли Голдберг, *Перформанс од футуризма до данас*, УРК: Загреб, 2003., стр. 195., *Увод у перформ.* стр.119

У читавој источној Европи уметници почињу да се баве комунистичким системом и његовим идеолошким репрезентацијама. Промовишу се радови настали током седамдесетих година, који такође узимају тему идеологије и уметности као своју тему. Тако се популаризују радови као што је Ритам 5 (1974) Марине Абрамовић у коме уметница подвргава властито тело тестовима издржљивости који постављају питања о личној и друштвеној моћи. У овом перформансу уметница је поређала комаде дрвета у облику петокраке као режимског симбола, које је потом запалила и легла унутар њега са намером да издржи топлоту што дуже може. Ватра је исисала кисеоник, а она се онесвестила, па су јој гледаоци притрчали у помоћ.

У првој декади 21. века долази до промене става који се противи дефиницији



Слика 14. Марина Абрамовић изводи реперформанс „Условљавање, прва акција самопортретисања“ Ђине Пана, Гугенхајм фондација, Њујорк, 2005.

суштине перформанса - да је у питању догађај који се не може поновити (онако како је то дефинисано седамдесетих годинама). Свако поновљено понашање, изведба, представа или изложба ће увек пружати нова искуства гледања, јер ће бити сагледана путем новог програма и условљена савременим системима, тако да ће пружати нову врсту

искуства.<sup>30</sup> Као један од таквих покушаја, свакако је и пројекат Марине Абрамовић, *Седам лаких комада* (Seven Easy Pieces) представљен у Гугенхајм музеју у Њујорку, 2005. године. Абрамовић је реконструисала и поново извела пет кључних историјских перформанса из шездесетих и седамдесетих година, као и два своја, један стари и један нови. Она се на ово поновно извођење, одлучила управо због тога што је остало мало „материјалних“ трагова о овим перформансима.

<sup>30</sup> Ана Јовичевић, *Увод у студије културе*, стр.7

“Као што је већ уочено, нагласак је радије на понашању, контексту и перцепцији. Нпр. неко уметничко дело може бити исто (изложено у музеју или галерији), али је контекст његовог излагања или гледања другачији, чак и када је исти артефакт у питању. Другим речима, јединство догађаја није у његовој чистој и непроменљивој “материјалности” него у његовој “интерактивности.”<sup>31</sup>

## 1.7 Плесни перформанс



Слика 15. Шеснаест плесова за солисту и трочлани хор, Мерс Канингам, Маунтин колеџ, Њујорк, 1951.

Пре скоро петнаест година, теоретичар плеса Андре Лепеки (Andre Lepecki) је идентификовао колапс радних и естетичких подела између плесача, кореографа, продуцентата, промотера, критичара, академица и публике. У овом промењеном окружењу “кореограф захтева теоријски глас, критичар се појављује као продуцент, агент пише плесне критике, филозоф проба кораке, публика је позвана да се придружи и као ученик и као практичар.”<sup>32</sup>

То говори о нестанку дисциплинарних подела, као и подела рада. Лепеки то посматра као „нове алијансе” чија је последица то да плес губи своје одређење као кретање некаквих тихих тела и постаје поље за стварање знања, за филозофско

<sup>31</sup> *Ибид*, стр. 15

<sup>32</sup> Андре Лепеки, *Плес без дистанце. О колапсу баријере између плесача, кореографа, критичара и осталих учесника*, SARMA, Лаб за дискурзивне праксе, 01. фебруар 2001. ; <http://sarma.be/docs/606>

експериментисање, за концептуално мешање плесача и других свакодневних тела знања, дисциплина и припадности.

Плесни или кореографски перформанс из визуелне уметности је најближи савременом плесу. Савремени плес је као поље генерисања и испитивања знања о савременим условима производње, и условима производње уметности. Ако је предност уметности у томе што се њом могу преиспитивати услови и правила сопствене производње, онда је савремени плес (у облику у којем више не реферише на “чист покрет”), поље у којем се најизразитије кристалишу таква питања. Одатле долази могућност да се увиди да је специфичност савременог плеса управо у томе што се бави рефлексijом о условима производње.<sup>33</sup>

Почеци перформанса су везани за авангардног америчког композитора, Џона Кејца који је померио границе свих уметности и увео теорију и праксу перформанса у академски свет, почев од манифеста *Будућност музике* (*The Future of Music*, 1937). У суочавању са „читавим пољем звука“ Кејцове теорије и ставови нашли су паралелу у делу кореографа и извођача Мерса Канингема (*Merce Cunningham*), који је увео случајне процедуре и неодређеност као средства постизања нове праксе у плесу. Као што је Кејц проналазио музику у свакодневним звуковима, тако је Канингем почео да користи свакодневне покрете као што су ходање, стајање, скакање и цели спектар природних покрета у плесу. Док је Кејц сматрао да „свака мања јединица веће композиције одражава значења целине као макрокосмос“, Канингем је наглашавао сваки елемент у призору, као нпр. у плесу *Шеснаест плесова за солисту и трочлани хор* (*Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, 1951). Кејц и Канингем су годинама сарађивали на више пројеката, што је кулминирало перформансом *Неименовани догађај* (*Untitled Event*) на Black Mountain Collegu, 1952, догађајем који је отворио пут бројним извођењима педесетих и шездесетих година. Припрема за перформанс је била минимална: сваки извођач је добио по једну таблицу која је

---

<sup>33</sup> Милица Ивић, *Принципи заједничтва и сарадње у савременим теоријама уметничке производње*, докторска дисертација, стр. 20

приказивала само „временске заграде“, а од сваког се очекивало да сам испуни тренутке збивања, мировања и тишине како је било приказано на таблици, не откривајући ништа од тога, осим самог перформанса. На тај начин није било „узрочне везе“ међу догађајима и, како је сам Кејц тврдио, све што се догодило после тога, догодило се у самом посматрачу.<sup>34</sup>

Утицај плесача у Њујорку од почетка шездесетих био је есенцијалан за стилове перформанса у развоју и за размену идеја и сензибилитета међу уметницима свих дисциплина. Било да су били инспирисани Кејцовим истраживањима или



Слика 16. Цадсон плесно позориште, Ми ћемо трчати, у музеју модерне уметности, Њујорк 1963.

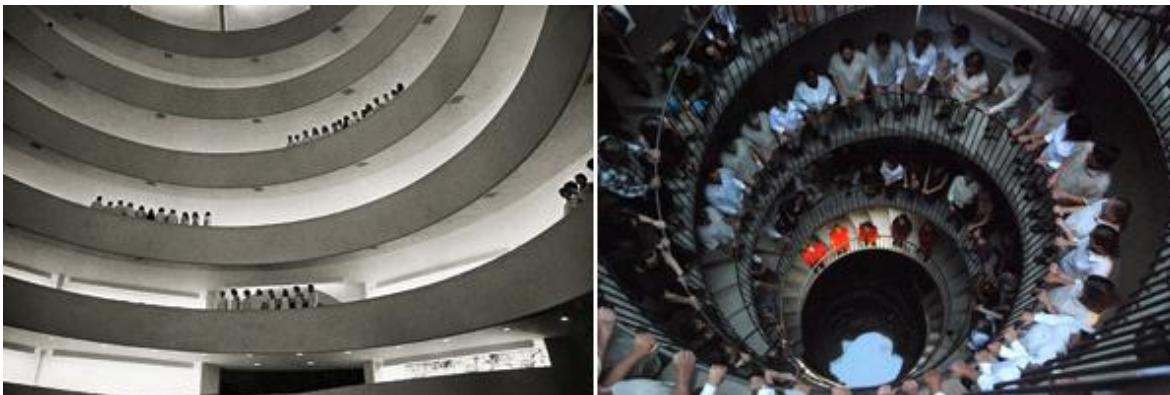
хепенинзима Флуксуса, плесачи попут Симоне Форти (Simone Forti) Деборе Хеј (Deborah Hay), Ивон Рејнер (Yvonne Rainer), Трише Браун (Trisha Brown), Лусинде Чајдс (Luchinda Childs) и Стива Пакстона (Steve Paxton) почели су да уносе сличне експерименте у своја дела. Њихово увођење

другачијих покрета и плесних могућности дало је нову, радикалну димензију перформансима, водећи их даље од почетних амбијената и квазитеатарских слика.

Сви они су били заокупљени брисањем разлике између уметничких активности и свакодневног живота и сходно томе укључивањем свакодневних активности и предмета као материјала изведбе. У пракси су предлагали оригиналне ставове према простору и телу, истраживања која је започела Ан Халприн (Anne Halprin) са Компанијом плесних радионица (Dancers' Workshop Company) у Сан Франциску, која

<sup>34</sup> Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса*, стр. 81

су кулминирала формирањем Џадсон плесне групе у Њујорку 1962. Између осталог трупа је извела и плес *Терен* (Terrain) који је илустровао нека начела њујоршке извођачке авангарде против лажних, гламурозних, помпезних извођења традиционалног плеса и њихове заводљивости, а у прилог недраматичног, невербалног извођења, високог степена апстракције, размишљању о односу покрета и тела, тела и простора, као и учешћа посматрача. Такво промишљање довело је до минимализма у плесу (Meredith Monk) који је кореспондирао са минимализмом у скулптури. У перформансу Роберта Раушенберга (Rauchenberg) учествовали су плесачи Триша Браун (Trisha Brown), Стив Паксон (Steve Paxton) и Лусинда Чајлдс (Lucinda Childs), бивши Канингемови ученици који су истовремено утицали на обликовање његових дела. Они су реквизиту (гуме, кауч) претворили у покретне, апстрактне облике. Не правећи разлику између живих извођача и неживих предмета, Раушенбергов циљ је био да костими плесача одговарају предметима тако добро да дође до уједињења.



Слика 17. и 18. Мередит Монк, *Сок*, Гугенхајм музеј, Њујорк, 1969.

Први део плесне триологије Сок (Juice), М. Монк је поставила у Гугенхајм музеју са осамдесетпет извођача. Публика је седела на кружном поду, а извођачи су извели



Слика 19. Жером Бел, Последња представа, 1999

покретну слику на кружним нивоима музеја 120, 150 и 180 метара изнад њихових глава.<sup>35</sup> У кратком периоду раних шездесетих, окупила се група кореографа, визуелних уметника, композитора и филмских стваралаца окупљених у Џадсон Меморијалној Цркви (Judson Memorial Church) у Њујорку, друштвено ангажованој протестантској конгрегацији, ради серије радионица које су ултимативно редефинисале појам

плеса. Перформанс који су изнедриле ове радионице је инкорпорирао свакодневне покрете — гестове прецртане са улице или из куће; њихова структура је била базирана на игри, једноставним задацима, и друштвеном плесу. Спонтаност и неконвенционални метод компоновања су били суочени међусобно, ослобађајући плес од њене театарне конвенције.

Слична опчињеност „разглобљеним“ телима и њиховом могућношћу претварања у плес, може се уочити у новом, концептуалном плесу који је инспирисан америчком плесном авангардом шездесетих година.

---

<sup>35</sup> *Ибид*, стр.82



„Модерни плес је у пренапињању и хистеричним луковима телесни израз који је могао артикулисати екстремна стања душе.“ Родоначелница оваквог плеса је Пина Бауш (Pina Bausch) и њен Танцтеатар (Tanztheater), чија је појава почетком осамдесетих, означила нову употребу и представљање тела у свим видовима, кроз



Слика 20. Јан Фабр, Моћ позоришних лудости, 1980.

кореографију која је изменила статус савременог плеса (односи међу половима, насиље над телима, исцрпљивање у плесу). Историја постдрамског позоришта може се такође читати као историја покушаја да се тело покаже као форма лепог, али истовремено да се разоткрије и порекло његове идеалне лепоте у насиљу дрила, у којима се илузија извођења једноставно не укида, већ се омогућава да постане видљива. У таквој историји постдрамског позоришта, важно место заузима фламански редитељ и кореограф, Јан Фабр (Jan Fabre), јер се у средишту његових великих представа налази поступак формализовања односа простора позорнице и тела. У његовим представама, тела функционишу као механичке апаратуре, која увек

понављају исте процедуре (облаче се, свлаче, плешу) на наглашено механички и репретитиван начин.

Поступци сажимања плеса до саме суштине, Џадсон групе и Ивон Рајнер, посебно је привлачна новој генерацији кореографа као што су Жером Бел (Jerome Bel) чији кореографски приступ је познат као не-плес (non-dance), Ксавијеру Леру (Xavier Leroux) и групи „Куатр Албрехт Кнуст“ (Quattour Albrecht Knust), школованих на деконструктивистичким теоријама Дериде, Фукоа и Делеза. Овај „антикореографски покрет“ (како га назива Роузли Голдберг), враћа механику покрета и уједно потенцира фрагментацију плесног вокабулара, а чине га плесачи који су заокупљени телом као скупом знакова, односно „растављеним“ телом. Њихове представе се тешко могу назвати плесом, већ више као у случају Жерома Бела, јавним поприштем живог теоријског рада, кроз уметнички дискурс плеса. У Беловом раду (Jêrome Bel) из 1995., четири гола плесача су прво исписала своја имена, датуме рођења, тежину, висину и бројеве социјалног осигурања кредом на табли, а потом су наставили да показују флексе, избочине, мишиће и тетиве на својој кожи, коју су подизали и преклапали. У једном од својих плесова, *Последња представа* (Le dernier spectacle, 1999.) Бел је као проблемско полазиште узео текстове Ролана Барта, *Нулти степен писма* и *Смрт аутора*, чије је концепте и тезе испитивао својим живим извођачким телом, покретом, сценом. Класична драмска напетост била је замењена представљањем реалности телесних напетости, ослобођених смисла. Тело се ослободило, до тада непознате и скривене

Управо ова серијалност, понављање и симетрија буде осећај за ситне разлике тела и ауре плесача и глумаца, њихово присуство и начин кретања. Тежња за перфекцијом указује на њену недостижност, као и на немоћ и слабост тела. Овакав концепт је нарочито дошао до изражаја у Фабровој кључној представи из 1980., *Моћ позоришних лудости* у којој су извођачи непрестано трчали у месту до потпуног исцрпљивања, изговарајући значајне датуме из историје позоришта и имена

редитеља и аутора; плесачи су стално морали да подижу плесачице и носе их преко позорнице, што их је доводило у стање тоталне физичке исцрпљености, која је истовремено разарала симетрију и концепцијски предвиђен обрт из формалног у „реално“ опажање тела. Једна плесачица је непрестано покушавала да се попне на



Слика 21. Вилијам Форсајт, Нигде и свуда истовремено, кореографски објекти, 2017

сцену, а остали јој то нису дозвољавали, грубо је гурајући и стално изговарајући „1876. година“. Када је она најзад изговорила речи: „Рихард Вагнер,“ била је коначно пуштена на сцену јер је то била лозинка – директна референца на почетак модернизма у театру.

Вилијам Форсајт (William Forsythe) у својим кореографијама, експериментише са интерактивним системима, у којима плесачи управљају позорницом уз помоћ компјутеризованог светла, тако што покрећу или заустављају својим покретима елементе светла и музике. Ова плесна представа не прати конкретну причу, већ кроз читав низ приказа покушава да разради проблематику фетишизације младог и лепог тела и медијску репрезентацију истог. Лажни избори које нуди спектакуларно обиље,



Слика 22. Ен Имхоф, Фауст, Венецијанско бијенале, 2017

различитих, а ипак међусобно повезаних улога (означених и отеловљених у разним објектима жудње) развијају се у борбу између илузорних квалитета. Форсајтове плесне сцене наглашавају чињеницу на коју је указао Ги Дебор: иза светлוצаве .спољашњости спектакла,

модерним друштвом доминира тежња ка општој банализацији.

Немачка перформанс уметница Ен Имхоф (Anne Imhof) је одушевила уметнички свет са својим модно-инфузним перформансима, посебно оним на венецијанском бијеналу 2017. Критичар Џастин Полера (Justin Polera) каже да њена невероватна дела испитују и укључују све, од берлинске „хипстер“ културе до нагона ка смрти међу адолесцентима.<sup>36</sup> Она укључује и сликарство, скулптуру, инсталације, архитектуру и више од свега перформанс, издижући се изнад било каквог симболизма. Истражује свој рад полазећи од слика и скица, као и маркирања архитектонског плана простора

<sup>36</sup> Приказ: Ен Имхоф „Фауст“ на Венецијанском бијеналу <http://www.danskmagazine.com/attention/review-anne-imhofs-faust-at-venice-biennale/>, приступљено 1.10.2019.

у коме ће се извести перформанс, нпр. У Немачком павиљону на Венецијанском бијеналу.

Студирала је сликарство и наводи као своје узоре Ворхола (Warhol) и Баскијата (Basquiat). У њеном перформансу Фауст централна је отвореност – да се “сугеришу и поставе у композицију елементи у контрасту,”<sup>37</sup> композитор са којим сарађује (Billy Vultheel) каже да су комплексна значења њеног рада, који трансфигурише слику истовремено у правцу танцтеатра (tanztheater) и гесамкунстверка (gesamtkunstwerk), петочасовни перформанс који укључује и превазилази моћ, потенцијал и портретисање.

У перформансу Ен Имхоф нема поделе између посматрача и дела, нпр. Може се догодити да посматрач прими ударац од перформера, или да дође у ситуацију да не може да изађе из простора, или може бити заробљен снажним зурећим погледом перформера. Ен сарађује са групом младих перформера, пријатеља укључујући и своју партнерку, сарађујући са њима преко мобилног телефона за време перформанса. Неки од њених перформанса су Бес (*Angst*) из 2016. затим Фауст (*Faust*) из 2017., који је награђен Златним лавом на Венецијанском бијеналу, и најновији перформанс *Секс* (*Sex*) изведен у Тејту у Лондону.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *Ибид*

<sup>38</sup> Преглед: Фауст, индустријска опера Ан Имхоф, текст Медбех Мек Нат  
<https://tankmagazine.com/tank/2017/06/franziska-aigner/>



Слика 23. Ен Имхоф, Бес, Хамбург Баноф, Берлин, 2016.

### 1.7.1 Савремени плес код нас

Плесни перформанс који излази из визуелне уметности обједињује визуелну уметничку праксу и савремени плес. Савремену плесну сцену код нас чине неколико аутора, неколико кореографа, који углавном не живе у Србији, један сервис за савремени плес, један форум за нови плес, два фестивала, едукативне самоорганизоване иницијативе, производњу заснована на подршци неке од институција, било да је Министарство културе Републике Србије или Градски секретаријат за културу и веома конзистентне подршке регионалних и европских плесних институција и фестивала, развијену теоријску атмосферу, развијен корпус дискурса, знања и концепата. За самоартикулацију сцене је веома важан теоријски допринос „Теорије која хода“ (ТКХ), Ане Вујановић, Бојане Цвејић и

Мишка Шуваковића, између осталих, који су на пресудан начин утицали на формирање генерација млађих аутора и теоретичара.

Савремена плесна теорија и пракса су области веома отворене за брзе промене и напредак. И управо томе доприноси ситуација са сценом савременог плеса у Србији, која је због институционалне неутемељености изложенија и осетљивија на те промене. Упућена на самообразовање, пиратерију, шверцовање или знање из друге руке, много је рецептивнија управо за оно “најсвежије” на пољу теорије и производње. За само двадесет година, ђаци школе класичног балета прво играју модерни плес, затим праве своје плесне представе, ускоро затим прихватају технике савременог плеса, организују сервис са савремени плес, напуштају кинестетичке императиве по којима је плес везан за покрет и баве се кореографијом као проширеном праксом или се баве само теоријом. Оно што савремени плес није више нужно (виртуозни спектакли, композитне кореографије, излагање физикалности, кинетичка емпатија) остаје везано за највидљивији или једино видљив експонент плеса у локалном контексту а то је „Битеф денс компанија“ (Bitef Danse Compagny). Изузетак представља Форум театар, ансамбл савремене игре који делује у оквиру Балета Српског народног позоришта у Новом Саду, где ипак постоје, иако ретки, примери сарадње кореографа са независне сцене и плесача.<sup>39</sup>

Како истиче Ана Вујановић, у кључном тексту за разумевање локалних прилика „Сцена савременог плеса“ из 2010. године, средином двехиљадитих је било могуће тврдити да савремена плесна сцена<sup>40</sup> у Србији не постоји, док је почетком прве деценије XXI века ситуација промењена у смеру ка њеном постојању. Веома значајна за локалну сцену је „Станица“, сервис за савремени плес, која је „прва и

---

<sup>39</sup> Милица Ивић, *Принципи заједничтва и сарадње у савременим теоријама уметничке производње*, Докторска дисертација, Факултет за медије и комуникацију, Београд, 2016.

<sup>40</sup> Елементи који чине сцену су: уметничка дела, уметници, продуценти, критичари, теоретичари, мреже и сарадничке иницијативе, институције уметности (од школа преко продуцентских кућа и финансијера до фестивала), али и концепти, знања, теоријске праксе и атмосфере. (Вујановић, Ана, „Сцена савременог плеса“, *Историја уметности у Србији XX век. Први том. Радикалне уметничке праксе*, Орион Арт, Београд, 2010, 896)

једина организација основана од стране свих актера савремене плесне сцене са циљем да савремену плесну сцену у Србији ојача, структурира и учини видљивом и препознатљивом на локалном и интернационалном нивоу.“<sup>41</sup>



Слика 24. Година без лета, плесачи Битеф денс компаније и независне сцене, кореографи: Душан Мурић, Јована Ракић, Марко Милић

Једна од оснивачица плесног сервиса „Станица“ и „Конденз“ фестивала савременог плеса је кореографкиња Далија Аћин Теландер (Thelander), концептуалног

приступа плесу и редукованим, „аскетским“ решењима. Једна од њених референтних кореографија је „Пасија по телу“ изведена у Битеф театру 2001. године, инспирисана текстом Денија де Ружмона у којој се преиспитује људска немоћ у остваривању заједнице са другим, у прожимању и стапању са другим људским телима. У кореографском перформансу „Тачка без повратка“, изведеном са визуелним уметником Синишом Илићем на фестивалу „Ноћи перформанса“ у Ријечи, кореографкиња креира оквир у коме извођач - визуелни уметник генерише материјале, графички материјал настаје кроз кореографски задатак, а кореографија је изашла из заједничке монтаже елемената.

Насупрот постојања живе плесне праксе, нема и професионалне компетенције у оквиру конзерваторијума, академија и универзитета, па из тог угла треба сагледати

<sup>41</sup> Ибид



поетичке и друштвено-политичке разлоге за овакав статус савремених извођачких уметности код нас. Пример плеса је нарочито индикативан, с обзиром да, осим Средње балетске школе „Лујо Давичо“, до 2014. године, не постоји ниједна високошколска институција на којој постоји образовање за плесаче. Институт за савремену игру, је још увек новооснована институција из које је 2007. изашла прва генерација официјелно образованих савремених плесача у Србији. Почетком двехиљадитих година, када се успоставља сцена савременог плеса кроз све живљу праксу и изванинституционалну инфраструктуру, не постоје институције ни средњег, ни високог образовања. Једини начин за праћење савремених токова у извођачким уметностима изван Србије било је засновано на илегално дељеним или фотокопираним књигама, пиратским електронским издањима, што је представљало уобичајни начин увоза знања.

У практичном смислу, знање је преношено организовањем краткотрајних радионица које су постале основни облик алтернативног образовања. То су кратки и интензивни образовно-истраживачки програми, од двехиљадитих је било организовано 28 таквих програма, само од стране Станице – сервиса са савремени плес, позивањем кореографа из европских земаља. Систематичнији алтернативни едукативни програм представља регионална платформа „Номад плесна академија“ (Nomad Dance Academy), кроз чији програм пролази десетине младих плесача и аутора годишње од 2007/8. када је основана.

Мартен Спанберг (Marten Spangberg) сматра да је последње две деценије, у теоријској и практичној тенденцији кореографија ослободила плес нужности да се бави покретом тела.<sup>42</sup> Кореографија се посматра као шира, слободнија и потенцијалнија пракса. Међутим, Спангберг преокреће ову хијерархију. О кореографији може да се мисли као о структурираној језичкој способности, која

---

<sup>42</sup> Мартен Спанберг, *Спангбергијанизам* <https://spangbergianism.wordpress.com/tag/manifesto/>

подлеже законима семиотике и има стабилност структуре. Због тога што је могуће рећи само оно што је могуће рећи, језик је зона онога што је већ могуће. Плес је подухват изражавања нечега што је на границама могућег, замисливог, где рачуна на кључну разлику између могућег и потенцијалног. Спангберг приписује плесу неодређену потенцијалност. Капитализам је присвојио језик. Због тога је важна свака прилика да се мисли изван логике језика и да се бави потенцијалностима.

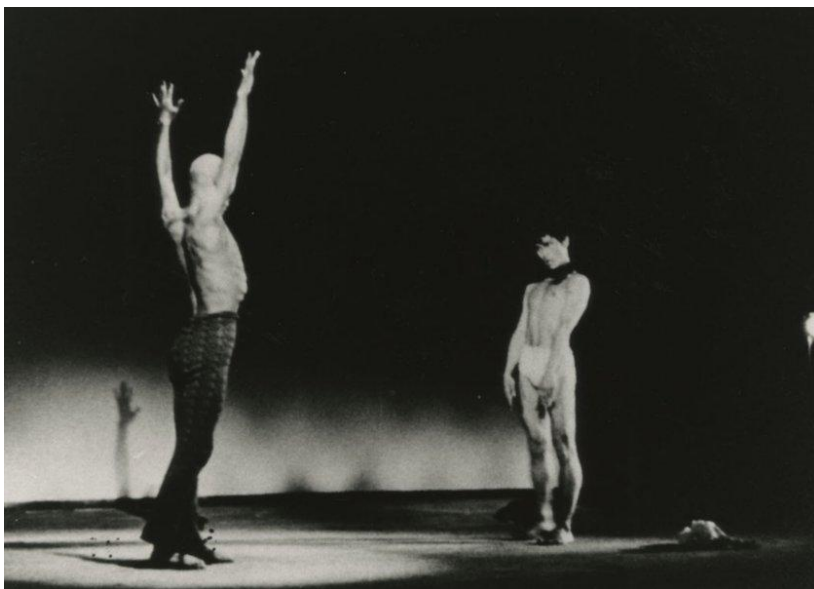
Институт за уметничку игру, први факултет за уметничку игру у Србији, који је почео са радом пре пет година, користећи најбоље домаће кадрове, стучњаке Лабан Конзерваторијума за музику и плес из Лондона, води сцену савременог плеса у до сада непознатом правцу.

Истовремено у независном културном центру „Магацин“, где постоји плесна сала, која је отворена за коришћење свим уметницима који се уписују у отворени распоред резервисања термина, све више је радионица плеса које држе номади плесачи, који преносе нове теорије и приступе плесу и покрету.

### 1.7.2 Буто

Крајем осамдесетих година у Лос Анђелесу се отвара још један у низу многих плесних центара „Аутопут“ (Highway), специфичан по својој теоријској мисији и радикалним заокретом ка мултикултуралности у плесу, чиме се мења реторика претходних деценија, када је у фокусу био пре свега амерички перформанс.

Питер Брук (Peter Brooks) ће поставити на сцену Махабхарату (The Mahabharata), која ће чак бити критикована као недовољно индијска, а Плесни театар (Tanztheater) Пине Бауш из 1986, је позитивно оцењен као веома германски. У Њујорку „Тибетанска кућа“ (Tibet House) подржава турнеју три тибетанска монаха који плешу њихов традиционални плес *Плес црног шешира* (Black Hat Dance) у знак протеста против



Слика 25. Тацуми Хиџиката и Јошито Оно, *Забрањене боје*, Токио, 1959.

деструкције њихове културе. И друга група монаха ће кроз ритуал стварања и уништавања слика у песку протестовати против уништавања природе (Dowsey), док ће корејски театар 1981. кроз елементе традиционалног

корејског позоришта послужити

феминистичким и антиратним темама. Тада долази и до интересовања америчких и азијских уметника и плесача за „плес мрачне душе“ (dance of the dark soul) – *буто* (butoh). Буто, изворно *ankoku butoh*, се преводи као плес крајњег црнила “dance of utter blackness,” и описује се као јапански авангардни плес од 1950. Први *буто* плесачи су Казуо Оно (Kazuo Ohno) и затим Тацуми Хиџиката (Tatsumi Hijikata), који су у својим раним фазама преиспитивали модалитете традиционалног Јапанског плеса и културне конвенције.<sup>43</sup> Кључни перформанс се догодио 1959. под називом *Буто хронологија* (Butoh Chronology) аутора Казуо Оно и Хиџиката. Централни део перформанса *Забрањене боје* (Kinjiki), који су играли Хиџиката и Јошито Оно

<sup>43</sup> Бони Сју Штајн *Буто: Двадесет година пре били смо луди, прљави и бесни*, Ревизија драме, 1986, 107-25. стр. 111.

(Yoshito Ohno), је био насилни напад на плес. Они су преиспитивали однос мушких тела, при чему старији играч врши притисак на младог играча, померајући се у плесу из мрачног угла ка осветљеном центру. Старији играч (Хициката) даје кокошку младом играчу (Оно) доводећи га у позицију као да ће јавно учинити брутални чин содомије, стежући тело кокошке између ногу. Светла се гасе, а доминантни играч узвикује на француском „волим те“.



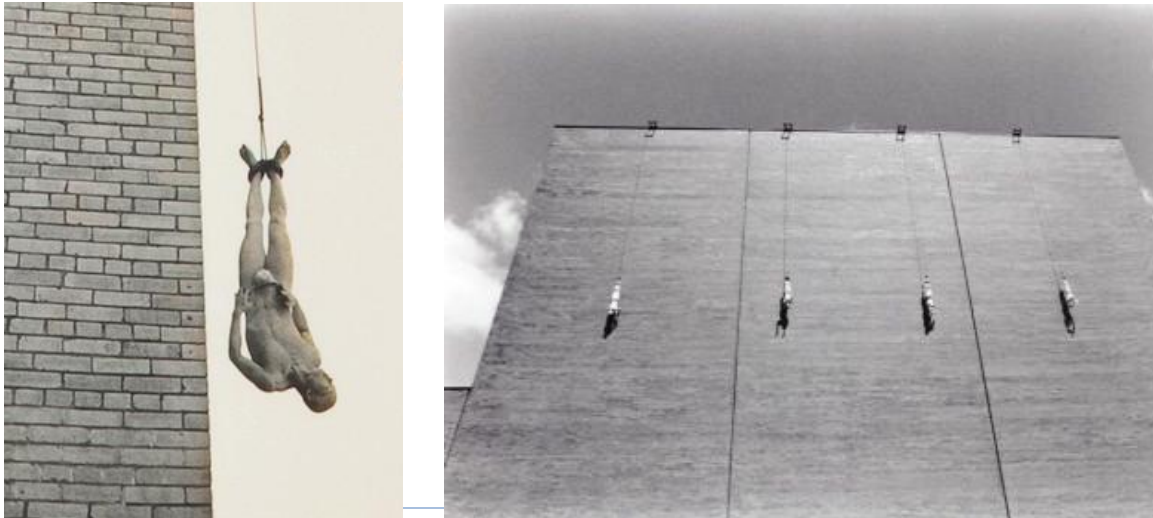
Слика 26. Еико и Кома, Њујорк, 1976.

То се дешава у исто време када А. Капроу (Allan Kaprow) изводи хепенинге у Њујорку, а у Сан Франциску плесачица кореографкиња Ен Халприн (Ann Halprin) почиње експерименте са нађеним покретима и случајним кореографијама. Ови амерички уметници су били више инспирисани жељом да пробију границе својих индивидуалних медија, док су јапански уметници тежили да преиспитају читаву социо-друштвену климу савременог Јапана и његове прошлости.

Историчарка Лизи Слејтер (Lizzie Slater) објашњава, да су после 1945. генерације младих у Јапану оштећене другим светским ратом имале потребу да се испразне. У том смислу је уметник Окамото Таро позвао пријатеље визуелне уметнике да униште све са монструозном енергијом, да би реконструисали јапански уметнички свет. Он је става да уметност не сме бити лепа или удобна, већ опортунистичка, одбацујући лаку лепоту и познате форме уметности.<sup>44</sup>

Управо су као одговор на овакве премисе плесачи Казуо Оно и Хициката напустили традицију *ноа*, кабуки и бугаку језика да би дали предност екстремним сликама деформисања и лудила. За њих је било важно да се не понављају познате форме

<sup>44</sup> Лизли Слејтер цитат у Бони Сју Штајн *Буто: Двадесет година пре били смо луди, прљави и бесни*, стр. 115.



Слика 27. Шолиба, Санкаи Јуку плесна група, Бел зграда, Торонто, 1984.

традиционалног театра и плеса већ да се трага за есенцијом психо-социјалног искуства.

Буто ипак није увек и само био насилан и грчевит, већ има примера лирског, интимног приступа, са нагласком на суптилним, детаљним покретима. За разлику од ове групе плесача, нешто мање драматичан и интимнији је плес пара Еико и Кома. И њихов је плес узнемирујуће гротескан. Контуре фигура овог плесног пара подсећају на форме тела жртава тровања живом у Минамати. Они су на неки начин дехуманизовали плесача, редукујући њихова тела на мистерију. Сматра се да је најпознатија група Буто плесача у Америци била Санкаи Јуку (Sankai Juku). То је група од четири до пет играча са обријаним главама, нагих тела обојених у бело, а њихови перформанси су viseћа тела, окачена на конопцима са кровова.

Ова естетика са продуженим, гротескним покретима је приметна и у раду америчких перформера који користе буто речник, а неки од таквих уметника су Кикен Чен (Kiken Chen), Мелинда Ринг (Melinda Ring), Роксана Стајнберг (Roxanne Steinberg) у Лос Анђелесу, Чери Флетери (Chery Flaharty) у Њујорку.

Ток догађаја и покрета у буюо перформансу се веома разликује од западних перформанса базираних на игри. Цудит Хамера<sup>45</sup> лоцира ту разлику у односу између акције и смисла. „У западним плесним перформансима покрет и значење се поклапају. Неко извођење има значење идентично ономе шта се изводи. Покрет се чита као текст који генерише значење. Уместо да покрет и значење коинцидирају, време многих гестова и дужина времена преко којих су развучени, упућују на закључак да у раду овог типа „значење“ и „могућност читања“ постоји у истој мери и у „простору између“ акција као и у акцији самој.“<sup>46</sup>

Значење које пребива у простору између акција (space between) је кључна премиса јапанске естетике. Ово је концепт религијско-естетске парадигме у Јапану (Richard Pilgrim). Јапански традиционални театар Но (Noh) се понекад зове и *ма*, што се преводи као простор, празнина, рупа, пауза, време или отварање, дакле *ма* се може разумети и као време и као простор. Простор и време, као два различита и апстрактна објекта се сједињују кроз искуство које „празни“ објективно-субјективе светове. У естетици непосредног, релационог доживљаја простор се може „спознати идентично са догађајем или феноменом који га пројављује.“<sup>47</sup>

Слично би се могло рећи за буюо као што је Барт описивао како хаику поезија генерише смисао: „као што блиц фотографа веома пажљиво осветљава, уколико фотограф није заборавио да стави филм у камеру.“<sup>48</sup>

С друге стране, користити *ма* да се окарактерише буюо перформанс, је проблематично, иако се појам појављује било да о буюоу говоре амерички или јапански корографи. *Ма* и буюо долазе са супротних крајева религиозно-естетских парадигми јапанске културе и културно-политичког континуитета, јер буюо се

---

<sup>45</sup> Цудит Хамера је асистент професор на одељењу за студије комуникације на калифорнијском државном универзитету, *Тишина која рефлектује: Буюо, Ма* Текст и перформанс, Квотерли 10, стр. 3 (прев. Н.К.)

<sup>46</sup> Цудит Хамера, *Тишина која рефлектује: Буюо, Ма*, (1990); Текст и перформанс, Квотерли 10, 53-60 str. 4

<sup>47</sup> Ричард Пилгрим, *Интервали (Ма) у простору и времену: фондација за религијско-уметничке парадигме у Јапану*, Историја религије (1986): 255-77., Цудит Хамера, Текст и перформанс Издање 10 (1990), стр.4.

<sup>48</sup> Ролан Барт, *Империја знакова*, прев. Р. Хауард, Њујорк: Хил и Вонг, 1982. Тишина Буюо, Цудит Хамера, Текст.и перформанс, str. 5

појавио као реакција против традиционалне естетике, која се препознаје у ма појму. Ово се само делимично може објаснити као еволуирање од лирицизма ка радикализму, природним прогресом. Слој мултикултуралности, проблематизује ово ишчитавање. Буто тежи ка реконструкцији традиционалних естетских парадигми путем апропријације и разблаживања егзотичног и увредљивог са пресецањем са постиндустријском културом, било да се ради о земљама из којих тај плес извире, или о земљама где је представљан.

Појава бутоа и његова привлачност се може објаснити са две важне тачке: феноменом „Оријентализма“ о коме Едвард Саид (Edward Said) каже да је „Оријент“ више идеологија различитости него ентитет, да је то систем да се „доминира, реструктурира и има ауторитет над Оријентом“<sup>49</sup>, и да оријентализам постоји као магла пред очима свих који покушавају да студирају Оријент. Слично се може чути и од Барта (Barthes) који каже да ако жели да замисли фиктивну нацију, некакав систем слободан од карактеристика осталих познатих светова, то би био Јапан.<sup>50</sup> Оријентализам, према Саиду, неодољиво води ка томе да Запад схвата Оријент као врсту „сопствене сенке“, а слично и Барт описује Оријент као могућност разликовања т.ј. мутације.

Јапански буто плесач Кунијоши (Kuniyoshi) говори о томе како је Буто схваћен на западу: „Западни театар и плес нису још досегли изнад техника и експресије као средства комуникације. Космички елементи бутоа су добродошли међу западним уметницима јер су они приморавани да користе своју имагинацију када се конфронтирају са мистериозним. Буто се понаша као врста кода за нешто дубље, нешто изнад њих самих.“<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Едвард Сед, *Оријентализам*, Њујорк: Пантеон, 1978., Тишина Буто, Џудит Хамера, Текст и перформанс, стр. 5

<sup>50</sup> Ролан Барт, *Имperiја знакова*, прев. Р. Хауард, Њујорк: Хил и Вонг, 1982. Тишина Буто, Џудит Хамера, *Текст и перформанс*, стр. 5

<sup>51</sup> Бони Сју Штајн Буто: Двадесет година пре били смо луди, прљави и бесни, Ревизија драме 30.2 (1986): 107-25., Џудит Хамера, Тишина која рефлектује...стр. 6

Буто је есенцијално повезан са језиком (говором) што је нарочито важно у процесу вежбања, који веома дуго траје, да би плесач ушао дубоко у подсвест уз помоћ језика. Језик је неопходна алатка за стварање покрета. Нема посебних инструкција за кретање у бутоу, нема плије (plié), ни релеве (relevé), нема прве, друге позиције. Већ је плесачки покрет схваћен као феномен дубоко укоревен као пре-кореографија, а тело треба да дозволи да се нови покрети роде у току вежбе и перформанса, опирајући се класичном сету корака. „Буто је начин оспољавања унутрашњег, испољавање унутрашњих тензија, бришући раздор између тела и ума.“<sup>52</sup>

Буто се одликује снажним колективизмом, за буто плесне групе и радионице је веома карактеристично повезивање, умрежавање. Буто је у свом настанку примио утицаје модерног плеса, посебно немачког експресионизма, кроз рад Мари Вигман (Mary Wigman) која је била под утицајем и сарађивала са филозофом Рудолфом Лабаном. Вигман је оснивачица експресионизма и пионир модерног плеса у Немачкој. Одбијала је да буде виђена као објективизирана жена плесачица тако што је сама буљила у публику, Вигман је користила импровизацију као метод да плесачи буду предвођени покретом.

Буто плесачи из Јапана су одржали неколико радионица и перформансе на нашим просторима почетком 2000. и на тај начин пренели неке основе овог приступа плесу нашим играчима и глумцима који су учествовали на радионицама. У Београду, у организацији Центра за ново позориште и игру, у великој сали СКЦ-а гостовала је Хисако Хорикава из Јапана. Она припада трећој генерацији буто плесача, и имала је прилику да плеше са чувеним Мин Танаком. Одржала је радионице и извела перформанс *Река-ослушкивање сећања*. Као пример буто приступа плесу навела следећу ситуацију: „Занимљив је био покрет мог учитеља Мин Танаке који је изашао наг на улицу, легао на коловоз и одсуством сваког покрета подражавао асфалт.

---

<sup>52</sup> Свет Казуо Оно, *Од спољашњег ка унутрашњем*, Веслејан факултетска штампа (прев. Н.К.)



Дакле, није се радило о простој имитацији, већ о поистовећењу које води у промену.<sup>53</sup>

Панчевачки и београдски уметници, у сарадњи са кореографом и извођачем буто плеса Кацуром Каном из Јапана, у Галерији савремене уметности извели су перформанс *Онострани ветар с океана* (The psychic wind from the Ocean). Буто су истраживали у оквиру театра „Мимарт“ са Нелом Антоновић као ауторком, затим перформерка Александра Бјелајац, која је учествовала у радионицама Кацура Кана.

---

<sup>53</sup>Глас јавности, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/04/19/srpski/K01041801.shtml>

## 1.8. Закључак

Кратким прегледом основних идеја модернизма, постмодернизма и савремене уметности сагледали смо транзицију кроз главне фокусе и идеологије ових периода а самим тим и развој и промену језика уметности. Модернизам са својом утопистичком пројекцијом и тежњама да проблематизује велика питања изнедрио је уметности радикалних видова као што су концептуализам, минимализам, перформанс уметност. Ове уметности су трагале за могућностима политизације уметности у смислу преиспитивања о језику уметности, о систему уметности, односу реалног живота и света уметности. Перформанс уметност се појавила као поље најдиректнијег брисања граница између живота и уметности, уметника и публике, теорије и праксе. Велике светске промене које су уследиле после седамдесетих, попут појаве интернета, блискоисточних криза, тероризма, довеле су до постмодернистичког заокрета у интересовању уметности па тако и у језику уметности. У фокус долазе проблеми дискриминације, расизма, феминистичких проблема, права геј заједница. Од деведесетих до данас кристалисао се нови проблем а то је класна разлика, тријумф либералног капитализма, антропоцена. Уметност постаје заокупљена стварањем поља односа унутар излагачког простора културног и друштвеног амбијента. Уметност након економске кризе и јачања популистичких власти све чешће тематизује услове производње уметности преиспитујући свој положај у капиталистичком систему вредности. У потрази за адекватним медијима за своје нове преокупације, уметност се окреће тексту, концепту, акцији, перформансу. Капитализам је присвојио језик, отуда постаје важна свака прилика да се мисли изван логике језика и да се трага за изванјезичким потенцијалностима. На том пољу је заблистао перформанс у свим својим варијацијама.

## 2 ЕНТУЗИЈАЗАМ

Ентузијазам као тему за истраживање у свом докторском уметничком раду, одабрала сам из разлога што сам у својој уметничкој пракси, као и у пракси других уметника чији ме је рад инспирисао, уочила и пратила ефекте одређеног порива, мотивације или страсти која се опирала тржишној логици улагања сопственог времена, рада, новца и социјалног капитала ради репродукције успеха. Питала сам се шта би била та вера у смисленост и разложност производње неког уметничког рада, без институционалне подршке и тржишног плана. Од првих радова изводила сам и развијала своју уметност, полазећи од ентузијазма, било сама или у колаборацији са другим уметницима, како по питању релевантности дискурса одређеног рада, тако и по питању реализације радова као и очекиване рецепције и позиције у систему уметности у нашој културној средини. Ову снажну енергију и страст за стварањем у системима у којима уметност није потребна, или чак представља сметњу, сусретала сам како код колега уметника тако и код кустоса, теоретичара и историчара уметности и других учесника у стварању и разумевању уметности, а посебно на независној уметничкој сцени. Желела сам да ставим у центар свог истраживања овај феномен посвећења уметности или још генералније - идејама, идеологијама, без новчане или статусне надокнаде у перспективи. Ентузијазам или екстаза подразумевају као циљ сазнање, спознају, друштвене промене, производњу друштвености. Насупрот томе, савремено капиталистичко друштво тежи да све присвоји у режим стварања и повећања профита. Фокус мог докторског рада је управо ово питање, шта је тај ентузијазам или тачније шта је са друге стране тог ентузијазма у контексту савременог друштва и владајућих вредности. Због тога у овом поглављу пролазим кроз кратку анализу појма и феномена ентузијазма, према свом личном одабиру теоријских референци.

## 2.1 Ентузијазам – филозофски аспект

Појам ентузијазма се појављује у историји филозофије у оквиру разматрања смисла ирационалних елемената у процесу сазнања. Сама реч ентузијазам потиче од грчке речи *entheos* (ἐνθεός) и означава присуство божанског елемента у човеку. Сродни појмови – ентузијазам, усхићење, надахнуће, екстаза, везују се за процесе уметничког стварања, религијско искуство и научна открића.

Кроз историју филозофије развија се читав низ идеја о ентузијазму, усхићењу, надахнућима и екстазама.<sup>54</sup> Платонов дијалог *Федар*, већим делом је посвећен различитим видовима божанског надахнућа или, тачније, божанском лудилу.<sup>55</sup> Од Платона, преко Плотина, ентузијазам се разматра као божанско надахнуће у неким струјама хришћанског мистицизма и аскетизма, изразито оживљава у периоду хуманизма и ренесансе, посебно у делу Ђ. Бруна (Giordano Bruno) парадигматичног наслова *О херојским заносима*.

Ентузијазам је, крајем седамнаестог века, анализиран како у религиозном контексту, тако и у контексту наступајућег просветитељства.<sup>56</sup> На почетку савременог доба, велики значај у разумевању ентузијазма, усхићења и посебно смисла и вредности екстазе, има дело Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche). Ниче сматра да се живот сам по себи остварује у екстази, да у највишим досегнућима своје радости егзистенција прославља своју сопствену трансфигурацију.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Александар Миланковић, *Смисао и вредност имагинације у делу филозофски фрагменти Ксеније Атанасијевић*, Научни скуп посвећен Ксенији Атанасијевић, Институт за друштвене науке, Београд, 2. 10. 2019. апстракт доступан на [https://www.idn.org.rs/kalendar/KA\\_Program\\_Apstrakti.pdf](https://www.idn.org.rs/kalendar/KA_Program_Apstrakti.pdf), 29.-30.

<sup>55</sup> Платон, *Федрус*, Штамп Оксфорд Универзитета, Оксфорд, 2002. . 25-43 (244a-257b)

<sup>56</sup> Б. Безел, <https://emotionsblog.history.qmul.ac.uk/2013/06/bernd-bosel-on-the-history-and-philosophy-of-enthusiasm/> датум приступа 1. 9. 2019.

<sup>57</sup> Жил Марзден, *После Ничеа, Мисли о филозофији екстазе, уопштена теорија колапса*, 2002 Палграв Масмилан, Њујорк, стр 103.

Филозофкиња Ксенија Атанасијевић, прва званично призната жена у филозофији у предратној Југославији, била је под утицајем платонизма и новоплатонизма, као и Брунове филозофије, којом се бавила читав живот. Она се фокусира на *егзистенцијални* смисао ентузијазма и фантазије, видећи у овим силама основ практичног деловања и јавног ангажовања у обликовању и промени друштва. Она поставља снажну тезу: имагинација је управо та способност, која човеку даје могућност да развије своје стваралачке способности, осмисли егзистенцију и надвлада ужас света. А ентузијазам, усхићење, као и врхунци ентузијазма, екстазе, представљају покретачку снагу и пратећу силу смисленог деловања и јавног ангажмана.

“Једино вредне тачке екстазе не треба неухваћене пропуштати, него их ваља предано дочекивати...”<sup>58</sup>

Имагинација и ентузијазам су главне покретачке снаге човековог делања у измени егзистенцијалних, друштвених и светских околности. Тако схваћена, задобија примарну егзистенцијалну вредност у односу на све друге човекове способности. Она је основ за деловање, она изазива и производи друштвене и историјске последице и лежи у корену промене људског света.

## 2.2 Ентузијазам – социолошки аспект

Феномен и мотивациони аспект ентузијазма у послератном периоду у социјалистичким земљама, истраживали су Марисија Левандовска (Marysia Levandovska) и Нил Камингс (Neil Cummings). На примерима филмских аматера у Пољској у социјалистичком режиму од 1950. до 1980. разматрали су социјални и културни контекст у којем су стварали филмове, о чему су објавили публикацију

---

<sup>58</sup> Атанасијевић Ксенија, *Филозофски фрагменти 1*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929., стр. 155

*Ентузијазам (Enthusiasm)*.<sup>59</sup> Ова публикација испитује како је тако снажан аматерски напор постао уточиште за маргинализоване људе и уметнике и отворио простор за снове о срећи, љубави, и слободи.

Левандовска о ентузијазму каже да је "врста мотивације, сила независна од професионалних обавеза, нешто што потиче из сасвим различитих потреба. Покретач који није диктиран финансијским добитком (...) то је резултат скривене страсти и потребе за само-реализацијом."<sup>60</sup>

Ентузијазам, црпен на пољу уметности, културе, слободног времена, спорта и самоорганизације, потпуно инструментализовао у савремено доба и дошао на место рада као извора савременог капитала.

Социолошкиња Магда Пустола у тексту *Повратак ентузијазма (Reclaiming enthusiasm)*<sup>61</sup> поставља питање: какав је однос рада и ентузијазма у савремено доба, у односу на исти феномен из периода после рата? Она се такође позива на пример филмског аматерског стваралаштва у Пољској, испитујући да ли су заиста аматерски филмски радници, који су сате улагали у снимање филмова, то чинили из чистог ентузијазма а не ради новца, или су ипак били мотивисани нечим другим, као на пример, политичким циљевима. Да ли су били покренути алтруистичком потребом за комуникацијом са будућом публиком или очајничком потрагом за афирмацијом?

---

<sup>59</sup> Марисија Левандовска, Нил Камингс, *Ентузијазам*, Вајтчапел уметничка галерија, 2005.

<sup>60</sup> Марисија Левандовска, *Ентузијазам као прави капитал*, цитат у текст Магде Пустоле, *Обнављање ентузијазма*, стр. 92. Н. Камингс, М. Левандовска, *Ентузијазам*, Вајтчапел уметничка галерија, 2005.

<sup>61</sup> Магда Пустола, *Обнављање ентузијазма*, Н. Камингс, М. Левандовска, *Ентузијазам*, Вајтчапел уметничка галерија, 2005. (прев. Н.К.)

### 2.3 Ентузијазам и рад

Појам рада се традиционално повезује са негативним културним и политичким асоцијацијама. Рад се заснива на напрезању тела, на болу, досади и приморавању. Француска феминистичка филозофкиња Јулија Кристева (Julia Kristeva) сматра да рад, дефинисан као поље економских активности, може бити позициониран као *понижавајућ* (*abject*).<sup>62</sup>

Пољски филмски аматери-ствараоци, о којима пише Пустола, као да су игнорисали филозофске премисе о раду. Иако нису могли да се представе широј публици они су стварали филмове, да би репрезентовали своја искуства, пре него да би сведочили о несавршеностима својих живота.

Поставља се питање - шта се догодило са овим ентузијазмом који је у периоду до осамдесетих имао улогу да допуни неке аспекте, који у главној професији нису били задовољени?

Од давнина, почев од робова, кметова, и постиндустријског статуса запослених – радничка класа је водила борбу да добије свој суверенитет. Све организованија, радничка класа је тражила политичку аутономију и слободу од понижавајућих правила и бескрајне дисциплине. И ту се већ назиру трагови онога што ће се догађати са ентузијазмом у капитализму и посткапитализму. У светлу економске рецесије у послератном периоду социјалног просперитета, капитал се ангажовао у тражењу нових и ефикаснијих начина стварања профита кроз рад. Традиционални хијерархијски менаџмент више није био ефикасан нити легитиман, нарочито после 1968. Капитализам је генијално интегрисао ову жељу за већом аутономијом у своје менаџментске методе, усвајајући феномен самооснаживања да би остварио своје циљеве.

---

<sup>62</sup> Јулија Кристева, *Моћи страхова, есеј о понижењу*, Факултет у Колумбији прес, 1982.

„У доба дерегулације – креативност, аутономија, самоиницијатива, ентузијазам, одговорност, флексибилност и учествовање – искључени из претходног менаџментског система (било раног капитализма или социјализма), трансформисани су у највише искоришћавана средства за повећање продуктивности и смањења трошкова рада. Изгледа као да је данас, посебно у развијеним земљама, експлоатација ентузијазма – постала ортодоксна“<sup>63</sup> Или, како примећује критичар и активиста Брајан Холмс (Brien Holmes) уметност, или шире креативност, постали су осовина тржишта рада.<sup>64</sup> Тим путем, радничка колективна еманципација само је изазвала супротан процес – покретање дерегуларног погона за капитал. У оквиру претходног режима социјалног система - радницима је била гарантована одређена количина слободног времена од посла.

Постојало је чисто разграничење између одмора и времена контролисаног од стране државног или приватног послодавца. Сада се рад протеже у ирегуларне и непредвидиве активности. А исто то важи и за простор. Рад од куће је укинуо последњи заклон запослених од менаџментске контроле. Тржиште рада је на тај начин постигло тоталну мобилизацију радне популације на свим местима и у свако доба. Дакле, у савременој економији, политици и култури, ентузијазам је изгубио свој недвосмислени карактер и постао је база за нову врсту економског деспотизма.

---

<sup>63</sup> Магда Пустола, *Повратак ентузијазма*, Н. Камингс, М. Левандовска, *Ентузијазам*, Вајтчапел, Арт галерија, 2005. стр. 93. (прев. Н.К.)

<sup>64</sup> Тржиште рада (work fare) је присилни мало плаћени рад који је заменио мрежу социјалног осигурања тржишта рада у многим земљама, према објашњењу Магде Пустоле у тексту *Повратак ентузијазма*, Н. Камингс, М. Левандовска, *Ентузијазам*, Вајтчапел, Арт галерија, 2005. стр. 93.; (прев. Н.К.)



## 2.4 Ентузијазам и капитализам

Аматери - филмски ствараоци из шездесетих били су они који су извртали логику рада и одмора, постајући истински продуктивни када су следили своје страсти и када су користили рад за себе а не за интересе фабрике или државе. Међутим, у позном капитализму се дешава супротан процес: ентузијазам је присвојен у домен експлоатације и престао је да буде близак полету револуције.

Ентузијазам је постао мека алатка за повећање продуктивности, чиме су отворена врата експлоатацији. Поставља се питање - како се дефинише ентузијазам, када више нема разлике између рада и слободног времена? Онда, када се избрисала јасна граница између рада и одмора и организациона хијерархија се изгубила, наизглед су нестали моћ и контрола, али, заправо су само променили појавни облик, постајући суптилнији и флексибилнији и ултимативно тежи за препознавање и пружање отпора. Поставља се питање како је могуће повратити невиност ентузијазму?

Филозоф Борис Буден сматра да савремени креативни отпор, ако не жели лако да буде присвојен од стране онога чему се супротставља, мора бити “пре свега рефлексиван, аутономан, и намерно неефикасан”<sup>65</sup>

Пустола закључује да, после губљења невиности ентузијазма, нема лаког и недвосмисленог политичког решења, а да би креативност требало да уђе у нову фазу.

Услед недостатка продукцијских услова за стварање у савременој уметности, постало је уобичајено да се уметници удружују и колективно стварају и боре се за услове свог рада и живота. Тема односа уметности и рада као и тема о савременим условима продукције и организације рада у визуелним уметностима, елаборирана је у зборнику *Раd Раd Раd (Work Work Work)*,<sup>66</sup> који приказује иницијативе групе уметника из

---

<sup>65</sup> *Ибидем.*

<sup>66</sup> С. Виденхајм, Л. Росендал, М. Масучи, А. Еквист, *Раd, рад, рад, Зборник о уметности и раду*, Шведска уметничка фондација, 2010.

Велике Британије, у виду писма уметничком савезу Велике Британије са насловом *Поштена плата за уметнике (Fair Pay for Artists)*.<sup>67</sup> У овом писму, група интернационалних уметника агитује поводом укидања финансијске помоћи уметничким организацијама, и траже да се праведно плаћа уметницима, са примедбом да има небројено много неплаћених или премало плаћених уметничких радова у галеријама широм Британије и да није прихватљиво да би једина сатисфакција требало да им буде прилика да излажу.

Данас се у Европи укидају последњи трагови политичке економије базиране на социјалној помоћи. Некадашњи уговор између државе и капитала више не важи. Као последица овога, долази до ширења различитих слободних радничких процеса. Данас се може чути из канцеларија за запошљавање „посао је тај који ствара људска бића“.<sup>68</sup> Нема више друштава и држава које стављају људе у центар државности. Човек се, пре свега, вреднује као радна индивидуа, продуктивно биће, које једино тиме долази до свог права да буде члан друштва. Шта онда радимо када је „заједничко постало „подела ресурса и ризика“, *колаборација* је постала „спонзорска нагодба“, *трансапрентност* значи „бити контролисан“, *отворен* значи бити разводњен, *укључен* значи уствари „радити бесплатно“, *само-организован* је уствари „предузетнички“... *солидарност* је постала „милосрђе“... *колектив* је, у ствари, препрека? Шта радити под оваквим условима?“<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> С. Виденхајм, Ј. Росендал, М. Масучи, А. Еквист, *Рад, рад, рад, Зборник о уметности и раду*, Шведска уметничка фондација, стр. 214., 2010.

<sup>68</sup> С. Виденхајм, Ј. Росендал, М. Масучи, А. Еквист, *Рад, рад, рад, Зборник о уметности и раду*, стр. 214. *О условима продукције*, стр. 214. The Swedish Arts Grants Committee, 2010. (Превод Н.К.)

<sup>69</sup> *Ибид*

## 2.5 Ентузијазам и новац

У оваквим условима, какве ствара финансијски капитализам, неминовно долази до тога да је тема односа уметности и новца све присутнија у уметничким радовима. Тема новца, некада сматрана вулгарном, постаје интензивно присутна у уметничкој сфери после економске кризе 2008. То се даље одразило на фондове за уметност, а у нашем региону уметничка пракса се најчешће финансира јавним средствима. Поље уметности се сензибилисало за друштвене услове неопходне за настанак радова.

„Концепт високе уметности или уметности *comissiona* изворно је настао као аристократска инвенција која је нашла своје нове итерације у модернистичком естетичизму и формализму. У кејнзијанским државама благостања XX века, висока уметност је фигурирала у државном идеолошком апарату, као организовани простор аутономије (такозвана релативна аутономија уметности) и била је супротстављена алтернативној култури (као критичкој маргини друштва) и популарној култури (често изједначаваној са културним индустријама).“<sup>70</sup>

Висока уметност је довођена у везу са појмовима *јавност*, *политика* или *држава* и *друштво* (у социјалистичким уређењима), највише у ствари због своје везе са „јавношћу класе на власти“. Уметност се оријентише ка тржишту, као алтернатива академском диктату, пре свега диктату француске и британске Академије и њиховом продукционом апарату установљеном на моделу уметности *comissiona*, односно наручених радова. Уметност, трагајући за ослобођењем индивидуалности ступа у уговорни однос са капиталом и одговара на тржишне потражње. Са успоном грађанске класе, уметност постаје ствар индивидуалног укуса и еманципује се од

---

<sup>70</sup> Јелена Весић, “Администрација естетике” или подземни токови уговарања уметничког посла између љубави и новца, новца и љубави, Фракција, бр. 68/69, часопис за изведбenu уметност, Увод, стр.7. Центар за драмску уметност, Загреб, 2013., стр.24.

јавности, политике и државе, чију су идеологију до тада диктирали аристократија и црква.

## 2.6 Ентузијазам – уметност – рад

Декларисање уметника као културних радника-радница представља тактичку операцију, борбени позив наспрам неолибералних процеса разградње друштвене сфере и социјалне државе, и слањем на тржиште свега што се може. Инсистирање на статусу „културног радника/раднице“ представља егзистенцијалну борбу културњака, кроз призивање језика урушеног социјализма, јер су се у савременим условима уметници нашли на позицији техничких вишкова, као и многи други индустријски и друштвени радници, који су изгубили своје место у новој економској и политичкој констелацији, по неолибералном диктату.

Оваква де-ауторизација уметничке и интелектуалне посебности, представља вид скретања пажње да је уметничко и интелектуално бављење такође и пре свега рад, који завређује друштвено признање и материјалну компензацију. Теоретичарка Јелена Весић пореди опозицију уметности и новца са биномом „љубав и новац“ и разматра како овај бином утиче на интерпретацију уметности.<sup>71</sup> Уметници се свакодневно стављају пред ову уцену, крећући се између аутономије уметности и хетерономије рада.

У концепту стварања и стваралаштва, у функцији кључног покретача идеологије уметности, рад је замењен слободним и свемоћним импулсом инспирације која одликује уметника-генија, а продукт овог слободног процеса - уметничко дело, у складу са тим је под заштитним знаком ауторства, уникатности и непоновљивости.

---

<sup>71</sup> Јелена Весић, “Администрација естетике” или подземни токови уговарања уметничког посла између љубави и новца, новца и љубави, Фракција, бр. 68/69, часопис за изведбenu уметност, Увод, стр.7. Центар за драмску уметност, Загреб, 2013., стр.24.

У концептима ауторства и оригиналности, у контрасту божанског атрибута стварања (creatio) и земаљског атрибута производње (productio) лежи идеолошка опозиција уметности и робе коју институција уметности самоуверено непрестано одржава. Из тог разлога је робни карактер уметности одувек био нелагодност сама. У савременом „предузећу Култура“ уметност готово никада није представљена као тржница, чак ни када је номинално, легално и инситуционално заиста конципирана као тржница. Чак и у случају развијених сајмова савремене уметности, као што су сајмови уметности у Лондону или Базелу – манифестација која је недвосмислено оријентисана ка трговању уметничким делима, иако њена појавна форма упућују на нешто друго, оваква манифестација ће употребити огроман симболички капитал комуникације, естетизације, интелектуалног рада, креативности и новца, како би посетиоце, разуверила да се овде уопште ради о новцу, роби и трговању.

Услед оваквих околности, откуда и даље толика производња уметности, посебно на маргинама уметничких система, како код, нас тако и у свету?

## **2.7 Заједништво**

Од деведесетих година XX века, уметничка сарадња постаје веома заступљени облик производње уметности и у теорији бива препознат као основни проблем у разматрању политике производње, односно заједничког рада какав постоји у савременим производним и радним односима. Сарадња, заједнички рад, и све из тога изведене форме које одражавају шири принцип заједништва ( умрежавање, сарадња, тимски рад...) постали су путеви производње уметности, где фокус више није на произведеном објекту. „Овакво усредсређивање на процес производње, а не на произведени објекат могуће је у контексту ослобађања уметности од

романтичарске везе са индивидуализмом и инспирацијом, и промене схватања уметника од креатора - ствараоца до произвођача - кустоса.<sup>72</sup>

Општа парадигма свих ангажованих теорија и уметничких покрета је Марксов аргумент у Тезама о Фојербаху, где он дефинише човекову суштину као „целину друштвених односа.“<sup>73</sup>

У античкој филозофији се постављају темељи мисли о човеку као друштвеном бићу. Друштвеност, као есенцијално својство човека, експлицитно одређује Аристотел, уводећи појам *друштвене животиње* (zoon politicon).<sup>74</sup> Човеково биће је одређено друштвеношћу, човек природно тежи изграђивању заједнице.

Друштвеност као суштинско својство човека и оно што ствара и обликује појединца, јавља се као теза и у хришћанству, где се уводи разлика између индивидуе и особе, тј. ипостаси. Та разлика се најпре види у тријадологији, где се сама персоналност бога схвата путем релација, дакле друштвено, што исто важи и за човека. О богу се говори као о једној суштини у три ипостаси (личности).<sup>75</sup>

Човекова персоналност настаје у односу са другим (ближњим), што сведочи о примарности друштвених односа, сплета друштвених интеракција у које појединац ступа, а које су кључне за конституцију *особе*, за разлику од *индивидуе*.

Идеја да је заједничко важније од индивидуалног обухвата целокупну историју модерности од почетка до краја, а Спиноза (Baruch Spinoza) је одиграо важну улогу у развоју ове идеје. Спиноза одређује мноштво као инклузивно тело у смислу да је отворено за сусрете са другим телима.

Тему заједништва проблематизује персонализам у савременој филозофији. Дени де Ружмон (Denys Louis de Rougemont), један од важних представника персонализма у

---

<sup>72</sup> Милица Ивић, Докторска дисертација: *Принципи заједништва и сарадње у савременим теоријама уметничке производње*, Интердисциплинарне студије, теорија уметности и медија, Београд, мај 2016., стр.85

<sup>73</sup> Маркс, *Тезе о Фојербаху*, <https://hiperboreja.blogspot.com/2015/06/teze-o-fojerbahu-karl-marks.html>

<sup>74</sup> Аристотел, *Политика*, 1253 а 3, стр. 4, Глобус – Загреб, Свеучилишна наклада Либер – Загреб, 1988.

<sup>75</sup> А. Милојков, *Личност и суштина у Тријадологији, Светог Григорија Богослова и Блаженог Августина*, докторски рад, православни богословски факултет, Београд, 2018.

савременој филозофији, анализира појам особе полазећи од друштвених интеракција у које ступа појединац, чиме друштвене интеракције и везе конституишу особу.<sup>76</sup> Бити у заједници, а то је услов бивања, питање је изложености другима. Управо је ова изложеност оно што делимо са другима.

У савремено доба изгледа да оно што није комерцијално мора да нестане. Чак ни односи међу људима више неће бити могући изван „трговачког простора“. Тако је све уређено да разговоре водимо уз уредно плаћено пиће, које постаје симболички облик савремених међуљудских односа. „Желите да са неким поделите топлину и благостање? Пробајте нашу кафу“<sup>77</sup>

Врхунац сепарације, која утиче на релационе токове, оличен је у последњем стадијуму преображаја у „друштво спектакла“, које описује Ги Дебор (Guy Debord). Реч је о друштву у коме се међуљудски односи више „не доживљавају непосредно“, већ се отуђују кроз своју „театралност“.<sup>78</sup> Једно од кључних питања које произилази из ових суморних перспектива, јесте да ли само оскудица и светске кризе воде солидарности или заједништво морамо да негујемо да бисмо преживели оскудицу?<sup>79</sup>

## 2.8 Закључак

Ентузијазам као појам и као феномен кроз историју филозофије је везиван за мистичке и религиозне видове сазнања и долажења у однос са истином, код Платона називан чак и божанским лудилом. Ниче је чак померио вредност са реалности и живота на стање екстазе, која је у директној вези са ентузијазмом. Филозофкиња

---

<sup>76</sup> Дени де Ружмон, *Митови о љубави*, књижевне новине, Београд, 1985, стр. 168-208, као и Де Ружмон Дени, *Генеза људске особе, Западна пустиловина човека*, књижевне новине, Београд, 1983, стр. 53.

<sup>77</sup> Никола Бурио, *Релациона естетика, Релациона форма*, стр.7, Центар за савремену уметност, Београд, 2000.

<sup>78</sup> Никола Бурио, *Релациона естетика, Релациона форма*, стр.3., Центар за савремену уметност, Београд, 2000.

<sup>79</sup> Ана Вујановић, *Сарадња привремености*, радног материјала пројекта *Привремености*

Ксенија пише у тескоби надлазећег фашизма, препознаје у имагинацији и усхићењу потенцијал за друштвену ангажованост. Левандовска и Каминг анализирали су ентузијазам, као мотивацију независну од професионалних обавеза, на примерима филмских аматера у социјалистичким условима од педесетих до осамдесетих. Приметно је како је ранијих деценија ентузијазам имао улогу да оствари додатну потребу за самореализацијом, комуникацијом или политичким активизмом а у практичном смислу радницима је гарантовано слободно време од посла. Идући ка савременом добу ентузијазам је постао мека алатка за повећање продуктивности, да би у данашње време у потпуности био присвојен у домен експлоатације. Нема више разлике између радног и слободног времена. На питање како онда повратити невиност ентузијазму, Буден сматра да креативни отпор треба да буде аутономан, флексибилан и неефикасан.

Тема односа уметности и рада постаје све чешћа у савременим уметничким радовима. У недостатку новца за продукцију радова као и за сам живот уметника, удруживање, сарадња, размена знања постаје начин производње уметности. Заједништво као вид отпора владајућем поретку али и као облик стварања и идеологије, остварује се кроз процесе производње уметности али и кроз њене видове излагања, будући да су галерије једина преостала места бесплатне друштвености. Плес је поље изражавања нечега што је на границама могућег, према Спанбергу, и представља поље највеће потенцијалности. Будући да је капитализам присвојио језик, перформанс је прилика да се мисли изван језика.



### 3 ПРЕТХОДНИ УМЕТНИЧКИ РАДОВИ

Покретање дијалога, расправе, односа, сада и овде, интерхуманих активности је аспект уметности који је одувек био циљ у мом уметничком истраживању. Моји први уметнички радови су настали на основама концептуалне праксе Велике галерије у СКЦ-у у Београду, средином деведесетих година у време ратова на простору бивше Југославије.

Простор СКЦ-а је израстао из студентско-радничких покрета 1968. и седамдесетих година је представљао алтернативни институционални простор у коме је заснован уметнички перформанс у локалној београдској средини. У СКЦ-у, не само да је установљен перформанс као израз процесуалности, уметничке субјективности, дематеријализације уметничког дела, већ је и сама институција само-произведена перформативно, као критички талас. Деведесетих година овај простор поново добија на значају баш у овом свом светлу, као место сусретања, дијалога, окупљања уметника.

Моје прве амбијенталне инсталације истраживале су језик уметности и просторно - симболичке вредности галерије као белог кубуса артифицијелног света наспрам света реалности. А реалност у том периоду за младог уметника из овог региона је била таква да је чисти спекулативни свет уметничког простора галерије представљао уточиште. У атмосфери бомбардовања наставила сам да истражујем феномене друштвене стварности и скривених страхова кроз интерактивне инсталације и видео.

У истраживању сам одувек полазила од текстуалне концептуализације и цртежа. После неколико амбијенталних инсталација, материјализованих у технологији и продукцији, која је превазилазила могућности студентске самосталне продукције, истраживање сам наставила у медију компјутерске графике, фотографије и видеа. Цртеж, фотографија, видео, су наставили да буду медији за истраживање и у току

спиритуалног аскетског живота у манастиру, који сам практиковала око деценију, следећи идеју о потпуној прожетости уметности и живота. Аскетска пракса у женској монашкој заједници је имала елементе перформативног и кореографског.

Цртежи-жврље су све више пратили моја истраживања, попут цртежа Рејмонда Петибона (Raymond Pettibon), Дејвида Шриглија (David Shrigley), Дана Пержовског или немачке уметнице Роуз Вајли (Rose Wylie).

Од 2015. сам се укључила у радионице експерименталног плеса, прво у КЦ Магацину, а затим на радионицама у европским градовима, са посебним интересовањем за буто плес. Цртеж, видео, фотографија и покрет су медији кроз које истражујем питања друштвености, односа моћи и репрезентације, услова производње уметничких радова, повезивање, комуникацију и интеркултуралну сарадњу.

### **3.1 Траг цртежа**

Амбијентална интервенција *Траг цртежа* је први рад који сам јавно извела 1996. у Великој галерији СКЦ-а у Београду. Овај рад је настао као резултат промишљања о значају галерије у којој је рад требало поставити, и о мом односу као младог уметника према историјском контексту овог простора. Рад је имао референце и на концептуалну уметност краја шездесетих, према којој је сама идеја дело, материјализација није релевантна, продукција рада се редукује у корист чисте идеје. Истовремено у фокусу мог интересовања је била семантичка страна белог галеријског кубуса, затвореног и изолованог од света, од метафизичких конотација до референци на артифицијелни свет производње уметности, насупрот свету реалног. Овај рад је имао референце на уметничке радове који су ми изузетно значили у том периоду: *Бели квадрат* Маљевича, *Соба* Ив Клајна (Yves Klein, *Le Vide*) коју је уметник окречио у бело и изложио је публици, *Без назива* фотографија Неше Париповића над белим папиром из 1975.

Геометријски цртеж цик-цак линије, која се евентуално могла читати као некаква

апстрактна динамика, извела сам лењиром и оловком, без претензија на цртачки рукопис или сензибилитет, без експресивног геста. Цртеж сам затим окречила слојем беле боје, али тако да се назирала, као лоше окречена мрља на зиду, нешто што желимо да обришемо, али избија изнова. Био је то чин уметања свог првог јавног рада у слојеве историје овог „светог“ простора уметности седамдесетих година у Београду, на просторима бивше Југославије. По француском филозофу Башлару, простор има своје памћење. Уметност почиње где престају сећања.<sup>80</sup>

### 3.2 Између унутрашњег и спољашњег (Between in and out)

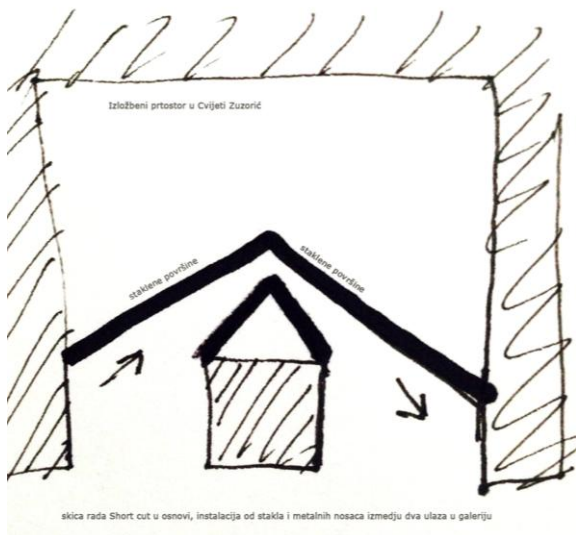


Слика 28. *Између унутрашњег и спољашњег света*, Велика галерија СКЦ, Београд 1996.

---

<sup>80</sup> Гастон Башлар, *Поетике простора*, превод на енгл. Марија Јолас, Бекон прес, 1969.

Следећи рад, амбијентална инсталација, под називом *Између унутрашњег и спољашњег* (Between in and out), имала је референце на дела Доналда Џада, Сол Левита као и минималистичких инсталација актуелних деведесетих у нашој средини. И даље је бели кубус галеријског простора био поље интересовања за мене као и сама



Слика 29. Скица основе за Кратак рез, 1996.

природа уметности и њеног језика, подстакнута ставом Марсела Дишана, да је уметност релевантна онолико колико се пита о својој природи.<sup>81</sup> Преиспитивала сам херметичност света уметности у галеријама, и питала се о политичком потенцијалу уметности која није директно активистичка, у контексту реалности деведесетих, наметало се питање да ли има смисла проблематизовати сам језик уметности док смо били под терором диктаторске политике, лажних

вредности у рату и санкцијама. Желела сам да направим минималистичку скулптуру са репетитивним елементом, који могу распоредити у простору галерије, да се готово не примети. Будући да је галерија СКЦ-а великог обима, замислила сам беле танане кубусе, који се нижу дуж свих њених зидова, као материјализовану линију која полови зидове. Ради пробоја између света концептуалног, артифицијелног света галерије и света сурове реалности, поставила сам ваљкасте дрвене елементе у одливак, тако да су кубуси добили низ отвора. Простор је добио свој низ отвора, као могућег „прелома“.

<sup>81</sup> J. Кошут *Art after Philosophy* 1969.

### 3.4 Кратак рез

После прве две велике амбијенталне инсталације на трагу апстрактне уметности,



Слика 30. Кратак рез, инсталација, Неда Ковинић, Весна Весић, Јелена Весић, Барбара Васић, 1996.

позвана сам заједно са другарицама уметницама, са којима сам у том периоду радила у групи, да учествујемо у изложби „Примери апстрактне уметности - једна радикална историја“, у павиљону „Цвијета Зузорић“. Ми смо осмишљале и реализовале појединачне радове, кроз дијалог и заједничко преиспитивање. За ову изложбу смо добиле једну просторију, па смо одлучиле да направимо заједничку просторну интервенцију - Весна Весић, Барбара Васић, Јелена Весић и ја.

Просторија је била запуштена,

ниска и мрачна, за разлику од високе и простране галерије СКЦ-а, где смо претходно излагале. Запуштеност ове институције нас је навела на идеју да тај простор заправо затворимо и трансформишемо. Будући да је имао два улаза са ходницима испред, у тлоцрту смо трагале за формама затварања. Намера нам је била да при затварању понуђене собе, направимо нови простор који ће покретати посматраче. Тако смо у основи исцртавале коридор, ходник који је повезивао та два улаза. И који ће заправо, одредити кретање посматрача и укључити посматрача у сам рад.

Тај коридор је имао своје драматично сужење, колико и просечна ширина рамена, са циљем да у том делу буде тескобан пролаз. Паралелно смо размишљале о материјалу у којем је било могуће извести преградне зидове. Као и увек, ограничење у

продукцији, поготово тих година велике материјалне кризе, отежавало је решавање загонетке. Јављала се идеја о рефлексивности, огледалности зидова, чиме би се још више отворио новоформиран простор, укључујући фиктивне просторе у огледалу. Тада смо изводиле радове у продукцији наших родитеља, који су својим вештинама или контактима помагали реализацију. Такође у то време су још увек функционисале неке државне фабрике, од којих је било могуће тражити помоћ у материјалу. Тако смо дошле до контакта са стакларом Панчево, па су стаклена платна дошла у обзир. Уместо провидних стаклених површина, ми смо желеле огледалне површине. Због чега смо стакло офарбале са једне стране црном нитро фарбом. Тако смо добиле црне рефлексивне површине које су градиле ходник са сужењем у коме се посматрач вртоглаво губи, због углова и огледалности, услед које су се отварали многоструки илузорни пролази. Осмишљање рада је подразумевало и техничку страну, постављало се питање шта може носити те стаклене табле димензија већих од два метра по страни, а да буде једва видљиво. Једино што је у том тренутку било могуће, као техничко решење били су алуминијумски профили као спој између површина.

### 3.6 Други дан на путу кроз страх



Слика 30. Други дан на путу кроз страх, амбијентална звучна инсталација, музеј Захета, 2000.

На вршачком бијеналу младих у Конкордији 1998. изложила сам интерактивну инсталацију *Други дан на путу кроз страх*, коју сам опет изложила у варијацији на 39. Октобарском салону, у Музеју 25. мај, 1998. После прекида санкција према Србији, организована је прва званична групна изложба наших уметника изван Србије, у музеју *Захета* у Варшави, на којој сам учествовала са овом инсталацијом 2001. године. У симулираној представи са објектима са неонским светлима галерија се претвара у ретро-футуристички мизансцен. Гледалац је директно на позорницу ушао, као следбеник постављених правила игре.

Склопљива инсталација, као интелигентни артефакт, имала је могућност трансформације, од ванземаљских бића до минског поља, пратећи обликоване култне моделе из света стрипа, као ироничне моделе поп културе. Археологија технологије

коју представљају зелена сферна бића, неонска светлост и аутомобилски аларм као псеудо-реакција, добила је свој поп-узорак кроз култ примитивних концепата других светова.

Инсталација се односила на Маринетијев манифест футуризма. Сан да технологија води ка будућности и супериорности аутомобила као идеала лепоте, од почетка века до „убиства“ технолошког сна крајем века са метафоричким падом у јарак технологије која се одигравала у земљи у ратним условима.

Очекивање истог звука који се могао чути у Београду током ваздушних напада, након сваке детонације, као "интелигентна реакција" на приступ ванземаљског тела, такође налази своје место у овом временско-машинском спајању различитих историјских модела.

Рад је имао референце и на Јунгове<sup>82</sup> теорије о скривеним страховима и симболима у сновима, према којој визија непознатих летећих објеката, у виду кружних објеката – означава скривене симболе страха од смрти. Атмосфера „Одисеје 2001.“ Кјубриковог филма, такође је имала утицаја на ову интерактивну инсталацију, која је и звуком и распоредом кореографисала посматраче. У фокусу су били актуелни ратови на простору бивше Југославије и претња бомбардовањем те 1998. Изнедни звуци аларма, који су се активирали када би се посетиоци приближили инсталацији, реферирали су на напету политичку ситуацију и угроженост становништва услед тоталитарног режима.

---

<sup>82</sup> Карл Јунг, *Либер новус – Црвена књига, Пут у средиште сопства*, Нова књига, 2016.





Слика 31. *Други дан на путу кроз страх*, 39. Октобарски салон, МИЈ, Београд 1998.

### 3.7 Црна сам али лепа

Пројекат *Црна сам, али лепа* прилази телу, индивидуи, субјекту кроз спољашњост и појавност одеће, униформе или костима, кроз нешто што ту субјективност истовремено и декларише и скрива, што је друштвено кодира, селекује, сврстава, одбацује или прикрива.

Пројекат се бавио мноштвеношћу темпоралности глобалног капитализма, па и у идеолошком и политичком смислу, те начинима на који се идеолошки државни апарати уплићу у свакодневни живот, обликујући индивидуалне историје и често индукујући бекство и повлачење.

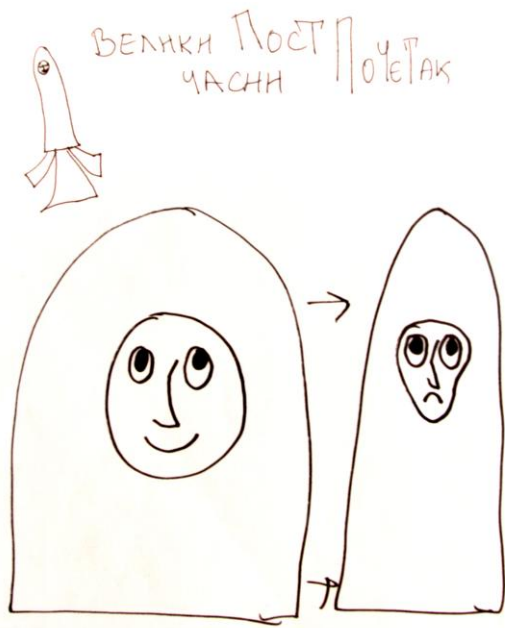


Слика 32. Црна сам али лепа, цртеж, Ремонт галерија, Београд, 2017.



Слика 33. Црна сам али лепа, цртеж, Ремонт, Београд, 2017.

Намера ми је била да скренем пажњу на један специфични облик сопственог 'активног ескапизма' током ране младости крајем деведесетих и почетком двехиљадитих година које сам провела у манастиру као монахиња. За мене је то значило фронтално одбијање понуђених вредности и опција – неку врсту негације избора које је нудила тадашња политичка реалност, локално и глобално. Моменти аутобиографског пунктуирају политичку позадину; цртежи говоре о мом сопственом снажном искуству пребивања у манастиру и монаштву, унутар заједнице жена, током више од



Слика 34. Црна сам али лепа, цртеж, Ремонт галерија, Београд, 2017.

једне деценије, и самим тим, према одређеној “црно-белој слици света”, о ношењу одређеног црнила vis-à-vis савремености и живахне, презентистичке, неуморне егзистенције.

У овој серији цртежа и слика налазе се портрети и фигуре монахиња у одећи строге форме, комбиноване са другим сведеним формама из домена високе моде или стереотипне појавности групација света уметности, репрезентованих моделима сведених линија скандинавске модне куће *Кос*. Такође, видимо фигуре “људи у црном” симболички везане за

предузимачки заокрет у савременој уметности, кроз алузију на једну од првих публикација о кустоској пракси управо насловљену именом *Људи у црном* (*Men in Black*)<sup>83</sup>, или се могу видети “навике” неких од најпознатијих светских дизајнера који су се у јавности облачили искључиво у црну одећу како би се поставили иза спектакла моде коју су производили. Стојеће фигуре су углавном редуковане на своју униформу на коју је делегирана могућност говора, док су портрети такође стилизовани, апстрактни или шематизовано-гротескни. Лица монахиња на посту трансформишу се у шеретске изразе, (само) ироничне коментаре и повремено гунђање. Лаку естетичност сведених облика, тај црно-бели свет дизајнираних униформи, пресецају приче о раду и смрти. Сервисна економија и њена униформизаторска снага одузимања слободе слободном времену, те стапању живота и најамног рада – оно што се у подручју културе данас тематизује под појмом

<sup>83</sup> *Људи у црном: Бележница о кустоској пракси* ( Ед. Кристоф.Танерт, Револвер – Архив бетаниен кунстхаус, Берлин 2004.)

'иматеријални рад' – не заобилази ни подручје монашког живота, наводно издвојеног из света као аутономни облик животне праксе. Бављење униформом која није униформа и различити облици превођења униформе у моду и обратно, управо говоре о различитим модалитетима апропријације живота у подручју иматеријалног рада. Овим пројектом сам желела да истражим неке аспекте једног ескапизма који је и

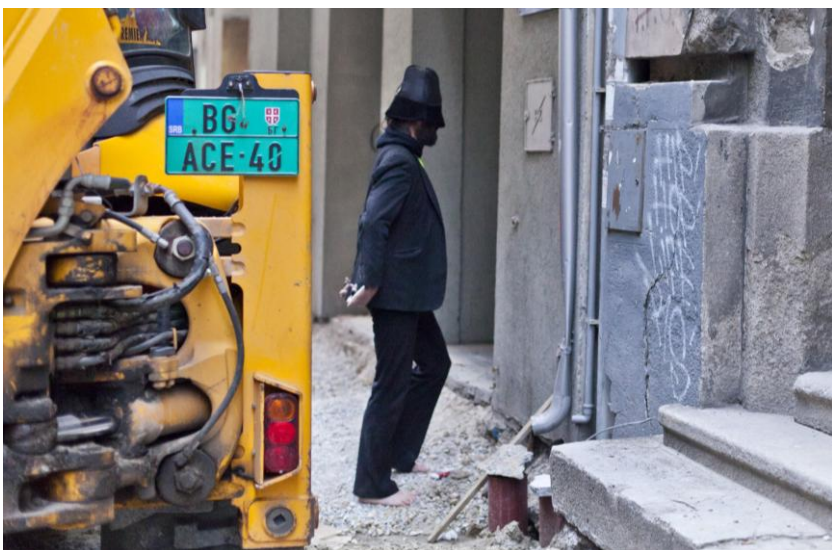


Слика 35. Црна сам али лепа, цртеж,  
Ремонт, Београд, 2017.

активан и пројективан, који тежи ономе што је за уметника и филозофа најбитније да би се обратили свету, а то је стварање простора релативне аутономије из кога се може говорити.

Цртеж на слици број 34. на комичан и самокритичан начин прилази промени лица и стања монахиње у току великог поста. Аскетска пракса кроз перформативност монашког процеса неузимања хране и воде у одређеним периодима строгих постова, са циљем трансформације личности аскете-перформера, веома често доводи до промене физиономије, карактера и расположења, супротних од циљаних сазнајних и спиритуалних трансформација.

Због сличности у спољашњој презентацији православне монахиње у јавности често бивају поистовећене са женама исламске религије, које носе бурке. У нарастајућем порасту тероризма у свету, особе прекривене из религиозних разлога, постају слика претње и извор неповерења у јавности. У том смислу и монахиње православне религије, иако у основи пацифистичког опредељења, бивају перципиране као егзотични други, који може у сваком тренутку постати смртоносни извор.



Слика 36. Црна сам али лепа, перформанс, Ремонт, Београд, 2017.

Манастир у коме сам живела се налазио близу Новог Пазара, где се из године у годину повећавао број жена у буркама, некада меког стила, са марамама у боји, некада потпуно црне одеће, са откритим лицем, и ређе са покривеним лицем.

Истовремено се у овом крају, где је лоциран велики број средњовековних православних манастира, у прој деценији двадесет првог века, појављивао све већи број фигура у црним хаљинама, из редова православног монаштва.

У оквиру изложбе укључила сам и плесача француског порекла, који је извео просторно контекстуални (site specific) перформанс, осмишљен као плесна рефлексija на концепт изложбе и у контексту галеријског простора као и простора града, који је у том тренутку готово у читавом граду био под опсадом грађевинских радова. Уметник плеса дао је своју интерпретацију кроз перформанс како инсталације цртежа *Црна сам али лепа*, тако и галеријске ситуације датим околностима. Анализирали смо како се одвија поставка изложбе, околности у галерији без буџета за изложбу, прекомерни рад кустоса и уметника, посвећеност и ентузијазам уметника који све то надокнађују, повезивање и пријатељску помоћ на којој се заснива реализација изложбе. Перформер је прекрио лице, и извео свој плес скривеног погледа према хаотичном окружењу, испред простора галерије увлачећи се у грађевинске машине, непрописно паркиране испред галерије и у песак и шљунак који је затрпавао прилаз галерији. Плесач је у рукама све време држао јаја обојена у црно, покушавајући да их не сломи, улазећи у релацију телом са машинама и шљунаком.

## 4 ИЗА ЕНТУЗИЈАЗМА

Четврти део описује конципирање, развој, и реализацију модно-плесног перформанса *Иза ентузијазма*. У овом поглављу ће бити описани циљеви и ограничења пројекта, истраживачке методе и детаљан опис реализације пројекта. Пре описа сваког елемента пројекта *Иза ентузијазма* биће речи о разлозима због којих сам користила одређени начин изражавања.

Пројекат *Иза ентузијазма* се заснива на посматрању и анализи уметничког и друштвено-политичког контекста производње уметности у савремено доба. Циљ овог поглавља је да појасни запажања, размишљања и поступак услед којих је пројекат настао. Биће описане активности током трајања реализације пројекта, реализација рада и идеја.

### 4.1 Циљеви пројекта

Циљ овог докторског уметничког пројекта је да кроз радионице плеса, реализацију плесног перформанса и „модног“ костима, испита методе производње уметничког рада у условима наше средине. Пројекат се бавио питањем шта покреће уметнике на волонтерско учешће у уметничким пројектима. Извођење свих елемената рада је текло кроз процес умрежавања, сарадње између уметника, повезивање са независним центрима, развијање уметничких и пријатељских мрежа, размену знања. Истраживање је полазило од претходних теоријских анализа о ентузијазму у контексту савремених услова, посебно локалних. Осим преиспитивања и мобилисања главних ресурса који покрећу стварање, и критике савремених услова, пројекат је покушао да допринесе повезивању интернационалне групе уметника, генерацијски и искуствено различитих, да им омогући размену знања и покрене нове сарадње.

Такође, циљ је био направити уметнички пројекат који би, што је могуће више искористио комуникацијски потенцијал, и интеркултуралност.

#### **4.2 Ограничења пројекта**

Пројекат је заснован на премисама западне историје и праксе уметности, осим у случају разматрања буюто плеса који је изворно јапански, мада је његова рецепција снажнија у западној култури и из те перспективе је и примењиван. Нису узете у обзир уметничке праксе и друштвене околности других култура. Пројекат је пошао од цртежа и слике као средства конципирања и промишљања теме али је у реализацији укључио медије плесног перформанса, просторне инсталације, видеа, костимографије. Друго ограничење се односи на одлуку да се пројекат спроведе у конвенционалном институционалном контексту, са идејом да се самоорганизовани и самопродуцирани пројекат који је ангажовао независне уметнике и одвијао се у независним центрима, унесе у програм градске институције као што је Студентски културни центар. Посебно ограничење у практичном делу рада се тичало кратког времена заједничког рада окупљених уметника као и финансијских ограничења.

#### **4.3 Истраживачки методи**

Током рада на практичном делу докторског уметничког пројекта *Иза ентузијазма* коришћене су следеће методе:

##### **4.3.1 Прикупљање података**

Прикупљање података је спроведено анализом и праћењем уметничких пракси код нас и у Европи као и опсервирањем друштвено-политичке ситуације праћењем медија и критичке литературе. Такође, материјал сам сакупљала разговарајући са уметницима које сам сретала приликом резиденцијалних уметничких програма, а посебно приликом учествовања у радионицама плеса у европским студијима и у независним центрима. Учешће на уметничкој сцени и праћење културних догађања је

такође дало улазне податке, као и читање теорије уметности, књижевности, филозофије и есејистике. Многе информације су прикупљене из разноврсних ситуација свакодневног живота, као што су, на пример, спонтани дијалози са партиципантима плесних радионица, са кројачицом и модним креаторкама, или у лекцијама страног језика, посебно француског на интернет апликацији „Дуолингo“. Може се рећи да је целокупно искуство живота и рада нарочито у последње две године у току којих је трајало истраживање, допринело прикупљању података и инкубацији, која је касније довела до конкретизације уметничког рада.

#### 4.3.2 Анализа и синтеза

Било је потребно анализирати мноштво запажања о савременој уметности и савременом друштву и контекстуализовати тему која је произашла из личног уметничког искуства. Затим је било потребно анализирати којим средствима се та тема може истражити, а која излазе из моје личне уметничке праксе. Специфичност синтезе, свођење запажања и повезивање кроз више медија, је подразумевало деловање блиско редитељском, менаџментском, едукативном, и пре свега људском, јер се радило о повезивању, разговорима и плесу са махом младим играчима које сам тек упознавала на пројекту. Такође, анализа је захватила и преглед историје перформанса као и промене у односу према раду и слободном времену од периода после рата до савремености.

#### 4.3.3 Артикулација

Визуелно конципирање идеја и обликовање финалне презентације рада је следило како из цртежа и радионица тако и из саме природе покрета, из визуелности буто плеса као и из појавности минималистичке „модне линије“ коју су играчи носили. Одећа је геометризованих сведених линија, од тканина природног састава углавном белих, сивих и црних нијанси, најближа моделима скандинавске модне куће *Кос (Cos)* и јапанских модних дизајнера. Одећа је носилац речи или реченица, бележених у току истраживања, а које дају одређен коментар на тему истраживања. Кореографија и



покрети у перформансу развијани су методама буто плеса, контакт импровизације, и других видова концептуалног приступа плесу.

#### **4.3.4 Реализација**

За потребе реализације пројекта обучила сам се кроз радионице буто плеса код нас и у иностранству, и стекла основе за разумевање, извођење и држање радионица. За реализацију одеће морала сам да проширим знања о кројењу и врстама тканина, о набавци тканина природног састава код нас, о штампању на текстилу, о одржавању одеће овог типа.

#### **4.3.5 Презентација**

Презентација рада је подразумевала инсталацију која је укључила цртеже различитих формата, пројекцију документарног видеа и плесни перформанс групе од десет играча, у релацији са свим елементима и публиком у контексту простора Велике сале СКЦ-а.

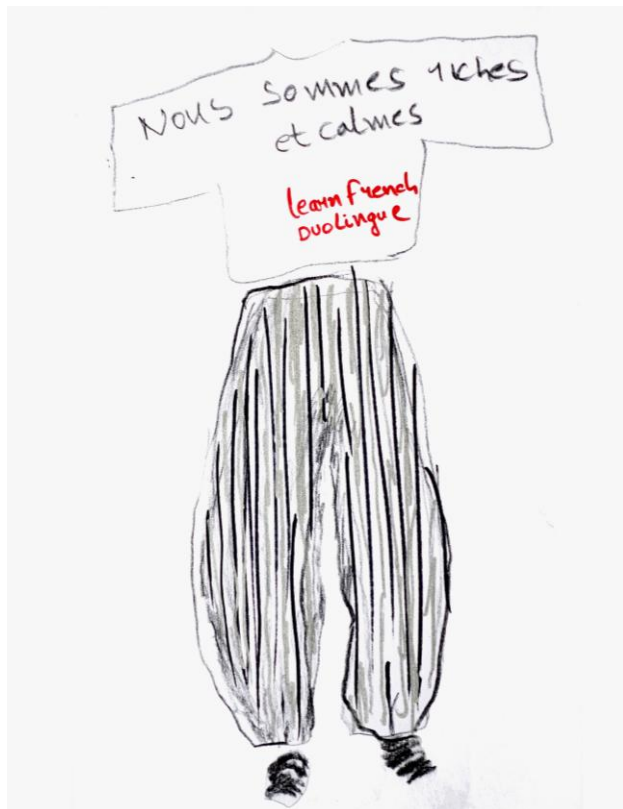
#### **4.3.6 Умрежавање и комуникација**

Ради проналажења плесача потребних за сарадњу у пројекту, објавила сам Отворени позив за учешће у плесним радионицама и перформансу *Иза ентузијазма*, уз кратак опис концепта, путем друштвених мрежа. Будући да је мој профил на мрежи био недовољно умрежен у том тренутку, повезала сам се преко пријатељских и уметничких контаката са изузетно праћеним профилима независног културног центра „Квака 22“ и галерије „Ремонт“ и КЦ Магацина, тако да се одазвао велики број како локалних тако и страних извођача.

#### **4.3.7 Историјски метод**

Метод историјског прегледа развоја перформанса и кореографског перформанса, као и анализа особености савремене уметности, и посебно разматрање ентузијазма кроз

историју у транзицији ка либералном капитализму, је појаснило могуће стратегије деловања у оквиру овог истраживања.



Слика 37. Иза ентузијазма, цртеж, СКЦ, Београд, 2018.

#### 4.3.8 Дескриптивни метод

Опис друштвено-политичких околности у којима пројекат настаје, позиције савремене уметности и улоге самоорганизације и самопродукције и умрежавања уметника, као и детаљан опис настанка и реализације пројекта обезбеђују проверљивост и трансферабилност знања.

#### 4.3.9 Зашто одећа и перформанс?

Можемо поставити питање зашто се овај докторски уметнички пројекат определио за модно-плесни перформанс као начин изражавања одабране теме. Видели смо у анализи медија савременог плеса, и плесног

перформанс, да је у оквиру ове области од шездесетих до данас интензивно отворано поље истраживања тема попут политике, политике уметности, друштвених односа и сл. Одабир буто плесног приступа генерисању покрета произилази из могућности овог плеса да уведе играче у стање испитивања одређених проблема, како филозофских, политичко-социолошких или психолошких, са оне стране разумности, вербалности, трагајући за рефлексјама проблема у самом телу. Одабир плесних радионица као метода разраде пројекта је такође и из разлога отварања могућности за сусретање, умрежавање, размену знања.

Друго, будући да већ дуже времена код нас функционише независна плесна сцена са наменским простором отвореним за истраживање, претпоставке пројекта су могле да се испитају у реалном друштвено-уметничком контексту ове средине.



Слика 38. Иза ентузијазма, цртеж, Ремонт, Београд, 2017.

Идеје које су визуелизоване кроз перформанс, костиме, видео филм, пошле су од цртежа и записа, али да су остале само у том медијуму, не би дошло до покретања читаве структуре и метода о коме заправо рад ауторефлектује. Затим, плесне радионице буто приступа имају и трансформативну, катарзичну могућност у себи.

#### 4.4 Цртежи и записи

У истраживању и конципирању, полазила сам од цртежа-записа, које сам радила у току путовања и учествовања на радионицама плеса. Цртеже сам реализовала оловком, фломастером, акварелом врло свесно користећи

ефемерне папире, следећи идеју о дематеријализацији уметности перформанса и концептуалне уметности уопште, и не очекујући тржишну или музејску будућност овим документима. Цртежи различитих формата, истражују моделе одеће, са уписаним речима или реченице које сам издвајала као релевантне. Одећа је по формама и стилу у оквирима минималистичке моде строгих линија, која често порекло има у религиозним костимима или источњачким аскетским и борилачким. Неки модели су у духу „хипстерске културе“ која, исказује припадање алтернатвном свету, занемаривање порекла и статусне припадности, трансесексуалност, политичку

освешћеност. Минималистички дизајн строгих линија, насупротив, има тенденцију ка статусном одређењу, култур-елитизму или изражава позиције моћи. Најчешће је избор културних радника високог статуса, затим менаџментског света и припадника најбогатијих слојева.<sup>84</sup> Инетерсантно је да је избор одеће Марине Абрамовић на предавању одржаном пред пет хиљада слушалаца, у оквиру изложбе *Чистач* у МСУБ у Београду, управо био минималистички – црна хаљина са белом крагном, која с једне стране алудира на свештеничку одећу, чиме уметница подвлачи аскетизам и спиритуалност своје уметности, док с друге стране упућује на статус и моћ.

Цртеж на слици 38. је од кључног за разумевање одабира најчешћег и најважнијег исказа касније штампаног на одећи. Искази *Je suis riche et calme* (Ја сам богат и смирен), *La fille est riches et calmes* (Девојчица је богата и смирена), *Tu est riche et calme* (Ти си богат и смирен) су одабране „пароле“ узете из почетних лекција француског језика из онлајн програма „Дуолинго“ (Duolingo). Ове реченице су део вежби за учење промене глагола и придева на француском језику. Одабир баш ових придева за учење језика говори о основним вредностима либерал капиталистичког друштва, коме француски језик припада, које се намећу ономе ко путем језика заправо треба да се инкорпорира у то друштво. Понављање ових изјава приликом учења језика посебно је парадоксално када се има у виду статус уметника у савременом свету.

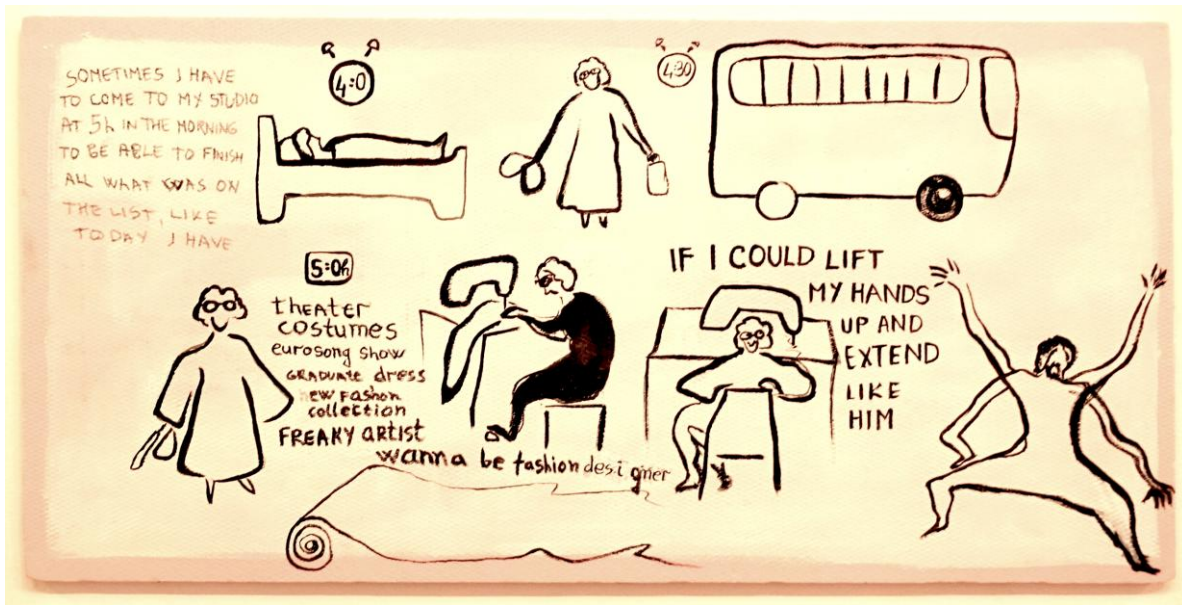
---

<sup>84</sup> К. Гарнер, У. Тиклер, П. Фриедл, *Људи у црном*, бележница о кустоској пракси, Кунст Бетаниен, 2004.



Слика 39. Иза ентузијазма, цртеж, СКЦ, Београд, 2018.

Цртеж са слике 39. је из серије истраживања могућих кореографских сцена и модела који носе одећу из „колекције“ *Иза ентузијазма*. Ови цртежи као и покрети које приказују имају елементе ироније и хумора, колико и експресије и драматике у покретима и композицијама. Истовремено се може запазити демонстрација снаге, претње, агресивности и немоћи, депресивности и скрханости.



Слика 40. Иза ентузијазма, цртеж, СКЦ, Београд, 2018.

Играчи на цртежима су промишљани у покретима и позицијама младих људи окупљених у клубовима, или игралиштима, у делимично груписаним, димично индивидуалним положајима, у стањима нетрпељивости, анксиозности, пасивности, или агресивног и ризикантног удруживања.

Цртежи приказују разговоре са кројачицом, или са плесачима, јер се често дешавало да су дате најважније изјаве док је камера искључена. Тако на примеру цртежа на слици 46. који је урађен акрилом на стиродуру, може се видети ритам дана кројачице Маре Гргур, која је једна од најпознатијих позоришних кројачица за израду костима, али и модних линија за креаторе на нашој сцени. Поред тога, због њене посебне вештине, често је ангажују и естрадне звезде, када се подразумева да ће она напустити све друго што ради. Поред све те презапослености, из фанатичне оданости свом послу, ради и као подршка у пројектима независног уметничког дизајна, који најчешће немају никакав буџет. У разговору са њом ипак могу се чути последице ентузијастичног прекомерног рада, јер се и она као и друге сараднице из њене радионице, жале на болове у телу. Последице на телу од прекомерног кројачког рада постају нарочито упадљиве у присуству играча који у њиховом студију испробавају

одећу за перформанс.

Процес извођења перформанса је био обухваћен цртежима који приказују различите „истраживачке сцене“. Мада се сваки од њих може појединачно посматрати, цртеж се овде појављује не као „објект са ауром“, већ као „белешка у простору“, као сегмент просторне инсталације или део колажа у којем оперишу жива тела плесача који су учествовали у овом пројекту „из ентузијазма“. У току перформанса дошло је до интеракције између плесача и посетилаца, како је и било прижељкивано.

#### **4.5 Плесне радионице**

Будући да се читав пројекат развијао кроз ауто-перформативни чин окупљања групе плесача, почетна акција је сасвим логично полазила од мобилисања путем друштвених мрежа. За учесницима сам трагала путем отвореног позива, постављеног на фејсбук профили независног културног центра „Квака 22“, галерије „Ремонт“ и КЦ „Магацин“. На позив се одазвало једанаест заинтересованих играча, страних и локалних. Формирала се интернационална група, у којој је била играчица руског, америчког, француског, јапанског, немачког, шведског, и нашег порекла. Ово је отворило непланиране потенцијале за додатне слојеве концепта и истраживања. Како сам већ сарађивала са француским плесачем и кореографом Адриеном Гоме, позвала сам га да као кореограф и играч узме учешћа. Због недостатка буџета сарадња са њим је прво текла електронским путем, кроз дијалог и скајп припреме за плесне радионице. Првих шест радионица сам водила сама, да би пред перформанс кореограф дошао и одржао четири радионице. На првом сусрету-радионици организованој у КЦ Магацину осмислили смо упознавање у виду разговора, задатака и видео пројекције видео снимака радионица на којима сам учествовала у Берлину, Бриселу, Марсеју, Прагу.



Слика 41. Иза ентузијазма, профилна фотографија за отворени позив на фесбуку, Београд, 2018.

Упознавање је почело кроз задатак „замене идентитета“. Сели смо у круг, и предложила сам да свако изабере партнера до себе и у тихом дијалогу представе себе једно другоме кроз три информације – име, професионални идентитет и разлози пријављивања на овај пројекат. Затим је свако пред групом представио себе али са именом и информацијама свог партнера, са говором у првом лицу, постајући та особа. На овај начин су се већ покренули поступци повезивања, путем интимније размене у паровима, да би се кроз слушање и памћење о свом партнеру даље изашло пред групу са неком врстом усвојеног познанства. Елементи игре и хумора су допринели опуштању и повезивању групе.





Слика 42. Иза ентузијазма, радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.

После разговора о концепту пројекта и начину реализације, предложила сам плесну игру за крај. Понудила сам један комад одеће из „колекције“ *Иза ентузијазма* - сако са текстом на леђима „Плешите своје снове“. Са другог краја линије играча понудила сам таблу са цртежом играча са шаком у победничкој позицији, а са друге стране табла је имала само припремљену подлогу. Позвала сам играче да се распореде у линији паралелно са дужим зидом сале. Добили су задатак да први плесач у низу узме сако и буде „покренут“ релацијом са овим објектом, а када заврши своју „тачку“ даље га проследи следећем играчу, тако да сако „путује“ од једног до другог играча ка крају низа. Са другог краја низа, играчи су били „покренути“ другим објектом – цртежом на табли, који је путовао од једног до другог.

На следећој радионици, организованој за недељу дана, имали смо тренинге од три сата. Након медитативног загревања према бую инструкцијама, и рада на развијању изолованих покрета уследили су задаци. Један од задатака, је био да замисле да невидљива струна пролази кроз чланке руку, и невидљиви партнер подиже и покреће струном чланке, прво само једне руке, а затим обе, али сасвим независно и на

непредвидив начин. Даље су били покретани лоптицом која улази кроз пупак, и креће се кроз тело и изводи плес унутар тела.

Део ове радионице је био и задатак у којем плесач узима гутљај воде и задржава га у устима, излазећи изван студија, испред зграде. Задржавајући воду у устима, играчи су изашли испред плесне сале где је била окупљена група људи, тако да се непланирано појавила публика.



Слика 43. Иза ентузијазма, радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.

Играчи са водом у устима су изашли и стали ка зиду у низу, лицем окренутим ка зиду. Затим сам им дала инструкције да свако да импулс руком или делом тела по избору неке од играча у низу. Након примања импулса, играч је био „покрнут“ тим контактом, односно изводио је плес из те тачке коју је партнер активирао. Следећа инструкција је била да развију плес „обликован“ водом у устима, идући ка простору испред зида. Плесачи су се кретали истражујући према задатим инструкцијама, док нису стигли до линије ограде наспрам зида, ротирали су се задржавајући воду у устима. На задати знак, требало је да избаце (испљуну) воду што даље могу из себе, воду која је „примила унутрашњи плес“, према бито инструкцијама и поетици.

На следећој радионици смо испитивали различите квалитете покрета који долази из

самог тела, мишића, костију. Циљ је био да се играчи фокусирају на трагање извора покрета ослушкујући своје тело и пратећи сопствене импулсе. Даље, да развију покрете инициране импулсима партнера, како реалних из групе, тако и невидљивих. Постепено је требало довести их до таквог фокуса да се покрети развијају из унутрашње приче која даје интензитет телу. Прошли смо кроз једну од вежби Жак Лекока (Jacques Lecoq) у три фазе. То је таква вежба у којој се прво десет минута раде непрестани импровизовани покрети умерене брзине, затим се брзина повећа до граница издржљивости, у трајању од десет минута. По истеку десет минута непрестаног кретања играчи се нагло заустављају и остају непомични десет минута.



Слика 44. Иза ентузијазма, радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.

На радионицама које је одржао кореограф Адријен Гоме, радили смо даље на свођењу покрета, и на формирању фокуса на трагање за покретима из унутрашње приче, из односа са невидљивим елементима, из самог тела, из релације са простором и партнерима у групи. За унапређење фокуса и медитативног, сведеног плеса, у коме су покрети повезани са дисањем и тишином, радили смо буто ходање – сури аши, или ход пепела. То је сведени покрет у коме тело играча постаје гомилица пепела која се једва одржава на стопалима да се не распрши, те ход мора бити веома избалансиран,

пажљив и спор, готово као да нема хода, а опет ход не престаје. Изводи се клизањем стопала по поду при чему се развија снажна релација између тла и стопала, будући да је остатак тела опуштен, колена су савијена, опстанак тела-пепела зависи од стопала. Истовремено се истражује поглед, на неутралном лицу, фокус погледа се помера од зоне испред носа, до бескрајно удаљене тачке, као и на половини између те две тачке. При том дисање постаје важан покрет, дубоко дисање које покреће тело.



Слика 45. Иза ентузијазма, радионица плеса, КЦ Магацин, Београд, 2018.

Да би их навео на кретање кроз изоловане покрете, кореограф је поставио играче у паровима а затим сугерисао да ходају заједно као да својим телима придржавају велику стаклену површину. Играчи блокираних рамена услед пажљивог „придржавања“ стакла, крећу се кроз простор, и у једном тренутку када неко од играча одлучи, испушта стакло са скоком да избегне распрскавање стаклене површине, док партнер играч скочи за њим заузимајући композицију статуе. Ова кореографија иницирана имагинарним објектима или препрекама или партнерима, доводи играче до сарадње у великом фокусу, без унапред утврђивања покрета, поставља их у релације са унутрашњим током приче, који наводи кретање. Један од задатака, који је специфичан за буюто методе које почивају на фокусу на унутрашње

делове тела на скелет и органе, је био да играчи осете како скелет почиње да се топи унутар тела, разлаже се, услед чега тело почиње да се топи ка поду. Постепено, играчи су позвани да веома полако прате како пршљен по пршљен у телу губи чврстину и престаје да носи тело. Тело плесача се растапа ка поду и постаје сам под. Ради свођења покрета и кретања изолованим деловима, кореограф је предложио играчима да се крећу у простору насумично, опсервирајући окружење, да би у току кретања били „ометени препреком“ у коју ударају и која мења њихово кретање, дозвољавајући им само да дејствују унутар једне равни. Једна од вежби, је да у току слободног кретања кроз простор, „наилазе“ на ходник ширине бочног пресека тела, и да се једино могу кретати дуж тог коридора.

#### 4.6 Видео документ

Видео документ се састојао од снимака са радионица које су претходиле самом пројекту, укључујући и оне које сам снимала у студијима у иностранству које је одржао кореограф, кога сам позвала на сарадњу на овом пројекту. У филму су умонтирани и кратки искази учесника о свом односу према раду и уметности.



Слика 46. Иза ентузијазма, перформанс и инсталација, 2018.

Снимак радионица из видео документа је приказан као део инсталације на екрану, тако да га је било могуће испратити делимично или у целини док се плесни



Слика 47. Иза ентузијазма, кадар из видео документа, Београд, 2018.

перформанс одвијао у читавом простору. У видео документу је укључен и снимак кројачице и део разговора са њом, као и део разговора са једном од модних дизајнерки са којом сам се саветовала.



Слика 48. Иза ентузијазма, детаљ из видео филма , Београд, 2018.

#### 4.7 Реализација модне линије *Иза ентузијазма*

После конципирала модела одеће, требало је наћи начине како их развити до реализације одевних комада. Захваљујући пријатељским разменама искустава, савета и знања, добила сам упутства од доценткиње на ФПУиД у Београду, и познате модне дизајнерке Зоре Мојсиловић. Она ме је упутила и на материјале који би били адекватни за постизање модела које сам желела. Она ме је



Слика 49. Иза ентузијазма, фотографије са модног фотографисања, Квака 22, Београд, 2018.

захтевало њен прекомерни рад. Због тога сам се одлучила на тканине природног материјала које сам могла наћи код нас у метражи. Кројачица је у мојим скицама препознала склоност ка сведеним линијама које су заправо најзахтевније за шивење. Како ретко има прилику да ради баш са таквим материјалима а највише воли управо такав одабир, као и моделе које сам предложила у геометризованом сведеном стилу, радо је налазила решења за моје идеје. Мара ме је упутила и где је могуће штампати текст директно на текстилу. Многи комади одеће су ипак штампани пвц фолијом, јер није било изводљиво другачије.

Преко пријатеља сам ступила у контакт са једном од водећих независних дизајнерки код нас - Александром Лалић, једном од првих протагониста обнове дистрикта независних дизајнера у Чумићевом тржном центру. Разлог је са једне стране био

практичан, у размени знања, саветовању и коментарима на моје скице и упутствима о реализацији, а са друге стране ради њене приче о формирању дистрикта и начинима борбе за стварање тржишта и опстанака на њему у сфери независног, мануфактурног дизајна одеће. Са Лалицом сам разговарала и о тексту на одећи, будући да је од прошле године текст на одећи постао ултимативни тренд у високој моди. Разговарале смо о томе да ли те текстуалне поруке могу имати снагу значења и или постају пука декорација. Разговарале смо и о екологији производње и о конзумеризму у оквиру модних опсесија.

#### **4.7 Радионица у Кваки 22**

Када сам завршила реализацију одеће, организовала сам прву радионицу у којој ће играчи ући у однос са костимима. Опет изабрала сам место терасу независног центра Квака 22, како због амбијента- урбани простор хипстерског карактера, тако и због функционисања овог центра, кога су основали млади уметници у својој организацији, освајању простора, формирања програма и самоодрживости. Утолико је било смисленије одржати део истраживања у овом простору.





Слика 50. Иза ентузијазма, Квака 22, Београд 2018.

Играчи су били покретани односом са одећом, како материјалима, формом, тако и речима које на костимима. Свако је одабирао себи одећу. Након спонтаног истраживања простора терасе, окружене вишеспратницама, позвала сам их на неколико задатака. Један од задатака је био да један од играча буде покренут из чланка руке, а остатак тела рефлектује и следи тај покрет, док друга рука

пружа отпор, а друга два играча попут огледала одражавају покрет играча-вође. Затим се промене, тако да свако прође кроз улогу оног ко води. Један од задатака за истраживање у радионици на овој радионици је био, да се из позиције вертикале, насумичног природног ходања кроз простор, у једном тренутку, по свом нахођењу, свако од плесача почне топити ка поду, препуштен гравитацији, тежини тела која га вуче ка поду, до потпуног изједначења са бетонском подлогом. Ову радионицу је забележио фотограф који се у периоду пројекта сам јавио путем инстаграма да жели да подржи пројекат као фотограф.

#### 4.8 Структура перформанса

Перформанс је изведен у Великој сали СКЦ-а, из разлога што сам желела да реферирам на историјске слојеве овог простора у коме је установљен перформанс као жанр у уметности у региону, седамдесетих. У овом простору су и први буто играчи јапанског порекла гостовали са радионицама и перформансима код нас.

Перформанс је изведен у партеру, а не на сцени, а за ову прилику су уклоњене столице. Игра је циљано позиционирана у нивоу са публиком, а не на сцени, из разлога да би се избрисала дистанца између посматрача и извођача. Расвету сам поставила са разлогом у експозицији, рефлектори су окренути према белој таваници, тако да се добила дифузна светлост, налик на дневну на отвореном простору, дакле без драматичних сенки. Овај аспект осветљења је био важан да би се избегао позоришни утисак. Оба ова разлога су да би се нагласило да се радило о кореографском перформансу који долази из визуелне уметности, а не из позоришта. Док су на уздигнутој сцени постављени цртежи на поду, и изложена је одећа *Иза ентузијазма* на висилици за гардеробу. На поду у нивоу са играчима, ближе сцени, постављени су цртежи на стиродурима у кубусу, неприступачни погледу посетилаца. Видео филм је пуштен на екрану на белом мобилном зиду на страни наспрам сцене, заградивши улазак у салу.

Свих десет плесача се окупило први пут у Великој сали СКЦ-а сат времена пре почетка јавног извођења. Структуру перформанса сам разрадила са кореографом у току периода припреме, и у текстуалном облику смо послали плесачима дан пре наступа. Сат времена пре јавног извођења, након загревања и медитативног вежбања, радили смо задатке следећег типа: парови играча, у коме је један играч „дрво“ а други „медвед“ који врши притисак на дрво својом тежином, док „дрво“ пружа отпор. Затим смо уклањали облаке око играча и ослобађали гласове. Ови задаци, су имали за циљ опуштање и повезивање, улазак у стање унутрашњег фокуса. Затим је кореограф насумично питао играче једног по једног који је први део перформанса, следећи и редом. На тај начин смо заједно, слушајући једни друге прошли кроз структуру перформанса.

Затим је свако од играча одабрао своје место у простору и затворио очи. Перформанс се одвијао са звуком у позадини који је преносио шум улице, веома тихо, са циљем да се додатно нагласи амбијенталност. Перформанс и покрети нису осмишљани у кореспонденцији са музиком или звуцима, већ покрети долазе из унутрашњости ума и

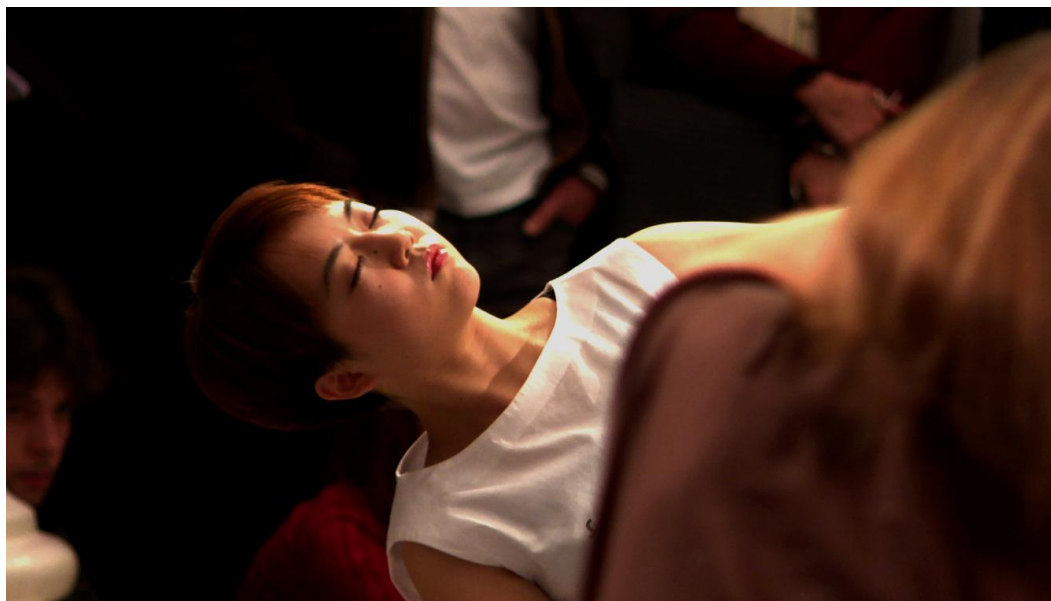
тела играча. Плесач не игра за поглед другог, плес се одвија из унутрашњости тела које рефлектује цео процес истраживања.

Врата за публику су се отворила у осам сати.

1. Играчи затворених очију, стоје распоређени у простору по свом избору. Лица су неутралних израза, тела се покрећу погледом који путује унутар тела. Трајање 10 минута.



Слика 51. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.



Слика 52. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

2. Постепено свако за себе, према свом осећају, почиње да балансира по оси која пролази кроз кичму, без подизања стопала. Повучени овим клацкањем, играчи, сваки за себе, отварају очи, свако по свом нахођењу. Трајање - 5 минута.



Слика 53. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

3. Љуљањем у односу на осу тела, сваки играч према свом балансу бива избачен у орбите, које га покрећу кроз простор, при чему су глава и рамена задржани у иницијалној позицији. Свако бира и формира орбиту и брзину кретања у односу са простором и публиком. У случају да играчи ударе једни у друге при орбитирању, замрзну се, истегнутих руку се окрену један око другог, и наставе даље својом путањом. Орбитирање их све води ка кубусу табли –цртежа, постављеним у углу простора. Трајање 5 - 10 минута.
4. Када играч стигне до гомиле цртежа „замрзне“ се у положају „статуете“ изнад, испод, поред цртежа, у близини групе играча. За то време, ја као аутор пројекта напуштам замрзнути положај и излазим пред публику да дам кратко објашњење о перформансу и пројекту. Трајање - 5 минута.



Слика 54. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

После говора, ја нагло отрчим ка сцени, и легнем на ивицу. Остали играчи који су били „замрзнути“, бивају „покренути“ таблама-цртежима. Узимају и откривају један по један и крећу се у простору, између публике, плешу покренути таблама-цртежима. Плес се одвија у комуникацији са цртежима, са другим играчима и њиховим таблама, са публиком, са простором. Након кулминације игре, односе стиродуре ка мени на сцени, да бих их распоредила, правећи инсталацију изложену публици. Публика све време слободно кружи по читавој сали, између играча, цртежа, видео филма, учествује са играчима по жељи, проба одећу, разговара и дружи се. Затим играчи сви заједно узимају преостале табле цртежа у целини и на врховима руку, заједнички се крећу и односе ка сцени. Трајање - 5 минута.



Слика 55. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.



Слика 56. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

5. Након ослобађања од табли са цртежима, сви заједно се крећемо од сцене ка другом крају простора, у скоковима ротирајући се око сопствене осе и једни око других, крећемо се као једно тело ка центру простора. Заустављамо се када дођемо до центра сале. Трајање - 5 минута.



Слика 57. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

6. Затим се делимо на гласноговорнике и слушаоце, по пет. Гласноговорници заузимају положај у кругу, и спуштајући се на под почињу гласно непрестано да говоре на свом језику (гласноговорници су Heather, из Њујорка, матерњи енглески, Олга - матерњи руски, Марко – први језик шведски, Адриен-матерњи француски и Ајуми - матерњи јапански).



Слика 58. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

Ова снажна какофонија бива прекинута, тако што слушаоци, тј. остатак играча, прилазе свакоме од гласноговорника и притиском руке на њихова тела регулишу гласноћу говора, играјући се њима као луткама. Трајање – 10 минута.



Слика 59. Иза ентузијазма, фотографија перформанса, Београд, СКЦ 2018.

7. Затим слушаоци-играчи покушавају да се врате центру, али осећају отпор, и у савладавању тог отпора долазе ка центру где затичу „невидљивог партнера“, „огромно тело“, које сви заједно подижу. Трајање - 5 минута.
8. Играчи заједно односе „невидљиво тело“ у зону мрака иза стубова и тиме је извођење завршено.



#### 4.9 Закључак

Од шездесетих година појављује се перформанс као израз отпора великој модернистичкој институцији и нарочито уметничком тржишту, као својеврсна дематеријализација уметничког дела као робе. Перформанс преиспитује уметничке институције, статус уметника или уметнице, бави се карактеризацијом уметничког дела, или у контексту уметности источне Европе, отпорима соц-реализму, умереном модернизму, бирократизацији и идеологизацији уметности или као облик уметниковог неслагања са друштвеним поретком. Ови потенцијали перформанса су препознати и на уметничкој сцени у бившој Југославији почетком седамдесетих, када су уметници окупљени око студентског културног центра засновали овај медиј код нас. Перформанс је изашао из експеримента између музике, кореографије, поезије, сликарства и филма. Интеркултуралност као важна особеност савремене уметности је нашла свој нарочит одјек у перформансу, посебно кореографском. Плес и перформанс, будући изван језика, трагају за политичким потенцијалима уметничког говора изван доминације капиталистичких вредности у доба антропоцене и пост-истине.

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Altiser, Luj (Louis Althusser) *Elementi samokritike*, Beograd: BIGZ, 1975.
- Аристотел, *Политика*, Глобус – Загреб, Свеучилишна наклада Либер – Загреб, 1988.
- Атанасијевић, Ксенија, *Etika hrabrosti*, Ljiljana Vuletić, *Žene u crnom*, Rekonstrukcija Ženski fond, Beograd, Centar za ženske studije, Beograd, 2011.
- Атанасијевић, Ксенија, *Филозофски фрагменти*, издавачка књижарица Геце Кона, Београд, 1929.
- Astrapi, Mariane *Persepolis: The Story of a Childhood*, (Pantheon Graphic Novels), 2004.
- Буден, Борис, *The Art of being guilty is the Politics of Resistance. Depoliticizing Transgression and Emancipatory Hybridization*, www.republic.art, July 2002.
- Banich, Selma, Gojić Nina, *Kako žive umjetnice?* Prostor Plus, Rijeka 2018.
- Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Буден, Борис, *The Art of being guilty is the Politics of Resistance. Depoliticizing Transgression and Emancipatory Hybridization*, www. republic.art, July 2002.
- Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon, London, 2001.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Trans. R. Howard, N.Y.: Hill & Wang, 1982.
- Bourriaud, Nicolas, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.
- Bourriaud, Nicolas, *Les Presses du Reel*, Dijon, 1998. француско издање, а енглеско издање Darantiere a Dijon-Quetigny, France, 2002.
- C.Widenheim, L. Rosendahl, M.Masucci, A. Enqvist, J.H. Enqvist, *Work Work Work. A reader on art and labour*, The Swedish Arts Grants Committee), 2010.
- Денегри, Јеша, *Српска уметност 1950-2000. Седамдесете*, Орион арт, Београд, 2013.
- Debor, Gi: Društvo spektakla, Biro javnih tajni, prevod Ken Knab, 2002.
- De Ružmon, Deni, *Mitovi o ljubavi*, Književne novine, Beograd, 1985.

De Ružmon, Deni, *Geneza ljudske osobe*, Zapadna pustolovina čoveka, Književne novine, Beograd, 1983.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetika performativne umjetnosti*, Diskursi, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2009.

Fuko, Mišel i Batler, *Džudit, Šta je kritika?* Akademska knjiga, Novi Sad, 2018.

Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, prevod na hrvatski Višnja Rogošić, Mario Kovač, Lana Filipin, URK, Zagreb, 2003.

Hamera, Judith, *Silence of Butoh*, Text and Performance Quarterly 10 (1990); 53-60  
Silence That Reflects: Butoh, Ma, and a Crosscultural Gaze, Los Angeles

Harrison, Charles, Paul, Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford-Cambridge, Black-Well, 1993.

Harison, Čarls, *Reči u slikama, slike u rečima*, (2012) [www.abstractcritical.com](http://www.abstractcritical.com),  
<http://abstractcritical.com/note/words-in-paintings-paintings-into-words/> [приступљено 13. 10.2019]. преузето из Charles Harrison: Looking Back, Ridinghouse, 2011.

Holmes, Brian, *A Rising Tide of Contradiction*,  
<http://eicpc.net/transversal/0504/holmes/en.html>

Ivić, Milica, *Principi zajedništva i saradnje u savremenim teorijama umetničke proizvodnje*, doktorska disertacija, Interdisciplinarne studije, Teorija umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, mentor dr. Miško Šuvaković, maj 2016.

Jovićević Aleksandra, Vujanović Ana *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Johnstone, Nick, *Interview*, Art&desin, The Gardien,  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art>

Judith Hamera, *Silence of Butoh, Silence That Reflects: Butoh, Ma, and a Crosscultural Gaze*; 53-60 Text and Performance Quarterly 10 (1990);

Krauss, Rosalind, *The optical unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, USA, 1993.

Krauss, Rosalind, *Grids*, October, Vol. 9 pp. 50-64, Published by: The MIT Press, Summer, 1979.

Kristeva, Julia, *Powers of horror, An Essay on Abjection* Columbia University Press New York 1980.

Клос, Хајнрих, *Уметност у 20. веку: Модерна-постмодерна-друга модерна*, прев. Златко Красни, Нови Сад: Светови, 1995.

Lewandowska, Marysia, Cummings, Neil, *Enthusiasm*, Whitechapel Art Gallery, 2005.

Latour, Bruno, *Misli na izložbi*, Multimedijalni institut, Zagreb 2017.

Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2014.

Миловановић, Александар, *Смисао и вредност имагинације у делу филозофски фрагменти Ксеније Атанасијевић*, Научни скуп посвећен Ксенији Атанасијевић, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд, 2019.

Marsden, Jill, *After Nietzsche, Notes Towards a Philosophy of Ecstasy, A General Theory of Collapse*, First published 2002 Palgrave Macmillan, New York, стр 103.

Matejić, Bojana, *Rosalind Kraus*, Orion Art, Beograd, 2018.

Noam Čomski, *Ko vlada svetom*, Arcus, Akademska knjiga, Novi Sad, 2016.

Noam Chomsky, *Destruction of Solidarity*, <https://www.youtube.com/watch?v=HdI55qd-Ri0>

Pustola, Magda, *Reclaiming enthusiasm*, N. Cummings, M. Levandovska, Enthusiasm, Whitechapel Art Gallery, 2005.

Pilgrim, Richard. "Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-aesthetic Paradigm in Japan." *History of Religions* (1986): 255-77., Judith Hamera, *Text and Performance Quarterly* 10

Review: *Anne Imhofs „Faust“ at Venice biennale*  
<http://www.danskmagazine.com/attention/review-anne-imhofs-faust-at-venice-biennale/>,  
приступљено 1.10.2019

Shrigley, David, *What the hell are you doing? The Essential*, Canongate, Edinburg, London, 2011.

Said, Edward, *Orientalism*, N.Y.: Pantheon, 1978.

Smith, Terry, *Savremena umetnost i savremenost, Postmoderni trenutak*, Orion Art, Beograd, 2014 .

Spangberg, Marten, Lecture @ Post-dance conference,  
<https://vimeo.com/151532717>

Spangberg, Marten, *Spangbergianism*, pristupljeno 13.09.2019.  
<https://spangbergianism.wordpress.com/tag/manifesto/>

Stein, Bonnie Sue *Butoh: Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad. The Drama Review* 30.2 (1986): 107-25., Judith Hamera, *Text and Performance Quarterly* 10 (1990); 53-60 *Silence That Reflects: Butoh, Ma, and Crosscultural Gaze*

Šuvaković, Miško, *Mapiranje tijela tijelom*, Stubovi kulture, Beograd,

Шехнер, Ричард, *Ка постмодерном позоришту*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију. Факултет драмских уметности, 1992.

Tannert, Christoph, *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice* (Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, Künstlerhaus Bethanien), 2004.

V. Vuković, U. Bauer, *Frakcija*, br. 68/69, časopis za izvedbenu umetnost, *Uvod*, str.7, Centar za dramsku umetnost, Zagreb, 2013.

Vesić, Jelena, “Администрација естетике” или подземни tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, *Journal Frakcija\_Art and Money*, Centre for Drama Art, Gaje Alage 6, Zagreb, Croatia & Akademija dramske umjetnosti /Academy of Dramatic Art, Trg maršala Tita 5, Zagreb, Croatia, No. 68/69, zima/winter 2013.

Hardt, Michael i Antonio Negri, *Commonwealth*, Belknap Press, Cambridge, MA, 2009

Hardt, Michael i Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York, 2004.

Žižek, Slavoj, *Početi iz početka*, Areté, Beograd, 2019.

Žižek, Slavoj *Капитализам и његове претње*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=OwvpLG89lwg&t=3072s>, pristupljeno 18.01.2019.

## БИОГРАФИЈА

Неда Ковинић, рођена 1975., дипломирала је сликарство на ФЛУ 2001. године и дизајн ентеријера на ФПУиД- у Београду, 2001 године. Уписала докторске уметничке студије на ФЛУ у Београду, 2015 године.

Од своје двадесете године излагала амбијенталне инсталације, видео, цртеже и плесне перформансе. Њена уметничка дела настала су средином деведесетих, у време рата у бившој Југославији, на наслеђу концептуалних и перформативних пракси Студентског културног центра (СКЦ) у Београду.

У својим првим амбијенталним инсталацијама истраживала је просторно - симболичке вредности галеријског простора као „беле коцке“, нарочито уметнички свет галерије насупрот свету стварности. У време бомбардовања бавила се истраживањем феномена скривених страхова кроз инсталације и видео, са референцама на корумпирану, политичку стварност.

Од 2002. године ушла је у радикално ново искуство - монашки аскетски живот и провела око деценије као монахиња. У том периоду је истраживала византијске фреске и иконе, у којима је текст саставни део слике. Такође се бавила социолошким аспектима заједнице у којој је живела као и шире средине, кроз медиј видеа, фотографије и цртежа. Њена последња истраживања се заснивају на умрежавању уметника концептуалног плеса различитих националности, плесног порекла и старосне доби у циљу истраживања друштвених, политичких и уметничко-политичких питања.

Излагала на више самосталних и групних изложби у земљи и иностранству: Велика галерија СКЦ-а у Београду; Бијенале младих у Вршцу; Павиљон „Цвијета Зузорић“ Једна радикална историја апстрактне уметности; Октобарски салон у Београду; Музеј Захета у Варшави; „Рима“ галерија у Крагујевцу; „Ремонт“ галерија у Београду; Велика сала СКЦ у Београду, „Контакт“ галерија у Крагујевцу; „Летња академија“ у Салзбургу; ДКСГ, Нови Београд; Музеј Ротонда у Стразбуру; Галерија Подрум КЦБ, Београд.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_ Неда Ковинић \_\_\_\_\_

број индекса \_\_\_\_\_ 4680/15 \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

\_\_\_\_\_ ИЗА ЕНТУЗИЈАЗМА \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Перформанс и документарна поставка \_\_\_\_\_

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

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_ 27.06.2020. \_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Неда Ковинић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 4680/15 \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ Докторске уметничке студије \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ИЗА ЕНТУЗИЈАЗМА \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Перформанс и документарна поставка \_\_\_\_\_

Ментор \_\_\_\_\_ Зоран Годоровић \_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_ Неда Ковинић \_\_\_\_\_

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, \_\_27.06.2020.\_\_\_\_





## Изјава о коришћењу

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

---

---

ИЗА ЕНТУЗИЈАЗМА

---

Перформанс и документарна поставка

---

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, \_27.06.2020.

Потпис докторанда

