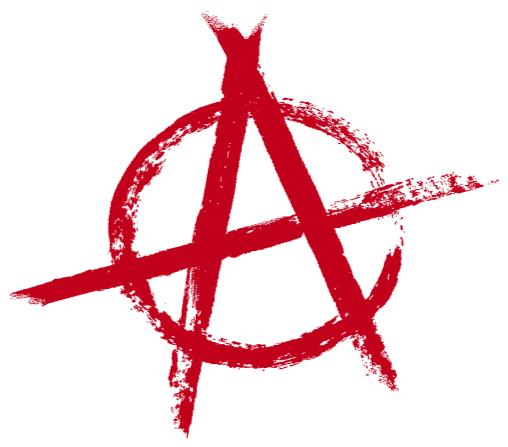




PROSTORNI AGENS

AGENTS OF SPACE

18.
BIJENALE
UMETNOSTI
BIENNIAL
OF ART

PROSTORNI
AGENS

Pančevo, 2018.

Sadržaj

Contents

43

Umetnici
(performans)

117

Andela Rokvić
Četvrt veka rada
Galerije Zvono

Suzana Marjančić
Re-izvedbe performansa kao moguća posvetna povijest umjetnosti performansa ex-YU i postsocijalizma: fragmentarno o kronotopima i topoima u RH

29

Dragan Jelenković
Prostorni agens

7

Andrej Mirčev
De/kodiranje transgeneracijskog performansa



17

122

Danilo Prnjat
Labour is Working

135

Umetnici
(privatne galerije i kolekcije)

178

Selman Trtovac
O doktorskim umetničkim projektima

189

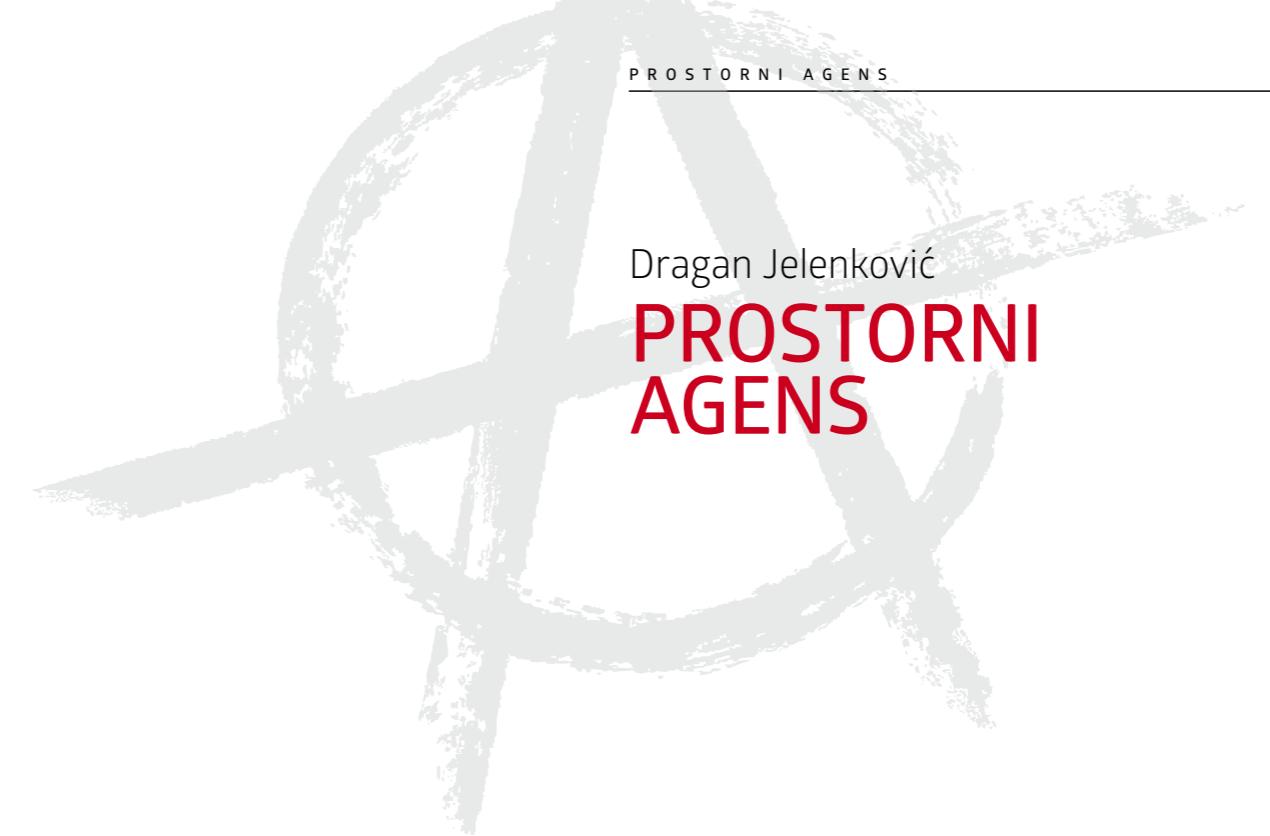
Dragan Jelenkovic
Agents of Space

193

Andrej Mirčev
De/EnCoding of Transgenerational Performance

201

Biographies of Artists



Tanja Juričan,
Deaths of Others, 2016

Bijenale umetnosti je tokom više decenija svog postojanja uspešno uspostavljao jasnu artikulaciju između savremenih umetničkih tendencija, publike i stručne javnosti. Nacionalni, ali i međunarodni značaj ove manifestacije, koja predstavlja kontakt sa savremenim izrazom, kvalitetno je dokumentovan i arhivski obrađen, dostupan istraživačima, pa time čini značajan deo naučne građe savremene umetnosti u poslednje tri decenije.

Savremena umetnost, umetnost današnjeg trenutka, obiluje novim formama kreativnog izražavanja koje neposredno prate i razvoj visokih tehnologija. Razumljivo je da dostupnost savremenim tehnologijama nije u sadejstvu sa trenutnim društvenim razvojem naše sredine. I pored toga, savremene tehnologije značajno oblikuju savremeni kreativni izraz.

Jedan od fenomena savremene umetnosti svakako predstavlja i umetnički performans – izraz koji je dobio svoj veliki značaj poslednjih godina zahvaljujući mnogim akterima na međunarodnoj sceni, a pre svega Marini Abramović i njenom globalnom uticaju.

Tokom poslednjih decenija, performans se sporadično i skromno pojavljuje u programima Galerije savremene umetnosti. Značajno mesto u toj oblasti svakako bi mogao da zauzme prvi i jedini Internacionalni festival premijernog performansa u Galeriji savremene umetnosti, održan 2003. godine.

Selektor ovogodišnjeg Bijenala umetnosti je dr Andrej Mirčev (Freie Universität Berlin, International Research Center »Interweaving Performance Cultures« • Department of Philosophy and Humanities), dugogodišnji saradnik Galerije savremene umetnosti. Njegova selekcija umetnika i stručni tekstovi koji analiziraju fenomen performansa doprineće teorijskoj i stručnoj literaturi u našoj sredini, koja će biti važna u kreiranju i istraživanju ove oblasti generacija-ma koje dolaze.

Performans kao izraz kratkog vremenskog trajanja, skromne i nematerijalne podloge vrlo je komplikovano podrobno dokumentovati i tumačiti, vrednovati ga i odrediti njegove ekvivalentne estetske ali i ekonomske norme.

Sa druge strane, rastuće tržište na kojem su se našla umetnička dela poput slika, skulptura, crteža ili fotografija, naizgled jednostavno određuje vrednosti klasičnih radova. Velikom značaju i aktivnom učeštu u formiranju savremenog ukusa na tržištu umetničkim delima svoj doprinos daju privatne galerije kao i posvećeni kolezionari sa visokim standardima i bogatim i promišljenim kolekcijama. Poslednjih decenija, nastankom privatnih galerija i vrednih kolekcija u njima, možemo donekle analitički sagledati stanje razvoja savremene umetnosti u našem društvu.

Cilj ovogodišnjeg bijenala je sagledavanje i analiza savremenog umetničkog izraza kroz



Milica Murgić, *Horizont 1*, 2011,
papir, grafit, pleksiglas, 70 x 50 cm

008



Tanja Juričan,
Deaths of Others, 2016

koji istovremeno posmatramo trenutno stanje u kome je aktiviran rad privatnih galerija i kolekcija, preko tržišta umetničkih vrednosti. Da bi se objasnio izraz savremenih umetničkih dometa, moramo sagledati i doprinose, kao i formu novostečenih doktorata iz umetnosti sa Beogradskih univerziteta.

Prilikom kreiranja koncepta imali smo namenu da u okviru ovogodišnjeg bijenala umetnosti apostrofiramo i sintetišemo značajne činioce koji definišu i određuju estetske, teorijske ali i ekonomske vrednosti savremenih umetničkih izraza.

Agens od (lat. *agens* – jasan, živ, izrazit, plastičan)^[1], delotvorni, radni princip, ono što je uzrok nečemu, snaga, pokretna sila;^[2] semantička kategorija za označavanje „glavne uloge“ u srpskom jeziku; „u medicini je nosilac činilaca određenog dejstva...“^[3]

U lingvistici, agens je uzrok ili inicijator dogadaja. Reč potiče od prisutnog „aktivnog principa“, *agens, agentis* („jedan radi“) od latinskog glagola *agere*, „uraditi“, „napraviti“...

009



projector

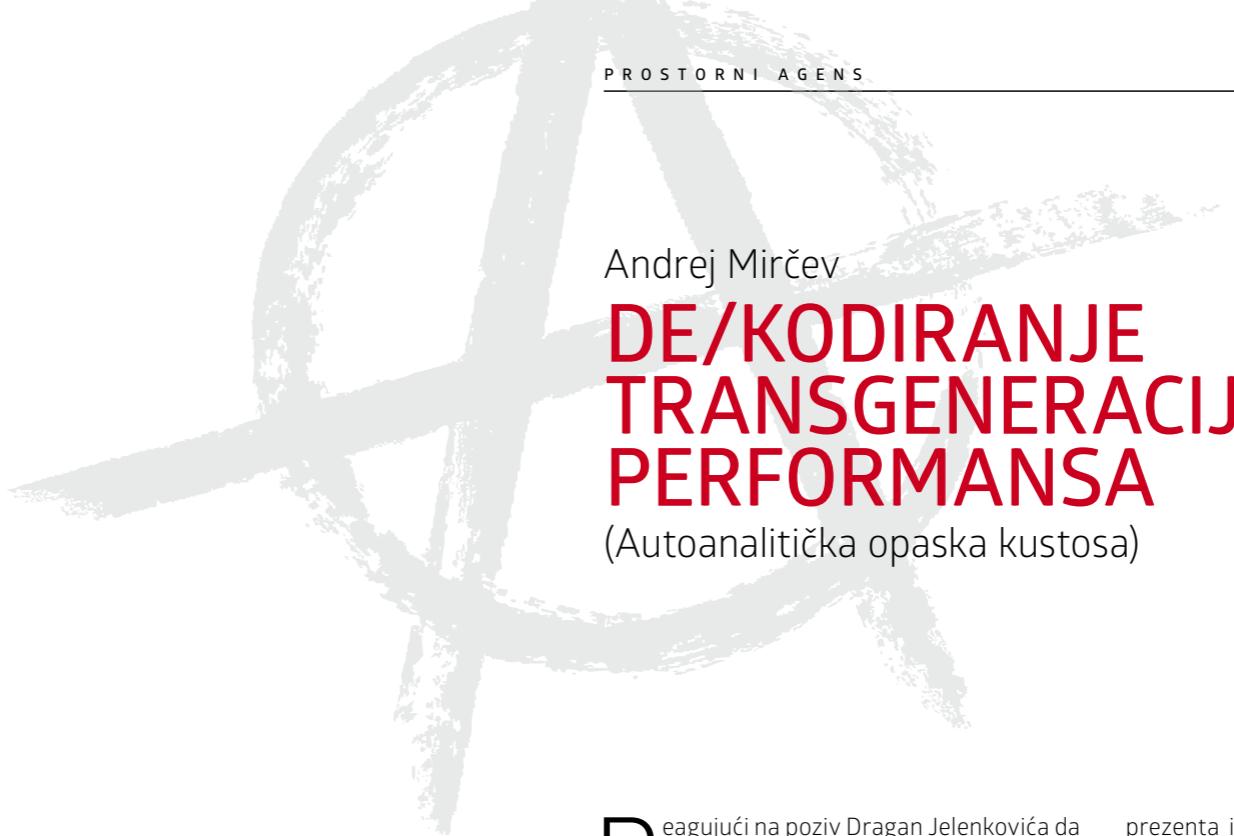
Tanja Juričan,
Deaths of Others, 2016



17. Bijenale umetnosti SEE Art Gates
Stanja stvarnosti, kustos Marijana Kolarić
fotografija: Jakov Marković



per form a n s



Andrej Mirčev

DE/KODIRANJE TRANSGENERACIJSKOG PERFORMANSA

(Autoanalitička opaska kustosa)

Protivrečnost između prezenta izvođenja i arhivske rekonstrukcije generiše mogućnost da transgeneracijski performans mislimo kao modus transfera znanja i iskustva između umetnika (koji su delovali u socijalizmu) i mlađe generacije, čiji se rad događa u kontekstu ideološke dezorientacije, sve agresivnijeg fašizma i masmedijske hipnoze deregulisanog tržišta.

Ragajući na poziv Dragan Jelenovića da u okviru 18. Bijenala kustoski i autorski formatiram izložbu, učinilo mi se neophodnim sintagmu *Agensi prostora* situirati u specifične temporalne koordinate. Bijenale kao privremeno utelovljenje *performativnog hronotopa* postavilo bi diskurzivni okvir za refleksiju i mapiranje genealogija, dis/kontinuiteta i utopija heterogenih izvođačkih praksi u poslednjih pedeset godina¹. Teze iz prvog pisma upućenog producentu i Centru za kulturu Pančevo navodim ovde u celini jer one sažimaju početne premise koje će ovim tekstrom,² nadam se, preciznije artikulisati: „Konceptualno i tematski locirajući izložbu u performativnim praksama i performansi, afirmišu se uslovi za kritičko promišljanje onog što je u umetnosti danas rubno, neuvhvatljivo, transgresivno i efemerno. Istovremeno, uzimajući u obzir to da je značajan aspekt savremenog umetničkog delovanja (i angažmana) već definisan takтикama izvođenja, čija su ishodišta u hepeninzima i akcijama umetnika neoavangarde '60-ih i '70-ih godina prošloga veka, cilj je skicirati dvostruku perspektivu: performans kao umetničko-društveni događaj (u sadašnjem trenutku), odnosno performans kao materijalizovani trag akcije zabeležene u nekom mediju (tekst, fotografija, video-zapis, dokument i sl.). Protivrečnost između

¹ Kao prva moguća asocijacija na postavljeni vremenski okvir od 50 godina je pola veka od studentskih nemira 1968. za koje se često može čuti kako su bili poslednji izraz utopijskog streljena spram pravednjem, humanijem i solidarnijem društvu. Nažalost, ako je suditi po rezonanci i efektima tih događaja u sadašnjem vremenu, utisak je da nikada nismo bili udaljeniji od ozbiljenja revolucionarnog idealu šezdesetosmaša.

² Ovaj tekst napisan je za vreme mog boravka u Institutu *Interweaving Performance Cultures*, FU Berlin, u periodu 2017/2018.

prezenta izvođenja i arhivske rekonstrukcije generiše mogućnost da *transgeneracijski performans* mislimo kao modus transfera znanja i iskustva između umetnika (koji su delovali u socijalizmu) i mlađe generacije, čiji se rad događa u kontekstu ideološke dezorientacije, sve agresivnijeg fašizma i masmedijske hipnoze deregulisanog tržišta.“

Kako je reč o mediju koji, kako tvrdi američka teatrološkinja Peggy Phelan (Peggy Phelan), „postaje samo kroz nestajanje“³, fokus na telo i telesnost omogućavaju da performans posmatramo kao oblik umetničke prakse koja je u direktnoj relaciji spram mehanizama reprodukcije (bez obzira na to radi li se o reprodukciji u ekonomskom ili pak ideološkom smislu). S druge strane, proishodeći iz *antimimetičkog* impulsa, te se suprotstavljajući načelima reprezentacije i psihološkog realizma, ne treba se čuditi kako su se kroz ovu praksu afirmisale autorske pozicije koje beskompromisno i radikalno dovode u pitanje simulakrume kapitalističkog društva oslonjenog na spektakl, oponašanje i komodifikaciju. Bivajući često transgresivna spram društvenih (posebno rodnih) konvencija i reprezentacija, umetnost performansa neretko predstavlja direktnu konfrontaciju sa stereotipima i modelima heteronormativne subjektivacije. Definišući ga kao medij koji istovremeno uprizoruje materijalnu konstituciju subjekta i njegovu društvenu dimenziju, francuska teatrološkinja Žozet Feral (Josette Féral) sugerije da on demistificuje subjekta, odnosno: „Performans je smrt subjekta.“⁴

³ Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York/London, str. 146.

⁴ Féral, Josette, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, Modern Drama, Vol. 25, broj 1, 1982, str. 173.



Pariz, 1968.

Fotografija: Žil Karon

Transgeneracijska perspektiva koja bi performans locirala u vremenu kao oblik kontinuiranog odupiranja nasilju sistema eksponirala bi analitički potencijal da ga sagledamo i tretiramo ne samo kao estetski fenomen, nego kao etičko delovanje usmereno protiv represije društvenih, odnosno ekonomsko-ideoloških struktura. Kao materijalizacija i simbolizacija graničnih stanja između razuma i ludila, te života i smrti⁵, on označava pobunu, trenutak kada subjekt napušta sigurnu zonu, upuštajući se u rizično i opasno bivanje. Složimo li se s tezom da je reč o obliku radikalizovane egzistencijalne akcije koja će otelotvoriti linije bega i na taj način preseći haos ekranских simulacija, performans se objavljuje kao agens želje nestabilnih kontura i fragilnih figuracija.

Anatomija i paradoks izvođenja: arhivisati ono što izmiče

Bivajući delom šireg, generičkog pojma „izvođenja“, u slučaju umetničkog performansa najčešće je reč o obliku telesnog, seksualnog⁶, bihevioralnog, simboličkog ili likovnog događaja. Plauzibilnu rekonstrukciju analitičko-teorijskog okvira unutar kog se može posmatrati rastući značaj kategorije izvođenja, ne samo u polju kulture, već i kao kategoriju ekonomsko-političke, odnosno naučne delatnosti, ponudio je Džon Mekensi (Jon McKenzie) u svojoj knjizi *Izvedi ili snosi posledice*. Izvođenje je, smatra Mekensi, „ontopovjesna formacija znanja i moći [...] koja se upravo profilira.“⁷

Artikulišući političku implikaciju navedenog pojma, američki teoretičar ističe: „Izvedba je u okviru izvedbenih studija doista poprimila osobito političko značenje: sve je dosljednije određujemo kao *liminalni* proces, kao smišljeno prekoračenje društvenih struktura. Liminalne su izvedbe granične i rubne, smještaju se u pore institucija i na njihove međe, te mogu privremeno uprizoriti i

⁵ Različiti oblici samoranjanja, eksperimentisanja sa psihoaktivnim supstancama i autoagresivno insceniranje dovode subjekta u liminalno stanje. Osim Krisa Bardena (Chris Burden), koji je kao performans proglašio pucanj iz puške kojim je pogoden u ruku, ili Dine Pane (Gina Pane), koja se rezala žiljetima, u postjugoslovenskom kontekstu ističe se primer vinkovačkog performera-pankera Ivica Čuljka (Satan Panonski), čiji je krvavi igrokaz bio radikalno pomeranje granica duše i tela tj. dramatično predskazanje raspada države.

⁶ Primer takve strategije koja izvođenjem eksplisitno seksualnog tela demaskira društvenu represiju žudnje jesu radovi Vlaste Delimar. U okviru izložbe, umetnica će izvesti performans *Pravo na orgazam iznad 60te*.

⁷ McKenzie, Jon, *Izvedi ili snosi posledice*, CDU, Zagreb, 2006, str. 41.



Tomislav Gotovac, Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim tel).
akcija, Zagreb, 1981, foto: Boris Turković, zbirka: Sarah Gotovac

Bivajući delom šireg, generičkog pojma „izvođenja“, u slučaju umetničkog performansa najčešće je reč o obliku telesnog, seksualnog, bihevioralnog, simboličkog ili likovnog događaja.



Boris Kadin/Via Negativa,
Što mi je rekao Joseph Beuys dok
sam mrtav ležao u njegovom naruču,
performans. Ljubljana, 2009,
foto: Marc Andrea

na antinomiji prisutnosti i odsutnosti, jedna od strategija bila bi evocirati tezu o performativnom učinku samog arhiva i dokumenta.

Na tom je trag u niz savremenih teoretičara/ki izvedbe i istoričara/ki umetnosti, koji – kao u slučaju Amelije Džuons (Amelia Jones)¹⁰ – postuliraju tezu o neraskidivoj, ontološkoj vezi između dokumenta i izvođenja ili pak, kao što to čini Filip Oslander (Philip Auslander), dokazuju da je performativnost imanentna samoj dokumentaciji. Istinitost navedenog iskaza dolazi do izražaja u slučajevima kada se umetnička strategija izvođenja ne iscrpljuje isključivo u uživo izvedenoj akciji pred publikom, već u situacijama u kojima umetnici/e svoj performans rade za kameru. Zanimljivo je primetiti da je performans isključivo za kameru fenomen naročito prisutan kod umetnika/ca (Ion Grigorescu, Zbigniew Libera, Sven Stilinović, Vlasta Delimar, Orshi Drozdik i dr.) koji su stvarali u socijalističkim zemljama '70-ih i '80-ih godina. Kako će naglasiti Oslander, iako mnogi umetnici nisu vodili računa o dokumentaciji svojih performansa, oni umetnici koji su bili zainteresovani da sačuvaju svoj rad „u potpunosti su postali svesni potrebe da dođa insceniraju podjednako dobro (ako ne i bolje) za kameru kao i za publiku koja je neposredno prisutna.“¹¹

Nastao kao rezultat performansa koje umetnik ne izvodi pred publikom, rad Neša Paripovića *Primeri analitičke skulpture*, odnosno film N. P. 1977. (koji su deo selekcije Bijenala), konsekvence su upravo takvog umetničkog izvođenja za objektiv. Podvlačeći paralelu s performansima Brusa Naumana (Bruce Nauman), koji je veći deo svojih radova takođe izvodio bez prisustva publike. Dejan Sretenović će napisati: „[...] Paripović nije nikada javno nastupao pred publikom, već je svoje performanse izvodio isključivo u osami, lišen ekstatičnih momenata tipičnih za 'žive' nastupe i često egzotične oblike ispoljavanja 'govora u prvom licu' [...]“¹²

Na sličan način publika će biti odsutna (ali implicirana i adresirana) u video-radu Sanje Ivelović *Personal Cuts*, u filmu *Marx/Bakunjin* Marijana Molnara, te video-radu Katalin Ladik *Poemim*. Bez obzira na to što navedena tri rada proishode iz različitih tematskih i konceptualnih razloga.

¹⁰ Videti: Jones, Amelia, "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation, Art Journal 56, 4 (1997).

¹¹ Auslander, Philip, *Performativity of Performance Documents*, PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 28, (2006), str. 3.

¹² Sretenović, Dejan, *Neša Paripović: postajanje umetničku*, u: Neša Paripović. Postajanje umetnošću. Radovi 1970–2005, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2006, str. 9.



Bálint Szombathy, *Crveni poljubac istorije*, performans, Berlin, 2018, foto: Andrej Mirčev

tualnih impulsa, ono što im je zajedničko jeste performativna akcija fokusirana na glavu i lice. Bivajući istovremeno umetnički rad u mediju videa/filma, ali i dokument performansa, *Personal Cuts, Marx/Bakunjin i Poemim* paradigmatski su slučajevi ukrštanja medija žive izvedbe i videografsko-filmske dokumentacije. Slična opaska može se primeniti i na fotografski rad Vlaste Delimar *Ovo sam bila ja 1980. kada je umro drug Tito*, gde postojeca fotografija beleži i dokumentuje umetničko izvođenje.

Druga taktika destabilizovanja dihotomije između performansa i arhiva/dokumenta je praksa *re-enactmenta*. Ona u prvi plan stavlja odnos između „originalnog performansa“ i njegovog ponavljanja u drugačijim političkim i ekonomsko-istorijskim kontekstima te neretko i od strane drugih umetnika. U kontekstu naših razmatranja, ovde se postavlja pitanje o temporalnoj relaciji između performativnog

događaja u prošlosti i njegove re/aktualizacije u sadašnjosti (pa i budućnosti). Evocirajući refleksije brazilskog teoretičara plesa Andrea Lepeki (André Lepecki), mogući odgovor glasi da strategije re-enactmenta dovode do suspenzije figure *autoritarnog autora*¹³ i re-organizuju politike izvođenja na način da re-enactment omogućuje nesputanu cirkulaciju znanja¹⁴ i iskustva istorijskih performansa. Prezicnije formulisano, moć ponovljenog izvođenja remeti disciplinarnu strukturu arhiva (u kojem je kretanje dokumenata performansa ograničeno instancom autorskih prava i pravnih regulativa) te postaje sredstvo kojim se eksponira potencijalnost i otvorenost prešlog

¹³ Lepecki, André, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, New York/London, str. 136.

¹⁴ Predavanje/performans Mariele Cvetić, naslovjen *Gaudemus igitur: samoorganizovani umetnik u stanju odmađene agorafobije*, propituje institucionalne i afektivne pretpostavke transmisije znanja, uspostavljajući odnos sa znanjem koje se stiče samoobrazovanjem.

Jedna od osobina performativnih praksi je činjenica da se radi o delovanju koje izmiče dokumentovanju i arhivisanju. Time je označen njezin potencijal da kritički propituje potrošački imperativ neoliberalne ekonomije i kodove kulturnih industrija koje umetnost tretiraju kao robu i zabavu.

performansa za buduću reaktualizaciju/reinterpretaciju. Praksa i taktika re-enactmenta ostvaruje stoga vitalnu vezu sa vremenom koje tek nailazi, afirmišući nešto što će Lepeki na tragu Vanese Egnju (Vanessa Agnew) označiti kao „oblik afektivne istorije“,¹⁵ istorije koja biva mišljena u svom transformacijskom potencijalitetu, a ne kao završen događaj bez veze sa sadašnjicom.

OVAKO konceptualizovana ideja o re-enactmentu jedno je od diskurzivno-analitičkih uporišta kustoskog koncepta koji izložba iskušava. Tome u prvom redu svedoče radovi koji su direktno realizovani u formi re-enactmenta, bez obzira na to radi li se o performansima, video-radovima ili fotografijama. Performans *Dva muškarca i jedna žena* (2009) umetnice Vlaste Delimar svojevrsna je rekonstrukcija/re-enactment Gotovčeve¹⁶ čuvene akcije *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta. (Zagreb, Volim tel)* iz 1981, kada je umetnik go prošetao zagrebačkom Ilicom do Trga republike, gde ga je uniformisano lice privelo. Sa sadašnje vremenske distance, Vlastin video ostvaruje dvostruku funkciju: s jedne strane, reaktivira ključan događaj iz istorije jugoslovenskog (ali i svetskog) performansa, dok, s druge, vidljivim čini ne samo beleg vremena na ostarelim telima performera, već u vizuelno polje gura i sveopštu komodifikaciju posttranzicijskog urbanog krajolika.

U slučaju performansa *Konflikt*, koji izvede Boris Kadin i Kristijan Al-Droubi, umetnici ostvaruju performativnu parafrazu rada *Ritam 10* Marine Abramović. Smešteni u drugom političko-istorijskom kontekstu, Kadin i Al-Droubi deluju u vremenu hegemonije nacionalnih država proisteklih iz krvavih ratova devedesetih, čime njihov re-enactment eksponira drugačije interpretativne horizonte od onih koje je aktivirao performans iz 1973. Ako je kod Abramović krv rezultat nepreciznog (p)okreta noža prema sebi i ruci, u *Konfliktu* Drugi preuzima odgovornost za ranu, ili tačnije – potencijal ranjavanja i krvarenja prebiva u omaški Drugog. Taktičko pomeranje interpretativnog težišta sa estetskog čina samoranjanja na (etičku) relaciju suodnosa reflektuje teror nacionalnih reprezentacija i država koje svaku vrstu ne-pripadajućeg identiteta podvrgavaju nasilju.

Biopolitički¹⁷ aspekt umetničke prakse do izražaja će doći u projektu *Life II (in Progress)* Janeza Janše, koji u novi izvedbeni kontekst prevodi performans *Imponderabilia* Marine Abramović i Ulaja (Ulay) iz 1977. godine. Kako je povodom Janšinog rada zabeležio Edrijen Hitfield (Adrian Heathfield): „Performans se događa u onom trenutku kada ga aktivira izvođač-gledalac koji mora proći na drugu stranu, prolazeći pored golog tela, pri čemu na trenutak gubi svoje vojerističke moći kako bi sam postao umetničkim radom.“¹⁸ Serija fotografija koje dokumentuju čin prolazanja preko pragova galerije gde su smeštene dve gole trudnice, dva deteta ili dva muškarca koji drže bebe u naručju, egzaltira liminalno iskustvo, ali i kritički interveniše u mehanizme moći, utemeljene na dijalektici onog što je unutra i onog što ostaje izvana. Upozorjujući tako ideju bukvalnog transgeneracijskog performansa u biopolitičkom ključu, projekt *Life II (in Progress)* ujedno je i primer prakse koja dekonstruiše antinomiju između arhiva, dokumenta i života.

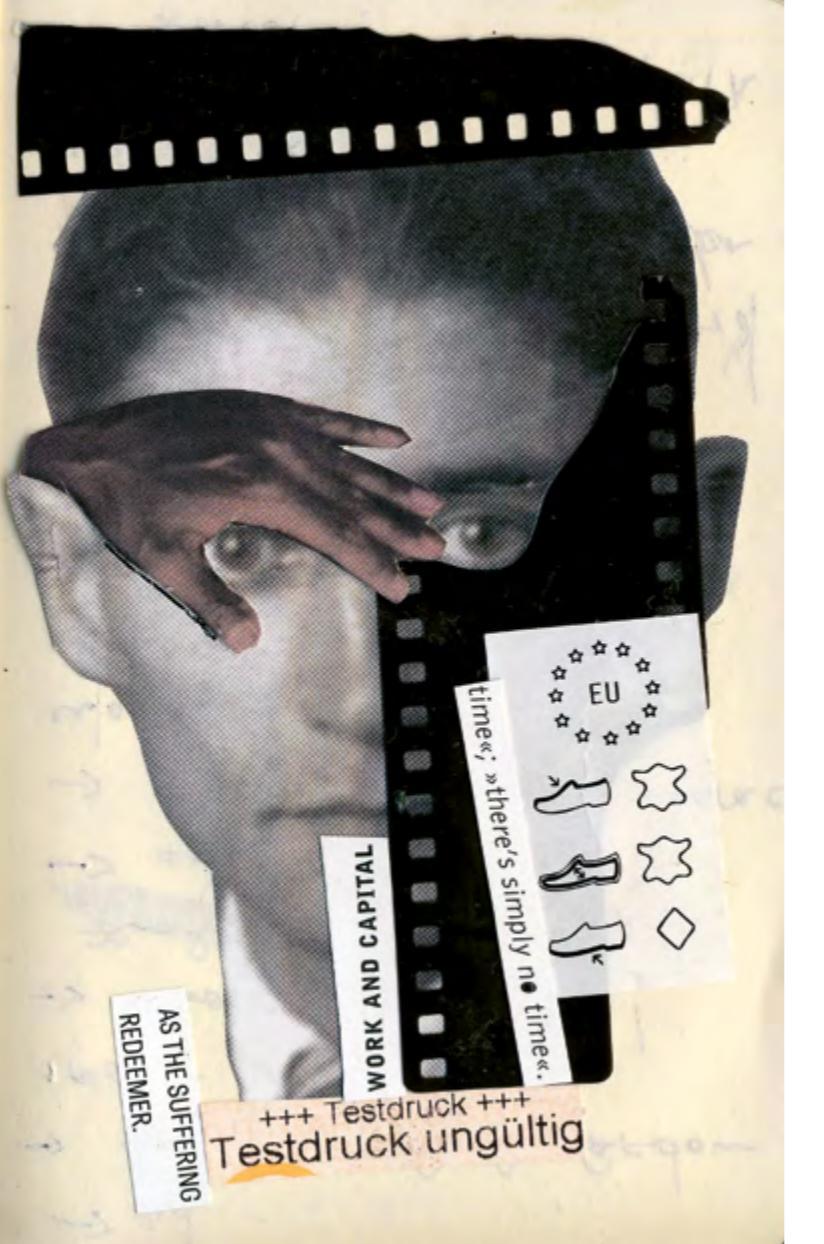
Na promjenjeni geopolitički i ideološko-istorijski krajolik računa re-enactment¹⁹ *Praksas čini majstora* (originalno izveden 1982. godine) umetnici Sanje Iveković. U saradnji sa plesačicom²⁰ Sonjom Pregrad, koja će (ponovo) uteloviti figuru umetnice odevene u crnu haljinu s belom kesom na glavi, Iveković ne samo što ostvaruje transmisiju vlastitih gesti u okruženje tela (druge generacije), već i eksponira nove interpretativne sheme. Prizori mučenja iz američkog zatvora Abu Graib ili pak slike ISIL-ovih egzekucija iz bliskoistočnih pustinja jedan su od mogućih asocijacijskih vektorâ. Svako ponovljeno izvođenje eksponi-

¹⁷ Kategorija biopolitičkog u datim okolnostima implicira situaciju u kojoj umetničko izvođenje i institucije umetnosti kreiraju diskurzivni uslov da pitanje golog života (što je temelj biopolitičkih tehnologija moći) sagledamo u različitim dispozitivima: društvenom, rodnom, rasnom i generacijskom.

¹⁸ Heathfield, Adrian, *Life Re-encased*, u: Janez Janša, *Life II (in Progress)*, Maska/Live Art Development Agency, Ljubljana/London, 2014, str. 23.

¹⁹ Ovde želim spomenuti i performans *Red Kiss of History*, koji je Bálint Sombati (Bálint Szombathy) izveo na nedavnoj izložbi *Left Performance Histories* u Berlinu, a koji je re-enactment njegovog sada već ikoničkog foto-performansa *Lenin in Budapest* iz 1972. Dokumentacioni performans *Srednjoistočno evropsko lice (omaž Slavku Matkoviću)*, Sombati učestvuje i na Bijenalu, eksplimirajući iskustvo umetnika na marginama Evrope, kao i sećanje na jednog ključnog protagonista neoavangardnih praksi.

²⁰ S namerom da performativne prakse osvetlim i s obzirom na koreografsko stvaralaštvo, u Bijenale je uvršten plesni performans koreografkinje Irene Mišec *O koegzistenciji i ljudima*, koji suptilnim jezikom pokreta mapira krhke međuljudske relacije. S obzirom na suptilnost vizualnog izraza, predstava funkcioniše kao skulptura koja se razvija u vremenu.



Andrej Mirčev,
Kafka, kolaž, 2014.

ra potencijalnost transgeneracijskog kretanja iškustva, koje se uobičilo u gestu, pokret, pozu ili sliku i koje je, menjajući se, nastavilo živeti.

Povlačeći paralel s projektom nemačkog istoričara jevrejskog porekla Abija Varburga (Aby Warburg), koji je pred kraj života pokrenuo *Slikovni atlas: Mnemosyne*²¹, ističem da je jedan od primarnih ciljeva izložbe bio mapirati različite vrste izvođenja te ih u dijahronijskom sledu relacionirati s aktualnim trenutkom. Na sličnim je pozicijama i Varburg, koji je svojim (nedovršenim) projektom dokumentovao kretanje likovnih oblika, gesti i figuracija od antike do renesanse, novog veka i savremenosti, dokazujući da se istorija umetnosti ne bi smela redukovati na statičko identifikovanje stilova i epoha, već da je kretanje forme potrebno promišljati u *transistorijskom* ključu. Drugim rečima, Varburgovo je

²¹ Videti: Warburg, Aby, *Bilderatlas: Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2014.

stajalište da u metodološko-epistemološkom smislu istoriju umetnosti treba razumeti kao neprekidnu i dinamičnu transformaciju i re/montažu vizuelne i kulturološke supstance. U slučaju Bijenala, transgeneracijsko lociranje performansa artikuliše njegove (dis)kontinuirane linije i figuraciju pobune upisanu u meso umetnika/ica, koji/e svojim delovanjem podrivaju spektakle otuđenosti i uniformisano telo Države. Kretanje performansa ponavljanje je otpora. Izvođenje heterogenih utelovljenja, čija su uobičajena interpretativno otvorena. Provokacija razlike. Hod po ivici sećiva.

Dum-dum²² generacije

Istorija je, uči nas Valter Benjamin (Walter Benjamin), „jedna jedina“ katastrofa „što neprekidno gomila ruševine nad ruševinama“²³, neizdrživo nas gurajući prema budućnosti koja, umesto sećanju, sve češće biva sestra zaboravu. Nedavni ratovi, prisilno ponavljanje i progresivna paranoja revizionističke istoriografije, koja dokazane zločince proglašava „žrtvama crvenog terora“, još jednom su potvrdili inverkte iz *Istorijsko-filosofskih teza*: „Sposobnošću da iz prošlosti raspire išku nađe obdaren je samo onaj istoričar koji je prožet sveštu da ni mrtvi neće biti sigurni pred neprijateljem, ako pobedi. A taj neprijatelj nije prestajao da pobeduje.“²⁴ Kao precizan opis geopolitičkog konteksta unutar kog se izvodi ovogodišnje Bijenale, navedena teorijska konstrukcija sugerira da problem transgeneracijskog performansa pre svega treba razložiti u perspektivi perpetuiranja krize. Odbacimo li prosvjetiteljski optimizam u razumno kretanje prošlosti prema slobodi, preostaje da se istorijsko kretanje sagleda kao akumulacija nasilja u interakciji sa sve suptilnijim tehnologijama potičnjavanja, discipline i kontrole. U takvim okolnostima, a posebno imajući u vidu destruktivni i *neuspeli performativ* tranzicijskih procesa, postavlja se pitanje na koji način danas kritički promišljati performans. Koja je bila njegova uloga u prelomnim trenucima rastakanja društvenih, političkih i ideoloških struktura? Čega se i kako sećamo performansi?

²² Kako je jednom prilikom lucidno primetio Dejan Nebrić, tragična figura postjugoslovenske LGBTQ scene, generacije rođene između '70. i '80. (a ja bih se usudio pomaknuti tu granicu i na generacije rođene početkom šezdesetih) deo su nihilističkog i autodestruktivnog narativa, čiju je alegoriju on pronašao u filmu *Dum-dum generacija* (1995) režisera Grega Arakija (Gregg Araki).

²³ Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 83.

²⁴ Ibid., str. 81.

„Trena u socijalnom pamćenju, koja su danas toliko jasno primetna, proizlaze iz razlika između generacijski tipičnih vrednosti i potreba koje svaki put određuju okvire sećanja. [...] Sa svakom smenom generacija, koja se odigrava posle perioda od cca trideset godina, profil pamćenja jednog društva primetno se menja.“ Alaida Asman



Andrej Mirčev,
She-You, kolaž, 2014.

Kao i u slučaju arhiva i dokumenata, neuvhvatljiva i efemerna karakteristika performativnih praksi na prvi se pogled čini epistemički nespojiva s politikama sećanja. Ipak, kako to dokazuju brojni savremeni istoričari i sociologzi, ukoliko sećanju pripisemo performativne karakteristike koje sugerira fragmentarnost i utelovljenost, čini se plauzibilnim tvrditi da svaki performans proizvodi i pamćenje, na taj način doprinoseći afirmaciji kulture sećanja, koja je u postsjocijalističkom kontekstu dvostruko ugrožena: s jedne strane revizionističkim i antikomunističkim diskursom, odnosno neoliberalnim forsiranjem kulture trenutnog užitka i mladosti koja „pati“ od amnezije.²⁵

U knjizi koja razlaže dijalektičku konfiguraciju memorije, nemačka teoretičarka Alaida Asman (Aleida Assman) skrenuće pažnju na mehanizme socijalnog pamćenja, koje, između ostalog, locira u *generacijskom pamćenju*: „Trena u socijalnom pamćenju, koja su danas toliko jasno primetna, proizlaze iz razlika između generacijski tipičnih vrednosti i potreba koje svaki put određuju okvire sećanja. [...] Sa svakom smenom generacija, koja se odigrava posle perioda od cca trideset godina, profil pamćenja jednog društva primetno se menja.“²⁶ Iako njezina analiza za svoju empirijsku osnovu mahom uzima protivrečnosti politike sećanja u posleratnoj Nemačkoj, sličnu konstellaciju moguće je identifikovati u tumačenju prošlosti postjugoslovenskog regiona, gde odnos dželata i žrtve još uvek nije razrešen.

Istoriski trenutak iz kojeg se izložbom utvrđuju vektori transgeneracijskog performansa je 1968. godina. Na planu kulturološke istorije, ona označava moment kada je nakon demonstracija studenata i Titove direktnе intervencije utemeljen Studentski kulturni centar u Beogradu, koji će idućih pet decenija biti institucionalni agens performativnog obrata u umetnosti i kulturi. Reflektujući političko-ideološke okolnosti unutar kojih je došlo do radikalnog reorganizovanja umetničko-diskurzivne proizvodnje, kustoskinja Jelena Vesić obratiće pažnju na performativnu dimenziju SKC-a: „SKC kao ‘performativna institucija’ predstavlja zbroj svih njegovih otklona, od klasične *Nacionalne welfare-state institucije* kao izraza moći i čuvarkuće kanona. Performativnost bi ovdje značila ‘kretanje preko’ svih onih dualizama koje je prostor SKC-a u sebi sažimaо kao *pokret-institucija, samoorganizacija-institucija, kritika-institucija* [...]“.²⁷

²⁵ Vesić, Jelena, *SKC kao mjesto performativne (samo) proizvodnje. Oktobar 75 – Institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija, Život umjetnosti, Zagreb, str. 75.*

²⁶ Asman, Alaida, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika poveštij*, Biblioteka XX vek, Beograd, str. 27.

ganacija-institucija, kritika-institucija [...]“.²⁷

Generacije umetnika/ca (Raša Todosijević, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Urkom, Marina Abramović i dr.) koji su delovali pod okriljem SKC-a, zajedno sa kolegama iz drugih jugoslovenskih sredina (posebno Zagreba, Ljubljane²⁸ i Novog Sada) generisale su krajem '60-ih i kroz '70-e konsronska dela umetničkog performansa, koji je nastavljao (neo)avangardnu provokaciju granica između života, umetnosti i društvenog događaja, gurajući u prvi plan neposredno, „autentično“ i auratično materijalno iskustvo izvođača u interakciji sa publikom. Gledajući na to vreme pomalo (jugo)nostalgično, stiče se utisak kako je posredi jedinstven trenutak gotovo utopijske kreacije, u kojoj umetnost ima moć da reorganizuje društvene relacije i pokrene nove dispozitive subjektivacije. Ipak, kao i u slučaju pobune pre pedeset godina, postavljaju se ključna pitanja: Šta je preostalo? Da li je generacija koja je obećavala izdala revoluciju? I šta su uradile generacije koje su se kasnije pojavile?

Disenzualni dogadaji oko novosadske Tribine mladih (1971–72) pokazuju u kojoj su meri progresivne, performativne prakse bile pod budnim okom ideološkog aparata države, koja je sve više skretala sa revolucionarne linije NOB-a, otvarajući prostor za postepeno uskršnje nacionalizma, koji je paralelno jačao s liberalizacijom tržišta. Diskurzivno-prostornom intervencijom koju je za Bijenale priredila umetnička organizacija Kuda.org mapirala se poetički rascep novosadske alternativne scene sedamdesetih godina. Rekonstruišući događaje, skandal i političke implikacije oko hepeninga *Zakuska novih umetnosti*, izvedenog u beogradskom Domu omladine (1971) od strane kolektiva Februarac, Kudin projekt rekonstruiše simptome krize i poraz avangarde u konfrontaciji sa birokratskim strukturama. Kao deo višegodišnjeg istraživačko-kustoskih projekata, *Trajni čas umetnosti*, u čijem je fokusu pokušaj sabiranja rasutih tragova umetničkog delovanja u Novom Sadu '60-ih i '70-ih, Kudina aktivnost izvodi ujedno i epistemičku reorganizaciju znanja o tom zanemarenom aspektu umetničke prakse.

Ako su '70-e iznadrile generaciju umetnika čiji su performansi reagovali na loše perfor-

manse socijalističkog sistema jezikom koji je aktivirao telo kao vizuelnu, semiotičku i energetsку supstancu, u '80-im godinama (nakon Titove smrti), energija telesnog biće proširena soničnom masom novog talasa. I u ovom slučaju, institucija i prostor SKC²⁹-a odigrao je formativnu ulogu za generaciju koja je stasala krajem '70-ih, a koja će '90-ih biti gurnuta u bezumje rata, sveopšti raspad i teror klerofašističkih mitologema. Surova poetika *njujorške vejva*, koja reaguje na urbanu alienaciju i stranputice društva koje je brojalo poslednje dane svoje „normalnosti“, logičan je kontinuitet performansa koji je direktnom, telesnom porukom destabilizovao iluziju i fikciju sistema, ali i anticipirao okolnosti u kojima je svaki korak prema kraju '80-ih bio korak bliže prema paklu. Figura marginalca koji se ne snalazi ni u ulogama ni u funkcijama koje mu je namenilo društvo, u okolnostima ubrzanog rasula, postaće alegorija postmodernog haosa u kojem se raspao svaki koordinatni sistem.

Kao *umetnik transformansa*, koji u suicidalnom slalomu između kontrakulture i poparta meša kodove, miksa psihoaktivne supstance te izmiruje zvuk, sliku i p(r)ozu, Johnny Racković utelovljuje traumatsko kretanje od utopijskog sna zajednice (socijalizma) prema ogoljenom realitetu postmoderne. Performans spajljivanja obrnutog krsta uz hipnotički zvuk tehno-žurke i vatromet pararitualni je gest označavanja dezorientacije, opomena beznada za kraj tranzicije. Na rubu vremena, ali i daje neotporan na metke, umetnik nas suočava s nezaustavljivim metastazama ništavila.

Za razliku od Rackovića, čiji su mnogi radovi eksplisitno izvedeni kao performansi i akcije, u slučaju Srđana Đileta Markovića performativnost je modus delovanja koji najpreciznije do izražaja dolazi u radu grupe Supernaut. U odnosu na dominantne prakse neoavangardnih performansa, čiji je fokus bio na uprizonoru autentičnog telesnog iskustva, kod Đileta³⁰ taj je proces insceniranja višestruko zakomplikovan korišćenjem novih medija. Rezultat multimedijalnog defragmentisanja jesu i video-radovi koje je Sonja Savić režirala na zvučnu podlogu Supernauta. U

²⁹ Psihoanalitički bi bilo zanimljivo istražiti šta se krije u činjenici da je zgrada, pre nego što je dodeljena Savezu studenata Beograda, bila sedište Udbe.

³⁰ Govoreći u performansu '70-ih, Đile mi je u više navrata skrenuo pažnju na to da ga je moguće razumeti kroz sintagma: „Živelo nedešavanje!“ Time je sugerisao na to da, za razliku od svojih prethodnika, umetnici novog talasa svesno ulaze u eksperimente s medijem i montažom, raskidajući s narativima autentičnog, auratičnog neposrednog i prisutnog subjekta, dokazujući da je stvarnost, bez obzira na to radi li se o ličnoj ili društvenoj, uvek performativno-medijalni konstrukt.

formalnom smislu, reč je o složenom vizuelnom kodu realizovanom kroz brzu montažu, odnosno o tematizovanju društvene margine iz perspektive transvestita, prostitutki i nar-komana. U ovoj instanci, transgeneracijsko izvođenje umetnosti objavljuje se kao govor (s) rubova; tvrdi stav andergraunda koji se brani od nekrofilije turbo-generacija, dajući utočište posrnulim andelima.

Stanje klaustrofobije kao konsekvenca bivanja na margini eksplisitnim postaje u umetničkoj praksi Spartaka Dulića, posebno u performansu naslovljenom *Box*, koji je umetnik izveo u ljubljanskoj galeriji Kapelica. Realizovan kao interaktivna performans-instalacija, u *Box*-u umetnik hoda na traci za trčanje, odevan je u sivi kombinezon, a na glavi ima providnu kocku. Pre nego li je stao na traku, Dulić je prisutnoj publici podelio nekoliko džointa s hašišom, čime su omogućeni uslovi da interakcija između njega i publike bude ostvarena dimom što ga publika kroz cevice izdiše u kutiju. Subverzivan u odnosu na zakon o nedozvoljenoj upotrebi psihoaktivnih supstanci, Spartakov performans istovremeno istražuje lična ograničenja, izvodeći drastičnu samo-transformaciju subjekta.

Na *buku i bes istorije* reaguje ambijentalna instalacija *RGR* Borisa Kadina, čija je svrha inscenirati mesto unutar kojeg će se subjekti osloboditi nakupljenog, kako umetnik sugeriše, „gradanskog“ stresa. Konceptualno težište ovde je smešteno na participaciju publike, koja u datom topusu može iživeti svoju frustraciju i agresiju, ali i ostati pasivna. Lociran između performansa koji izvodi umetnik i odgovornošti za izvođenje koje je u rukama publike, rad *RGR* testira ludički milje kontingenčije, u kome je svako kreator sopstvenog doživljaja.

Iako je geopolitički fokus izložbe na *postkonfliktnoj teritoriji* proisteklo iz raspada Jugoslavije, činilo mi se važnim perspektivu proširiti na dve internacionalne pozicije koje takođe bivaju determinisane *traumom prisilnog ponavljanja*. U prvom slučaju radi se o meksičkoj umetnici Lali Nomadi, koja tematizujući fragilnu figuraciju ženskog subjekta u javnom prostoru svojim performansima izvodi uzne-mirujuće slike rodnih asimetrija i strukturalnog nasilja, nastavljajući liniju koju su zacrtale Sanja Ivezović i Vlasta Delimar. U drugom pak slučaju, video-dokumentacija lecture-performansa *Pixelated Revolution* libanskog umetnika Rabija Mruea (Rabih Mroué) forenzičkom metodom rekonstruiše okolnosti pogibije muškarca kojeg je pogodio snajper dok ga je ovaj snimao mobilnim telefonom. Reagujući svojom umetnošću na uslove radikalizovane

Odbacimo li prosvetiteljski optimizam u razumno kretanje prošlosti prema slobodi, preostaje da se istorijsko kretanje sagleda kao akumulacija nasilja u interakciji sa sve suptilnijim tehnologijama potčinjavanja, discipline i kontrole.



Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet*, instalacija, Beograd, 1976.

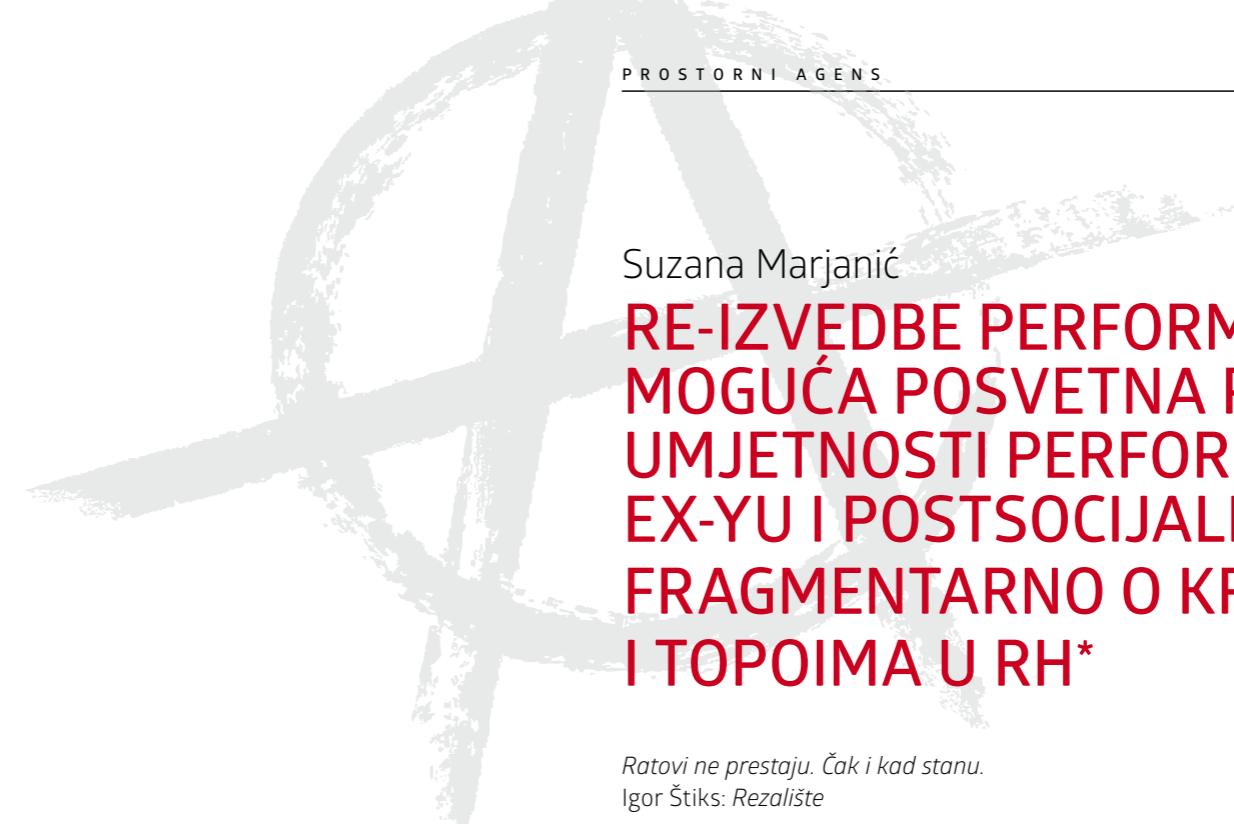
agresije te na društvenu, ekonomsku i moralnu krizu (kao i sveopštu banalizaciju i spektakl). Nomada i Mrue performativnim jezikom utvrđuju kritičke protiv-slike koje za trenutak mogu trgnuti iz 'normalnosti' rata i – sada već – permanentnog vanrednog stanja kao dominantnog oblika vlasti i (bio)politike.

Razumevajući performans transgeneracijski, kao oblik *nemogućeg kontinuiteta* (prvenstveno zato što su se političko-ideološki i proizvodni odnosi drastično promenili, a sa tim i umetničke pozicije unutar procesa proizvodnje performansa), dolazim do tačke kada uočavam da sam sve vreme izbegavao da imenujem ono najvažnije, a to je: *transgeneracijska trauma*. Trauma koja se sa (svakog) oca prenosi na (svakog) sina. Trauma koja svoj domet ima u prostoru, a svoje parališuće dejstvo u vremenu. Poput dum-dum metka, ko-

ji se rasprskava kada pogodi telo. Ili nagazne mine, koja nogu otkine do kolena. U okolnostima zaoštrenog društvenog antagonizma i relacije između generacija obeležene su prekidima, nerazumevanjem i lomovima – jedna drugoj u amanet ostavljaju traumu, nerazrešene sukobe i dugove. Pitanje koje stoga pokušavam da (izložbom) artikulsem je šta smo performansom (i performativno) nasledili od prethodne generacije, ili, da više ne okolišam: Kakvu nam je traumu u amanet ostavila prethodna generacija? I, što je možda još važnije: Šta ćemo ostaviti generacijama koje dolaze? Ako sam utvrdio da je performans drugo ime za pobunu, nije li onda on u prvom redu pobuna protiv strukture koje nasleđujemo? Istupanje protiv autoriteta čije performativne nesvesno ponavljamo i citiramo? Protest protiv oca kojem sin poručuje: *Ovo nije moj svijet*.

**Performans
je smrt
subjekta.**

Žozet Feral



Suzana Marjanić

RE-IZVEDBE PERFORMANSA KAO MOGUĆA POSVETNA POVIJEST UMJETNOSTI PERFORMANSA EX-YU I POSTSOCIJALIZMA: FRAGMENTARNO O KRONOTOPIMA I TOPOIMA U RH*

*Ratovi ne prestaju. Čak i kad stanu.
Igor Štiks: Rezaliste*

...umjetnici su '60-ih i '70-ih godina nastojali svojim akcijama i performansima, kojima su odustali od gramatike riječi i time se predali gramatici tijela, takvim tjelesnim izvedbama koliko-toliko oduprijeti zamci modifikacije radova u tržišnu robu (koja se može opredmetiti u galerijama) u svrhu komercijalizacije umjetnosti.

U ovom fragmentarnom pregledu nastojat će preko fenomena *re-enactment* ponuditi pregled povijesti umjetnosti performansa u RH, kontekstualno dakako i u bivšoj Jugoslaviji, s obzirom na situaciju do devedesetih, kada se SFRJ sustav ratnički raspao, odnosno kako je to savršeno sročio Raša Popov¹ – rekavši kako je Titov okrugli, Arthurov stol sa šest republičkih predvodnika odjednom postao putujući cirkus šest nacionalnocijalista (riječ je o opasnoj igri šestorice bivših socijalista a zapravo nacionalista), koji su nekoć, neki od njih, nosili džempere i kao *džemperaši* predstavljali se za radničke predvodnike, da bi se tranzicijskih i nacionalističkih devedesetih, nakon građanskoga rata, transformirali u najgorjem mogućem izdanju francusko-rimskih kicoša, kako je tom moderno-kostimografskom metonomijom politički detektirao te bivše republičke predstavnike gore spomenuti Raša Popov. Pritom, re-izvedbe performansa u ovom formatu u ulozi moguće posvetne povijesti umjetnosti performansa ex-YU i postsocijalizma, a u formi fragmenata o kronotopima i topoima u RH,² predstaviti ču kronološki. Dakle, krećemo od avangarde, preko neovangarde do postavgarde i postmoderne do globalnoga užasa, ko-

ji sociolog Dražen Šimleša određuje kao stanje *četvrtog svjetskog rata*,³ kojemu trenutno svjedočimo u općoj politici i kulturi straha, da uporabim sintagme sociologa Franka Furedija, kada nam se medijski neprestano prijeti novim globalnim, apokaliptičkim uništenjima, koja su uostalom davno započela – riječ je samo o transformaciji Drugog svjetskog rata na niz lokalnih ratova koji globalno čine mrežu rata samoprovaznoga svjetskoga policijaca protiv tzv. terorizma. Riječ je, kao što godinama, desetljećima svjedočimo, o nizu lokalnih i regionalnih ratova koji se svode na osvajanje novih tržišta i prisvajanje tuđih zaliha nafte i plina.

Avangarda: Dadaistička matineja, Traveleri i zenitističke večernje Marijana Mikca

Što se tiče domaćega avangardnoga performansa, poznato je da je osječku *Dadaističku matineju* obilježila skupina Lebensfomer (Goran Lišnjić, član nekadašnje prve osječke punk/post-punk grupe Diskretni šarm buržoazije, i Goran Šerbedžić), koja je 20. kolovoza 1994. izvela akciju/intervenciju *Attack on Fine Arts – First Detonation* postavljanja spomen-ploče na osječko kino Royal, i time obilježila 72. godišnjicu osječke *Dadaističke matineje*.

¹ Književnik, publicist, glumac i dugogodišnji televizijski novinar, novinar-suradnik *Mokrinskih novina*, zvijezda dječje TV emisije *Fore i fazoni*. Usp. https://sh.wikipedia.org/wiki/Ra%C5%8D_A_Popov

² Vodim se, naime, naslovnim određenjima vlastitih knjiga o umjetnosti performansa u RH, tako da u ovome članku otvaram vizuru iz ovdje odabrane naslovne teme, na temelju spomenutih dviju knjiga (Marjančić 2014, 2017).

³ Termin *četvrti svjetski rat* je naziv koji su primjenili zapatisti, a definicija savršeno opisuje stanje suvremenosti nekropolitika i kulture straha. Naime, *treći svjetski rat* vodi se za prisvajanje zaliha energije, a *četvrti svjetski rat* bit će rat za vodu i za osnovne biološke resurse, kao što je to demonstrirala, primjerice, u svojoj knjizi o ratovima za vodu Vandana Shiva.



održane u toj kinodvorani. Zamjetno je da uz naše prve performere, uz koje vezujemo i zاغrebačke gimnazijalce Travelere kao i Mirkovce zenitističke večernje, samo je osječka Dadaistička matineja određena re-enactmentom.⁴

Šezdesete: Happ naš – Happening i Crveni Peristil: Zagreb – Split

Nadalje, kao prvi neoavangardni hepening u Hrvatskoj određuje se *Happ naš – Happening* Tomislava Gotovca, Hrvoje Šercara i Ivo Lukasa, uz asistenciju fotomodela u Podrumu poezije RKUD-a „Pavao Markovac“ i Ivica Gorjupa. Slobodno možemo reći da je riječ o prvom lokalnom hepenuingu s obzirom na to što su ga autori tako i žanrovski imenovali, prepoznali, odredili, a nastaje na zasadama kaprowljevskoga modela hepeninga, kao i modela akcionalizma krvi Hermanna Nitscha (usp. Šercar, Gotovac, prema Marjanović 2014: 519–528, 505–512). Ovaj hepening, izveden 10. travnja 1967. (datum je namjerno odabran s ciljem provokacije onodobne politosfere), u našoj je povijesti umjetnosti ostao zabilježen kao prva akcionalističko-ritualna izvedba (usp. Denegri 2003). Remake (re-enactment) tog hepeninga ponovljen je godinu dana kasnije za potrebe snimanja filma *Slučajni život* (1969.) Ante Peterlića,⁵ a iz njega je potom jedna scena umontirana i u film *Plastični Isus* (1971.) Lazara Stojanovića. Prema navedenom filmu i postao

⁴ Više o avangardnim performansima što se tiče područja današnje RH, pri čemu i zamjenici „naša“ koristim i u navedenom značenju a rabim je kako bih izbjegla ponavljanja, usp. Marjanović 2014: 2. poglavje. *Dadaistička matineja* održana je i u Vinkovcima u Hotelu Slavonija, u nedjelju 1. listopada 1922.

⁵ Ante Peterlić namjeravao je film nazvati *Happening*, (...) ali baš u to vrijeme kad je on snimao svoj film, dolazio je neki američki film (red. Elliot Silverstein) s istim naslovom, pa je promijenio naslov u *Slučajni život*. (Gotovac 2003: 31).



PSi i „Narančasti pas“

Globalni trend re-enactmenta uklopio se u temu „krive izvedbe“ zagrebačke konferencije Performance Studies International (PSi) 2009. godine, na kojoj je održan panel pod nazivom *Re-enactment, Reconstruction, Revival and Repetition*⁶ u tri dijela, koji je tematizirao taj izvedbeni fenomen (usp. Bryzgel, 2018, http). U prvom izlaganju, na prvome dijelu panela, Astrid Peterle, sa Sveučilišta u Beču, upozorila je na različite pojmovne konstrukte u okviru tog koncepta. Autorica je tako promatrala rekonstrukciju (*re-construction*) predstave *Pupilia, papa Pupilo pa Pupilki* (1969.) avantgardne skupine Pupilija Ferkeverk u režiji Dušana Jovanovića, koju je kao rekonstrukciju osmislio Janez Janša (Emil Hrvatin) 2006. godine; zatim *re-doing* (prerada) plesne predstave Yvonne Rainer *Continuous Project/Altered Daily* (1970.) u izvedbenom konceptu Xaviera Le Roya i Christophea Waveleta 2006. godine; nadalje, *obnovu* hepeninga Allana Kaprowa *18 Hepenings in 6 Parts* (1959.), kako ju je zami-

⁶ Usp. knjigu sažetaka spomenute konferencije <http://catalogue.psi5.com/>. Usp. časopis *Frakcija* broj 51/52, 2009. posvećen fenomenu *re-enactmenta*. U ovome se dijelu članka oslanjam na poglavje o fenomenu re-izvedbi iz svoje knjige (Marjanović 2014). O ostalim *re-enactmentima*, a u kontekstu lokalne scene, usp. navedeni broj časopisa *Frakcija* i Marjanović 2014.

sio André Lepecki 2007. godine; i konačno – *re-play* (ponovna izvedba) plesne predstave Anne Halprin *Parades and Changes* (1965.) u izvedbenom konceptu Anne Collod 2008. godine. Pritom, autorica upozorava da u svojem tekstu neće opširnije navoditi definicije tih termina, nego ih koristi kako su primijenjeni u tim projektima (Peterle 2009: 109).⁷

Pored teorijskoga dijela o konceptu *re-enactmenta*, Performance Studies international posvetio je i jednu *smjenu* (engl. *shift*), pod naslovom odrednicom *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (koncept: Kontejner, redatelj: Mario Kovač). Njezin se program odvijao u tri dana, a odabrane su re-izvedbe dokumentiranih akcija i performansa

⁷ Inače, autorica u proizvodnji obnova razlikuje metodu koju naziva refleksivnom metodom rekonstrukcije, kao i metodu kopiranja u obnovi, kakvu koristi, prema njezinim procjenama, Marina Abramović, a koja je, prema procjeni Astrid Peterle, nastojala kopirati „izvornike“ što je moguće vjernije. Tako spomenuta teoretičarka pojam *rekonstrukcija* rabi za one predstave koje su prema njezinu mišljenju proizvedene uporabom refleksivne metode, za razliku od metode kopiranja koju primjenjuje na koncept *Seven Easy Pieces* Marine Abramović. Kako nadalje ističe, oni koji primjenjuju refleksivnu metodu rekonstrukcije svjesni su činjenice da nikada ne mogu reproducirati „auru“, „izvorne“ predstave i ne zanima ih ponavljanje „izvornog“ doživljaja, nego že učiniti vidljivim jaz između obnove i „izvornika“, koji time postaje predmetom rekonstrukcije (Peterle 2009: 109–110).

koje, dakle, nije bilo potrebno rekonstruirati za arhiviranje, kao što je to načinila npr. Marina Abramović u rekonstrukcijama pojedinih akcija/performansa iz '60-ih i '70-ih godina u okviru svojega projekta *Seven Easy Pieces* (New York, 2005). Pritom je projekt izveden kao kazališna predstava/igrokaz u režiji Marija Kovača s glumcima/glumicama koji su preuzeли ulogu umjetnika/umjetnica akcija i performansa s učincima realnoga, gdje su glumci/glumice u nekim slučajevima zaista i fizički nalikovali na umjetnike/umjetnice performansa – dovoljno je samo usporediti fizičku sličnost npr. (glumca) Milivoja Beadera i anarho-oca Yu-performansa Tomislava Gotovca, a u nekim su slučajevima preuzeli i stvaran rizik, učinak performansa (npr. Mario Kovač u *re-enactmentu* performansa *Petak je dan za metak* Borisa Šinceka, kao i glumac Ivan Laić u *re-enactmentu* akcije *Neposlušan* Igora Grubića).

Kovač kao redatelj ove povjesničarsko-umjetničke predstave/igrokaza, koju čini četraest ponovnih, obnovljenih izvedbi akcija i performansa, s tendencijom pregleda povijesti performansa u Hrvatskoj, izjavljuje da je nje- ga i kustoski tim Kontejnera zanimala „ta tan- ka granica između glumljenja i nemogućnosti potpunog bijega u glumu“ (prema Golub, http). Dakle ironijski je pomak s obzirom na tematski naslov PSi-ove zagrebačke konferencije *Kriva izvedba / Misperformance: neuspjeh, nepri- lagodenost, krivo čitanje* postavljen u glavnoj izvedbenoj matrici ovih obnova izvedbi gdje pojedini glumci/ice preuzimaju uloge autora/ica i izvođača tih četraest odabranih performansa/akcija, uz „majstora ceremonije“ – vodiča Williama Linna – koji je publiku vodio kroz tu odabranu povijest performansa u Hrvatskoj.⁸ Pritom je uočljivo da kustoski tim Kontejnera

⁸ Smjena *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (2009) kao traganje za poviješću hrvatskoga performansa mogla bi se usporediti s „povjesničarskim“ konceptom *re-enactmenta* pod nazivom *A Short History of Performance* (London, Whitechapel Art Gallery, 2003), gdje su sami autori/ice ponovo izveli vlastite performanse (usp. Quaranta 2009: 88).

U toj odabranoj povijesti performansa u Hrvatskoj projekt *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (koncept: Kontejner, redatelj: Mario Kovač) u fenomenu *re-enactmenta* odabrani su sljedeći umjetnici/ice: Marijan Crnalić, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Igor Grubić, Josip Pino Ivančić, Sanja Ivezović, Božena Končić Badurina, Zlatko Kopljarić, Siniša Labrović, Sandra Sterle, Boris Šincek, Slaven Tolj, Josip Zanki i Vlasta Žanić. Podsetimo da su je- danaest godina ranije – za ljubljansku izložbu *Body and the East: od šezdesetih godina do danas* (kustosica: Ždenka Badovinac) 1998. godine (Moderna galerija Ljubljana) selektirani sljedeći umjetnici/ice: Nenad Dančuo, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Aleksandar Ilić, Sanja Ivezović, Božidar Jurjević, Dalibor Martinis i Slaven Tolj, gdje pojam *body art* Zdenka Badovinac određuje u širokom spektru značenja kao različite umjetničke prakse temeljene na umjetniku/tjelu. Zamjetno je pritom da se od navedenih umjetnika/ica danas performansom ne bavi Nenad Dančuo, kao ni Aleksandar (Battista) Ilić, kao, uostalom, ni Sanja Ivezović.

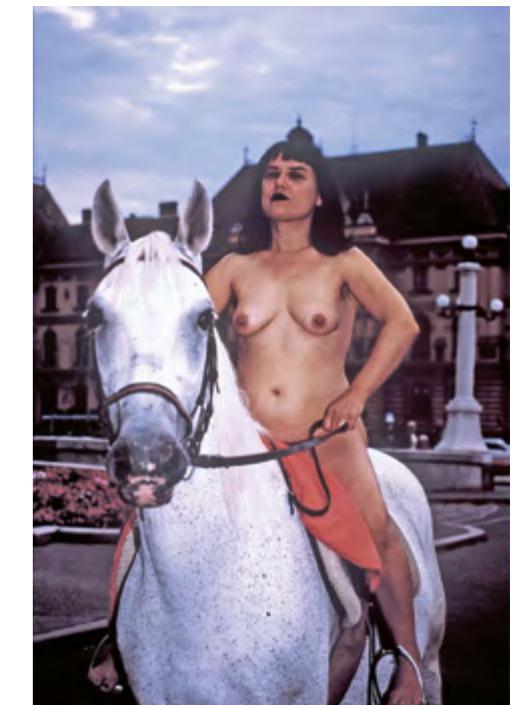
(Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostojić) u traganju za oblikovanjem povijesti performansa u Hrvatskoj kao prvi performans ističe akciju *Streaking (Trčanje gol u centru grada)* Tomislava Gotovca, ujedno njegovu prvu akciju u javnom, urbanom prostoru, kao i njegovo prvo javno ogoljavanje, koje je izveo 12. svibnja 1971. u beogradskoj Sremskoj ulici pretrčavši je nag, a zabilježena je u dugometražnom igranom školskom filmu *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971.), koji je bio zabranjen do 1990. godine. Tom javnom akcijom Gotovac u našoj povijesti umjetnosti ostaje upisan i kao prvi *streaker* na području ex-YU.⁹ Zanimljivo je da spomenutoga konceptualnog umjetnika može- mo povezati i s našim prvim *re-enactmentom*, kao što sam to već naglasila. Zadržimo se na Gotovčevoj reakciji na navedeni *remake*:

„Na nagovor šefa Podrumske scene na- pravili smo remake toga hepa, iako smo bili svjesni da to nije ono pravo. Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo. (...) No ja to ne smatram hepeningom, to je bilo glumljeno za prijatelja. Hep se ne može glumiti, to nije kazališna predstava“ (prema Trbuljak, Turković 2003: 31).¹⁰

Pritom su najveće reakcije i medija i javno- sti polučile reizvedbe koje su bile usredotočene na nago tijelo u javnom prostoru, na tijelo kao metaforu javnosti. Naime, 24. lipnja u predve- čerje ispred HNK-a Dora Lipovčan preuzela je ulogu Vlaste Delimar kao „gole u sedlu“ u nje- zinu performansu *Šetnja kao Lady Godiva* iz 2001. godine, a Milivoj Beader preuzeo je ulogu Tomislava Gotovca iz njegove 10. akcije-objek- ta *Zagreb, volim te!* iz 1981. godine. Za razliku od Dore Lipovčan, koja je naga u sedlu оста- la u sigurnom okružju HNK-a, gdje se odvijalo otvorenje PSi-ja, Milivoj Beader od prostora Zdenca života ipak se nag odšetao Masaryko- vom ulicom preko llice do Trga, dakle do prvot-

⁹ Inače, *re-enactment* ove akcije izveo je Samo Gosarić u Ljubljani studenoga 2008. godine u okviru programa East Dance Academy, s izvedbenim uputama: „trčanje nag u cen- tru grada 90 sekundi“ (usp. Gosarić, http).

¹⁰ Rekonstrukciju našega prvog hepeninga usp. u razgo- voru Tomislava Gotovca u časopisu *Film*, 10–11. 1978. što je uvršten i u Gotovčevu monografiju iz 2003. godine. Ipak, Kontejner na svojoj internetskoj stranici Gotovčevu akciju, fotoperformans *Pokazivanje časopisa Elle* (Sljeme, performans, serija od šest fotografija, 1962.) određuje kao prvi čin performansa, u smislu performansa koji eksplicitno tematizira umjetnikovo/umjetničino tijelo. Naime, istom prigodom snimljeno je i nekoliko fotografija umjetnika kako radosno udiše svjež planinski zrak. „Ova dva događaja koja je Tomislav Gotovac izveo mogu se doista čitati kao pri- preme za brojne akcije u javnom prostoru, performanse i performative autoportrete koje će on napraviti od ranih '70-ih do danas i u kojima umjetnik kao utjelovljeni subjekt uvijek predstavlja ključni element“ (*Narančasti pas...* http).



Milivoj Beader: (re-enactment) *Ležanje gol na asfaltu, ljudljene asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu „Hataril!“, 1961.* (2009.). Foto: Vedran Metelko.

Tomislav Gotovac: *Ležanje gol na asfaltu, ljudljene asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu „Hataril!“, 1961.* 13. studenoga (petak) 1981. godine. Foto: Ivan Posavec. Kolekcija Sarah Gotovac. Ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb.

Vlasta Delimar: *Šetnja kao Lady Godiva* (izvan programa 1. UrbanFestivala). Foto: Fredy Fijačko.



noga mjesa izvođenja akcije Zagreb, volim tel, da bi na Trgu njegovo akcijsko putešestvije bilo okončano policijskim razgovorom. Tako je Beader, kao i Gotovac prije gotovo trideset godina, morao još i dodatno vrijeme provesti u okružju policijskoga ispitivanja. Naime policija je prekršajno prijavila glumca zbog „remecenja javnog reda i mira i vrijeđanja moralnih osjećaja građana, koji su, vidjevši glumca kako ljubi pločnik na Trgu bana Jelačića, pozvali policiju“ (Beader *zaradio prijavu...*, <http://>). Glumica Dora Lipovčan pak svojom posvetom performansu Šetnja kao Lady Godiva Vlaste Delimar nije privukla policijsku intervenciju. Je li zbog toga, kako to neprestano ističe Antonio G. Lauer (Tomislav Gotovac), što je nago muško tijelo daleko provokativnije za javnost? Odnosno, kao što je izjavio povodom rođendanskoga performansa Joe gevera Williams u Galeriji Nova (Zagreb) na svoj 68. rođendan 9. veljače 2005. godine – penis je u javnosti uvijek bila zabranjena stvar, „dok se žena mogla šetati sa svojim mufom koliko god hoće.“

Pored spomenutih akcija/performansa, bio je izведен i performans *Pucanje* (2002.) Borisa Šinceka (njegovu je ulogu preuzeo Mario Kovač, a ulogu Jurija Krpana, koji je pucao u Šinceka s pancirkom – Vili Matula). Nadalje je izведен i performans *Mučnina* (2008.) Sandre Sterle, sada u izvedbi Vesne Sorić; performans *Otvorenje iz 1976.* godine Sanje Ivezović u izvedbi Ivane Roščić, performans *Umjetnik liže pete publici* (2. biennale kvadrilaterale BQ_2 – *Culture hero*, MMSU, Rijeka, 2007.) Siniše

Labrovića u izvedbi Nevena Alfirevića, performans *Maraške* (2002.) Vlaste Žanić¹¹ u izvedbi IVE Derniković, rad u nastajanju *Living dead, Globalizacija podsvijesti* (2003.) Marijana Crtačića u izvedbi Dina Škare,¹² performans *H-Isterija Tour mitt humán preselitev* (Pazin, 2001.) Pina Ivančića u izvedbi Lea Vukelića, performans *Bez naziva* (Dubrovnik – Valencia – Dubrovnik, 1993.) Slavena Tolja, u kojemu je Hrvoje Perc ušao, zašao, prišao crni korotni gumb na prsa, zatim aluminizirana živa skulptura *Privremeno tijelo* iz 2006. godine Božene Končić Badurine, koja je sada, u izvedbi Zrinka Kušević, bila postavljena na jednoj od klupa tada polurušavnoga i isto tako tada opasnoga Francuskog paviljona u SC-u.¹³ Osim toga, kustosice tima Kontejner odabrale su za taj kratki tečaj povijesti performansa u Hrvatskoj i logorečki performans *Antologija govora* (2004.) Josipa Zankija u izvedbi Nikše Marinovića.

Završnoga, trećega dana tog projekta, 28. lipnja, što je ujedno bio i posljednji dan zagrebačke PSi-jeve konferencije, održana je reizvedba performansa *K2* Zlatka Kopljara u Galeriji Bačva HDLU-a i reizvedba akcije *Nepo-*

¹¹ Usp. interpretaciju navedenoga videoperformansa u kojemu ženski lik (Vlasta Žanić), sjedeći na podu, vlastito tijelo oblaže tjestom i voćem prema Mance 2007: 190.

¹² Struktorno sličan performans umjetnik je izveo i na otvorenju Kolekcije suvremenih umjetnosti Marino Cettina pod nazivom *Oročena štednja*, u okviru kojega nakon brijanja glave pomno odstranjuje mrtve stanice kože, skuplja ih i dodaje već formiranoj kugli čiji se obujam nakon svakoga brijanja glave povećava (Janković 2007: 35).

¹³ O svim reizvedbama usp. *Narančasti pas...* <http://> The Orange Dog and Other Tales 2009: 52-59.

slušan Igora Grubića u studiju Filip Tattoo u Ulici kneza Mislava 11. Zaustavimo se ukratko na reizvedbi akcije *Neposlushan*, kojom je umjetnik odlučio samoga sebe svakodnevno podsjećati na principe koje je sebi zadao. Odnosno, umjetnikovim riječima:

„U tom smislu, riječ ‘neposlushan’ ne podrazumijeva samo Thoreauovu i Gandhijevu ‘dužnost građanina da bude neposlushan’ već i dužnost svakog pojedinca da bude neposlushan u odnosu na vlastite mehanizme samozavaravanja. Ljenost, konformizam, egoizam, sebičnost, strah od autoriteta, pohlepa itd.“ (Grubić 2009: 130).

Glumac Ivan Laić tako je preuzeo ulogu spomenutoga konceptualnog umjetnika te će trajno ostati obilježen tom tetoviranom riječju (pritom je došlo do promjene mesta na koži; umjesto na gornjem dijelu ruke, ramenu, te-tovaža je ostvarena na leđima ispod vrata).

I završno povodom tog projekta zadržimo se na njegovu pomno odabranom naslovu. Naime, poznato je da su se umjetnici '60-ih i '70-ih godina nastojali svojim akcijama i performansima, kojima su odustali od gramatičke riječi i time se predali gramatici tijela (usp. Phelan 1993: 150), takvim tjelesnim izvedbama koliko-toliko oduprijeti zamci modifikacije radova u tržišnu robu (koja se može opredmetiti u galerijama) u svrhu komercijalizacije umjetnosti (usp. Quaranta 2009: 88). Ukratko, '60-ih godina 20. stoljeća performans je subvertirao ideju o umjetnosti kao prodajnom, trajnom objektu, a to radikalno odbacivanje komercijalizacije umjetnosti – koristim svoje tijelo jer je to jedina stvar koju nitko nikada neće moći prodati – zanemareno je s daljnjom modifikacijom žanra već '70-ih godina. Danas umjetnost performansa više ne uključuje nužno tijelo i pritom mediji ne služe samo pukom dokumentiranju događaja nego i sudjeluju u njima i postaju njihovim dijelom (Quaranta 2009: 89).

Upravo u okviru tog inicijalnoga idealističkog koncepta umjetnici su vjerovali i u katarzičnu moć performansa, koji može funkcionirati samo u točno određenom prostoru i trenutku/vremenu (usp. *Narančasti pas...* <http://>). Mnogi od umjetnika tih godina zato su i izbjegavali ponavljanje svojih performansa, a neki su bili skeptični čak i oko uloge i statusa njegova dokumentiranja.¹⁴ Tako Laurie Anderson, podsjećaju kustosice ovoga projekta, svoje rane performanse nije dokumentirala među ostalim i zbog toga što je smatrala da se njezinu radovu bave individualnim i kolektivnim sjećanjem te je logično da ostanu zabilježeni prvenstveno

¹⁴ Peggy Phelan ističe sljedeće: „Izvedba se, strogo onto-loški gledano, ne može reproducirati“ (Phelan 1993: 146).

u sjećanju publike. Ubrzo je međutim shvatila da se s takvim konceptom nameće i problem naknadne interpretacije njezinih performansa. Zabilježena je anegdota da su joj neki obožavatelji postavili „nadrealističko“ pitanje o navodnom narančastom psu u jednom od njezinih performansa. Nakon tog iskustva, kako je izjavila Laurie Anderson: „Odlučila sam dokumentirati svoje performanse na filmu tako da mogu pokrenuti projektor i reći: ‘OK! Vidite li sada narančastog psa?’“ (prema Jones 1998: 32).

Osamdesete ili kraj/h YU-etnomita

Za razliku od projekta *Narančasti pas i druge priče*, koji je rekreirao povijest performansa u RH, povodom izložbe *Osamdesete: slatka dekadencija postmoderne* (HDLU, Zagreb, 2015., kustosi: Branko Kostelnik i Feđa Vukić, program re-izvedbi: Branko Kostelnik i Suzana Marjanović) na otvorenju izložbe zajedno s Brankom Kostelnikom (kustosom Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb) osmisliла sam program re-izvedbi odabralih performansa osamdesetih u RH, no tako da sami umjetnici/ice, mlade generacije, doprinesu vlastitom vizurom reinterpretacijama odabralih performansa ili pak da sami umjetnici ponovo izvedu neki svoj performans osamdesetih (iz ovoga posljednjega formata odazvao se multimedijalni umjetnik Josip Pino Ivančić, poznat po svojim radničkim performansima). Slijedi kratak prikaz navedenih performansa osamdesetih, i to ili iz autointerpretacijske niše umjetnika/umjetnica koji su pristupili re-izvedbama ili pak iz moje kroničarske niše (usp. Marjanović 2014, 2015).

Damir Čargonja Čarli, *Termit, re-izvedba glazbenoga performansa Predraga Kraljevića Kralja*

„Dana 21. studenoga 1979. održan je legendarni nastup Termita na kojem je frontmen Predrag Kraljević Kralj stavio WC-školjku na glavu, a poletjelo je i perje u izdašnim količinama. Ovaj koncert i Kraljev performans po mnogo čemu su označili i bili uvod u ono što će se kasnije dogadati na jugoslavenskoj i domaćoj glazbenoj i likovnoj sceni osamdesetih. Iako smo godinama prijatelji, tek nedavno smo pričali o tom događaju, i na moje pitanje zašto je to napravio, rekao je da je vjerojatno htio pokazati koliko smo tada bili u govnima. Performans koji izvodim, iako s potpuno istim elementima, referira na današnje stanje, to jest identičnu situaciju: ‘Još uvijek smo u govnima’“ (Damir Čargonja Čarli)



Tajči Čekada, re-izvedba performansa *Zona sumraka* (1987.) Kreše Mustaća
Termiti, koncert 21. studenoga 1979. Foto: Branko Pirnjak (usp. Marjanić 2014: 1313–1314).



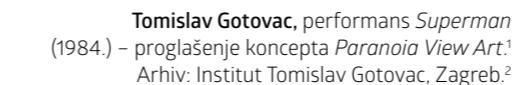
Damir Čargonja Čarli, Termiti, re-izvedba glazbenoga performansa Predraga Kraljevića Kralja.
Foto: Ivan Šaravanja.



Tajči Čekada, re-izvedba performansa *Zona sumraka* (1987.) Kreše Mustaća.
Foto: Ivan Šaravanja. Fotografiju performansa/žive skulpture Kreše Mustaća usp. Marjanić 2014: 1321.



Tomislav Čuveljak, re-izvedba akcije *Superman* Tomislava Gotovca a.k.a. Antonija G. Lauera
Ured za prostorno uređenje izdaje poziv za izvođenje akcije "Superman" na zagrebačkom Trgu Republike. Foto: Ivan Šaravanja.



Tomislav Gotovac, performans *Superman* (1984.) – proglašenje koncepta *Paranoia View Art*.¹
Arhiv: Institut Tomislav Gotovac, Zagreb.²



Tajči Čekada, re-izvedba performansa *Zona sumraka* (1987.) Kreše Mustaća
Riječ je o performansu pod nazivom *Zona sumraka* (1987.), koji je nakon Čakovca Krešo Mustać pokušao izvesti i u Rijeci na Gradini Trsat, ali ga je, nažalost, u tome sprječila ondašnja politička elita s obrazloženjem da svojim činom aludira na propast socijalističkoga uređenja i tadašnje države, te kao takav, rad nije za javno izvođenje, a išlo se tako daleko da su upozorili direktora komunalnog društva Kozašla, koje upravlja grobljem, da će dobiti otakzako umjetniku ustupi mrtvački sanduk na korištenje. Naime, u navedenom je performansu, točnije, živoj skulpturi, umjetnik nepomično ležao u mrtvačkom sanduku dva sata na srednjem čakovečkom trgu.

Posmrtnim se temama umjetnica počela baviti 2006. godine izložbom i performansom *Posmrtna odjela i urne*, koje je ostvarila u suradnji s keramičarkom, majkom Eldom Čekada. Nakon toga je u više navrata radila performanse i instalacije vezane za navedenu temu sve do 2012. godine, kada izvodi performans *Post Mortem High Fashion*, u kojemu i sama između ostalih elemenata leži u lijisu. Performans je izведен tri puta prije zabrane 2013. godine u Zagrebu, kada ga je trebala izvesti na Subver-

¹⁵ Zahvaljujemo Mariju Perišić što nam je za ovaj re-enactment ustupio mrtvački kovčeg iz svoga performansa *Selfie: Ja sam onaj koji jesam ili Narcis u odrazu camere obscure* (Lauba 2014). Usp. videozapis performansa https://www.youtube.com/watch?v=Tz7UHxycd_0

¹ I dok Slobodan Šijan apostrofira i ikonografsko proglašenje navedenoga koncepta art-paranoje, Antonije G. Lauera a.k.a. Tomislav Gotovac kao krunu svoga stvaralaštva smatra akciju *Paranoia View Art – Hommage to Glenn Miller*, koja je započela posljednjim javnim brijanjem glave i brade 1986. godine (Gotovac 1989: 2). Naime, na otvorenju izložbe *Tomislav Gotovac: Retrospektiva dokumenta 1956–1986. Paranoia View Art* (Galerija Društveni dom Trešnjevka, Zagreb, 13. lipnja 1986.) Gotovac izvodi akciju *Završno šišanje i brijanje – „Slanje u tri pizde materine likovnih i javnih kulturnih djelatnika Zagreba“* (usp. Marjanić 2014: 453).

² O odjevnom kôdu u akcijama-objektima, performansima Tomislava Gotovca a.k.a. Antonije G. Lauera usp. Mirčev 2017. Tako je npr. u jednom razgovoru istaknuo simboličku ulogu narančastoga kombinzena u značenju golotinje, ali i boje kojom su označena prezrena zanimanja (usp. Marjanić 2014: 477).

Nikolina Butorac, re-izvedba žive slike/skulpture *Vezana za drvo* (1985.) Vlaste Delimar

Vlasta Delimar je navedenu živu sliku/skulpturu izvela na zagrebačkom Cvjetnom trgu u sklopu emisije-projekta *Intervencija 85.* Radja 101 (organizacija: Sead Alić, Vedrana Spadoni).

„Osim toga, cijela njena akcija imala je i ambijentalno-muzičku komponentu, gotovo jednako važnu. Drvo na Cvjetnom trgu oko kojeg su je vezala dva muškaraca pomno je odbarano, kao i vrijeme zbivanja – podne. Muzička kulisa također je primjerena njenom radu, te je često ponavlja. Uzima muziku Klausu Nomija, ne bez razloga (...)“ (Jerman 1985: 16; usp. Marjanović 2014: 5, 558).

Nikolina Butorac u živoj skulpturi *Vezana za drvo* izvedbeno interpretira rad Vlaste Delimar, i to je svojevrsna kritika današnjeg društva mlade osobe, umjetnice, koja njegove anomalije iskustveno proživljava. Na bijelu majicu i hlače ispisuje svoje recepte koji su nastali istraživanjem narodne medicine i zaboravljenih ljekovitih biljaka poput maslačka, koprive, djeteline, lista kupine, za koje je umjetnica vezala problem ženskih prava te prava na drugačije mišljenje. Na bijelu odjeću zamisljeno je da ispiše četiri recepta: 1. Recept protiv fizičkog i psihičkog izrabljivanja, 2. Recept protiv mišljenja serviranog u medijima, 3. Čaj za spolnu jednost, 4. Recept za hrabrost. I kao što umjetnica tekstualno reinterpreta, nakon ispisivanja, odjeću odijeva te se veže za stup – (...) ostala bih vezana 60 min, kao svojevrsna živa skulptura, puštajući prolaznike da čitaju s mene recepte. Nakon 60 min polagano bih se odvezala. U džepovima bih imala neke od gore navedenih biljaka.

Performans, živa slika/skulptura može se interpretirati na više načina. Riječ ‘vezana’ odnosi se na moju povezanost s biljkama, kao i na moju vezanost za određene probleme koje pokušavam osvijestiti publici, ispisujući ih, te se na kraju simbolično oslobođajući od njih.“ (Nikolina Butorac)

Davor Dundara, re-make performansa Satana Panonskog i Dragomira Križića

„Riječ je o mojoj izvedbi i viđenju Kečerovih recitala poezije, performerskoj ekspresiji na njegovu glazbu, a sve završava iscrtavanjem pentagrama na mojim leđima. Ukratko, riječ je o kultnom performansu Satana Panonskog i Dragomira Križića; zvijezda na njegovim leđima s naslovnicom *Mentalnog ranjenika*, nastala 25. svibnja 1990. na FPN u klubu Rebus u Sarajevu.

Pokojnik se slaže s izvedbom i imam njegovu punu dozvolu, a Dragomir Križić također, stoviše – drago mu je.“ (Davor Dundara)

Sva ta Kečerova ritualna samoranjavanja slična su derviškim ritualnim samoranjavanjima kojima pokušavaju dotaknuti svoje božanstvo. Iako se drastično razlikuju u tretiranju religije, ritualni proces im je identičan. (Dragomir Križić)

Sva ta Kečerova ritualna samoranjavanja slična su derviškim ritualnim samoranjavanjima kojima pokušavaju dotaknuti svoje božanstvo. Iako se drastično razlikuju u tretiranju religije, ritualni proces im je identičan. (Dragomir Križić)

Josip Pino Ivančić, re-izvedba vlastitoga performansa *Pljukni svoju istinu* (1986.)

Performans *Pljukni svoju istinu* (1986.) Pino izvodi u radnom odijelu, njegovom sva-kodnevnom odijelu. Noseći kantu ispunjenu s oko 10 kg prljave masti od ležajeva – onu naj-prljaviju, koju je pokupio po Uljaniku, metodom radničkog *dripping* slikarstva, uzevši u ruke tu masnu prljavštinu, i. j. Pino pljunuo je davne 1986. godine na zid vlastitu istinu. Pljunate, da-kle, i VI! (usp. Marjanović 2014: pulsko poglavljje-kronotop).

Radikalnost re-izvedbi

Završno zadržimo se na Šincekovu performansu *Petak je dan za metak*, izvedenom na festivalu Break 21 u Ljubljani 2002. godine,¹⁶ održanom na temu *Dead or Alive*, u okviru ko-jega se Boris Šincek, bivši časnik Hrvatske vojske, simbolički ali i stvarno postavio u ulogu žrtve, u čin „razrješenja od krivnje/prljavštine koju Šincek-čovjek osjeća u odnosu na Šince-ka-ratnika“ (Majcen, 2005, http). Noseći nepro-bojnu košulju (*pancirku*), tražio je od Jurija Krpana, kustosa Galerije Kapelica, da u tom duo-performansu puča u njega i pritom da preuzme odgovornost za moguće posljedice te radikalne akcije, uključujući dakako i moguću smrt. Šincekovo dopuštanje pucnja u sebe, riječima Slavena Tolia, „najdirektnija je i najautentičnija

¹⁶ Kustoski tim Kontejner u okviru svoga projekta *Narančasti pas i druge priče* navedeni performans uvodi pod nazivom *Pucanje* (usp. <http://www.kontejner.org/shooting>).



Davor Dundara: re-make performansa Satana Panonskog i Dragomira Križića. U re-izvedbi sudjeluje i Darko Brajković Đepeto Njapo. Foto: Ivan Šaravanja.

mogućnost i reakcija na stvarnost koju živimo“, u kojoj se od 1991. do 2005. godine ubilo 1632 branitelja. Kobno enumeriranje pokazuje da se 2006. godine ubilo još 129 branitelja. I nadalje, Toljevom detekcijom o tom performansu što ga je kao hrvatski selektor za Venecijanski bijenale 2004. godine odabrao kao jednog od predstavnika: „Taj performans izravna je transplantacija društvene stvarnosti u umjetnički kontekst“. Šincek je performans, koji sažima vrijeme i prostor ratne traume, struktorno sličan performansu samopovredovanja *Shooting Piece* iz 1971. godine Chrisa Burdena, u kojemu je Burden tražio od prijatelja da ga ustrijeli u lijevu ruku. Metak ispaljen s udaljenosti od 4 do 5 metara trebao mu je okrenuti ruku, ali umjesto toga raznio mu je velik dio mesa (usp. Fischer-Lichte 2009: 107, Goldberg 2003: 141-142, usp. Lehmann 2004: 181,184). Naime, prilikom priprema za navedeni performans,

Boris Šincek napravio je analizu svih poznatih radova koji su koristili oružje, pa i analizu spomenuta Burdenova radikalnoga performansa.

Bio bi to fragment, sjetan spomen i na moćnu umjetnost Chrisa Burdena, koji nije dao dozvolu Marini Abramović da obnovi, ponovo izvede (engl. *re-perform*) u okviru svoga koncepta *Sedam lakih komada* (Muzej Guggenheim, New York, 2005.) njegov performans raspeća na Volkswagenu *Trans-Fixed* (1974.), jer, kao što je o *remakeu* hepeninga *Happ naš – Happening* (1967., 1969.; *remake* je izveden za potrebe snimanja filma *Slučajni život Ante Perterlića*) izjavio Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer – „čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo“. Možda i može – kao što je to pokazao dvostrukom potencijom (i onom glu-maćkom) Mario Kovač u *re-enactmentu* performansa pucnja *Petak je dan za metak*. Nije bio pucanj u prazno...“



Boris Šincek: *Petak je dan za metak*
(Break 21, Ljubljana, 2002.)

Mario Kovač: re-izvedba performansa *Petak je dan za metak* Borisa Šinceka u sklopu projekta *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (2009.). Foto: Vedran Metelko.



Literatura:

- „Beader zaradio prijavu, Lipovčan progahala nekažnjeno“. (<http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/26526/Beader-zaradioprijavuc-Lipovcan-progahala-nekažnjeno.html>).
- Bryzgel, Amy.** 2018. "Special Issue: Artistic Reenactments in East European Performance Art, 1960–present". (<http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles-sp-829273831/812-artistic-reenactments-in-east-europe-introduction>).
- Denegri, Ješa.** 2003. „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“. U: *Tomislav Gotovac: monografija*. 2003. (tekstovi: Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković). (ur. Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić). Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, str. 4–11.
- Fischer-Lichte, Erika.** 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- Goldberg, RoseLee.** 2003 (1979). *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! – Teatar studentima, urk – Udruženje za razvoj kulture.
- Golub, Marko.** „Narančasti pas i druge priče – predstava o povijesti performansa“; (http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/lиковnost/2392/narančasti_pas_i_druge_priče_%E2%80%93_predstava_o_povijesti_performansa/).
- Gosarić, Samo.** "Re-enactment of Tomislav Gotovac's 'Streaking'". (<http://www.vimeo.com/2428938>).
- Gotovac, Tomislav.** 1989. "The Tom Gotovac Story". (Razgovarali Mate Bašić i Zoran Simić). *Polet*, 30. lipnja 1989, str. 2–4.
- Gotovac, Tomislav.** 2003. „Dodataj, jedan ludi luđak tamo se šeće!“ (Razgovarala Ana-Marija Koljanin). *Književna revija* 4–6: 169–175.
- Grubić, Igor.** 2009. *366 rituala oslobođanja*. (ur. Ivana Bago i Antonia Majača). Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević.
- Janković, Radmila Iva.** 2007. „Post festum“. U: *Kolekcija suvremene umjetnosti Marino Cettina i izbor radova nove hrvatske i slovenske suvremene scene*. (ur. Marina Gržinić). Umag: Galerija Marino Cettina, str. 35–38.
- Jerman, Željko.** 1985. „Vlasta privezana za drvo“. *Studentski list*, 900, 17. listopada 1985. str. 16.
- Jerman, Željko.** 2002. „Crveni i Crni Peristil“. *Jutarnji list*, 3. kolovoza 2002, str. 36.
- Jerman, Željko.** 2006. *Zagubljeni portreti*. Zagreb: Meandar.
- Jones, Amelia.** 1998. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lehmann, Hans-Thies.** 2004 (1999). *Postdramsko kazalište*. Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.
- Majcen, Olga.** 2005. „Otporan na metke“. U: *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione internazionale d'arte*. Museo Fortuny, Venezia, Hrvatski paviljon. (ur. Srđana Cvjetić i Slaven Tolj). Dubrovnik: Umjetnička galerija Dubrovnik, str. 212–225.
- Mance, Ivana.** 2007. „Videoperformans“. U: *K15: pojmovnik nove hrvatske umjetnosti*. (ur. Krešimir Purgar). Zagreb: Art magazin Kontura, str. 184–195.
- Marjančić, Suzana.** 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Marjančić, Suzana.** 2015. „Performativna i akcionistička dekada: 80-te, kraj/h etnomita o političkom bratstvu i sestrinskom jedinstvu“. U: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne / [autori tekstova Krešimir Bagić et al.]; urednici kataloga Branko Kostelnik, Feđa Vukić*. 2015., str. 133–163.
- Marjančić, Suzana.** 2017. *Topoi hrvatskoga performansa. Lokalna vizura*. HS AlCA: Durieux.
- Mirčev, Andrij.** 2017. „Kostim, maska, uniforma. Modusi subjektivizacije u performansi i akcijama Tomislava Gotovca“. U: *Tomislav Gotovac. Anticipator kriza*. (ur. Ksenija Orelj, Darko Šimić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, str. 225–244.
- „Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)“. (<http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-tales-even-better-than-the-real-thing>).
- „The Orange Dog and Other Tales (Even Better Than the Real Thing)“. 2009. Concept: Kontejner/Bureau of Contemporary Art Praxis (I. Bago, O. Majcen Linn, S. Ostojić; Director: M. Kovač). *Frakcija: Performing Arts Journal* 50: 52–59.
- Peterle, Astrid.** 2009. „Obnove predstava i potencijal proračunatog neuspjeha“. *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 51/52: 108–113.
- Phelan, Peggy.** 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Quaranta, Domenico.** 2009. „Re. akt! Stvari koje se događaju dvaput“. *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 51–52: 88–96.
- Šijan, Slobodan.** 2012. *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*. Beograd: Muzej savremene umjetnosti, Hrvatski filmski savez.
- Trbuljak, Goran, Hrvoje Turković.** 2003 (1978). „Sve je to movie“. Razgovor s Tomislavom Gotovcem. U: *Tomislav Gotovac: monografija*. 2003. (tekstovi: Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković); (ur. Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić). Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, str. 15–33.



u m e t n i c i



sombati balint

Pačir, 1950.
Multimedijalni umetnik, pisac i urednik.
Osnivač i član Grupe Bosch+Bosch (Subotica,
1969–1976), jedan od pionira jugoslovenske
nove umetničke prakse.

Nagrade
1989. Nagrada Kassák, Pariz
1993. Nagrada Izdavačke kuće Forum, Novi
Sad
2007. Nagrada Sava Šumanović, Novi Sad
2008. Nagrada Mihály Munkácsy, Budim-
pešta
2015. Nagrada Vladislav Ribnikar, Beograd

Muzejske kolekcije
Gradski muzej, Subotica
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi
Sad
Muzej savremene umetnosti, Beograd
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Ludwig muzej, Budimpešta
Mađarska nacionalna galerija, Budimpešta
Muzej Kröller-Müller, Otterlo, Holandija
Tate, London

artlover@c3.hu

SREDNJOISTOČNO EVROPSKO LICE
(Omaž Slavku Matkoviću)
Performans, Budimpešta, 1995.

Middle Eastern-European Face
(Tribute to Slavko Matkovic)
Performance, Budapest, 1995



SREDNJOISTOČNO EVROPSKO LICE
(Omaž Slavku Matkoviću)
Performans, Budimpešta, 1995.

Middle Eastern-European Face
(Tribute to Slavko Matkovic)
Performance, Budapest, 1995

КО СУ МОМЦИ »ФЕБРУАРА«

Да би и јавно демонстрирали своју визију „слободног света“ и свој приступ уметности, који је, како сами кажу, маклуановски, чланови младе новосадске групе „Фебруар“ приредили су прошле недеље као гости у београдском Дому омладине седмочасовну „закуску“: од такозване „сиромашне уметности“ и „богате“ порнографије у најбаналнијој варијанти, па до политичког бесмисла и на турању старих парола.

Многи су, дабоме, револтирано и претестно напустили овај „узорни шоу“, не само изненадени већ и шокирани репертоаром својих гостију. Поготово они који не знају за историју настајања ове „фебруарске групе“.

Почело је то недавно: једном добровољном забраном.

Посматрачи забивања у новосадској културној средини нису се ни до тада могли пожалити на недостатак узбуђења: после низа разних „случајева“ (Неопланта, Матица српска, Индекс, Егерик, Мел



СЕДМОЧАСОВНИ ШОУ: УСАМЉЕНИ „ОВОЖАВАОЦИ“

вингер) на тапету је искрснуо случај поznate „Трибине младих“ и њеног угледног гласила, часописа за културу и уметност „Поља“.

Хронологија случаја изгледа овако: по сле замерка да је говорница „Трибине младих“ често доступна и личностима које користе сваку прилику да се супротставе политици Савеза комуниста, дневна штампа објавила је у неколико вратара информације о томе да извес број сарадника ове културне институције омета њен рад постављањем разних парола и плаката увредљивог и порнографског карактера. Руководство трибине одговорило је на ове оптужбе да се њима онемогућава, ево већ око пола године, доношење новог Статута којим би се трибина осамосталила и активише укључујући у културна забивања Покрајине. У већ узврелој атмосferи, Пере Зубац, главни и одговорни уредник „Поља“, доноси чудну одлуку да до даљег простирије редакције остају — закључане.

СЛОГА И РАЗЛАЗ ЈЕДНЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ: — „Поља“ су часопис који излази већ око сто педесет месеци, а његов почетак везан је за оне дане хада је „Трибина младих“, прва у Југославији, постала стечиште отворених, полемичких и демократских разговора о свим битним културним и друштвеним проблемима. „Поља“ су била иницијатор и један од организатора знаменитих „Стражилових сусрета“, преко којих су две ген-

рације младих интелектуалаца дошли до своје друштвене самосвести.

Пре неколико година, у дотад сложеној редакцији, почело је ипак да долази до сукоба који се, привремено, разрешавају оствакама двојице чланова колегијума: Желимир Петровића (алијас Желимир Жилник) и Пере Зубца. Овај други низом изјава даје јавности да знања да су, по његовом мишљењу, „Поља“ постале затворена трибина групе људи у чијој академској структури нема места за младе ствараоце. Нешто касније и остатак редакције, на челу са главним уредником Петром Мирослављевићем, поднеси колективу оставку. Пере Зубац постаје нови први човек „Поља“, а у редакцију улазе и Михајло Харпач, Вощко Јаков и Ласло Вегел.

Годину дана касније долази и Вујић Решин Туцић, аутор песничке збирке „Јаје у величиној љусци“. Туцић и његови истомишљеници, окунути око групе „Фебруар“, објављују на кон клjuču у браву — „Отворено писмо“ у коме кажу да „у култури Новог Сада влада... политика чврсте руке, потпуна бирократизација и институционализација културних активности, као и експанзија монопола група и појединача... Одржава се хијерархијски однос међу културним радицима и априорно дискалифициовање младих ствараоца и савремених тенденција у уметности. Бављење културом претворено је у извор стицања политичке и материјалне моћи“.

ХЕПЕНИНГ: — Да би јавно показали свој приступ уметности, „фебруарци“ су прошле недеље у београдском Дому омладине направили „шоу“. Данасног дворана ове куће пригодно су декорисали јоногобрјним панонима, на којима су изложили своје примерке такозване „визуелне поезије“, објекте такозване „концептуалне“ или „сиромашне“ уметности која се, у њиховој варијанти, зове „неуро-арт“. Тешко да би се ови примери чудне комбинације симбола и речи могли срвстати у неку од уметничких дис-

циплини. А што се, пак, тиче њихове припадности „новим тенденцијама“: јасно је да „Фебруар“ представља само варијанту (а видијемо какву!) познатих словеначких група „Ох“ или „Каталог“ које су, прве у нашој средини, покушале да афирмишу један нови сензibilитет присуства уметности у стварном животу. Све се ту заснива на принципу ироније, на свесном занемаривању вредности које су важеће у данашњој култури, без жеље да се акцији да неки дубљи смисао.

Публика ове „закуске“ највише се окупљала пред панонима на којима су били окачени новински извештаји о сукобу у редакцији „Поља“ и „изјаве“ чланова групе у којима су ови, нимало бираним речима, помињали како своје очеве и мајке, тако и неке личности из историје или из културног и друштвеног живота Новог Сада.

Ударни део „Фебруарског програма“ састојао се од заједничких или појединачних иступа пред микрофоном где су чланови групе читали своје песме, нешто довијавали публици, причали како су били у војсци, забрињавали се над величином свог полног органа, певали како — „ми волимо Русе, Руси воле нас — у Русима је спас“, да би, најзад, негде када се примакла поноћ, одржали неколико „вагрених“ говора против постојеће новосадске ситуације у култури у којој им, ето, поједине личности, ради разне „радње“.

Декларисући се тако против једне културе као целине, они, иако „неуро-артисти“, нису у стању да своју егзистенцију замисле никако другачије него баш у култури против које делују и која је, по њиховом мишљењу, дужна да им створи простор за акцију. Њихова „сиромашна“ уметност остаје то по својим резултатима, али се, на другој страни, не жели одрећи ниједног од права која су изложени: уметност има онда када обави своју друштвену функцију.



„ФЕБРУАРЦИ“: ПЕВАЊЕ О СЕВИ

„Хепенинг“ у Дому омладине продуције је, тако, постојећи сукоб, или је, на известан начин, указао и на неке разлоге неминовности разлаза међу члановима и мадрдакције и сарадницима „Поља“.

БУДУЋНОСТ „ПОЉА“: — „Хепенинг“ је присуствовао и човек кога „Фебруар“ сматра главним виновником кризе часописа. „Поља“ су — рекао нам је Пере Зубац — часопис који је, највише у држави, објавио прилога из подручја тзвозваних авангардних уметности. Ја једино нисам могао да дозволим да „Поља“ искључиво постану гласило оваквих тенденција. Увек сам говорио тим својим друговима — јер је их и даље сматрају пријатељима — да борећи се против монопола чине то зато што сами за себе траже монопол. Они су против група, а конституишу се као веома хомогена група. Они су против усих интереса, а већина од њих има уске интересе. Они су против затворености, а одбијају да се отворе“.

Криза је, дакле, раздвојила једну генерацију младих новосадских културних радника управо у тренутку када је дошло време да делом докажу своју оданост новом и свежем приступу уметности, култури, друштву. „Фебруар“ свакако није прави представник нових уметничких тенденција. Зубац каже: „Ја сам желео да одем из „Поља“, јер сам мислио да је томе дошло време. Верујем да ће „Поља“ и после мене, и после нас, остати у суштини оно што су била у својим најбољим данима: војвођанско и југословенско гласило оних младих који имају шта паметно да кажу. Решење кризе видим у „отврдоглављивању“ групе „Фебруар“ и у предсређивости оних које та група често безразложно назива конзервативцима“.

Из цитираних речи произлази, да ће се овако или онако наћи решење кризе „Поља“. Остаје, међутим, нејасно: да ли ће својим сталним посетиоцима београдски Дом омладине чешће доводити госте као што су ови са „фебруарским“ талентом, који су приредили тако „луду фебруарску ноћ“ да су се постиделе и неке професионалне прекаљене стриптизете.

■

БОГДАН ТИРНАНІЋ



ПРОПАГATORI „СИРОМАШНЕ УМЕТНОСТИ“: ПАНО МОРАЛНЕ И ПОЛИТИЧКЕ ПОРНОГРАФИЈЕ

centar za nove medije - kuda.org

Profil kolektiva_kuda.org

Centar za nove medije_kuda.org je nezavisna organizacija posvećena уметности, aktivizmu i politici. U okviru svojih programa, okuplja pre svega ljude otvorenoguma i duha: уметнике, teoretičare, medijske i društvene aktiviste, istraživače, kreatore politika i širu javnost.

Polje delovanja i istraživanja su уметност, nove medijske tehnologije, savremene уметничке teorije i prakse, sa stalnom analogijom na društvene i političke implikacije. Sve aktivnosti Centra_kuda.org usmerene su ka emancipaciji društva kroz javne debate kao sredstva njihovog izražavanja, sticanja različitog znanja i veština. Akcije i projekti snažno su posvećeni javnom dijalogu i kreiranju kritičkog mišljenja u društvu.

Centar_kuda.org definisali bismo kao organizaciju koja kroz mrežno delovanje analizira i oblikuje društvo kao socijalnu skulpturu, kroz produkciju, edukaciju, afirmaciju progresivnih praksi, koprodukciju i ohrabrenje građana na udruživanje u oblasti samoorganizovanog delovanja i kritičkog mišljenja u društvu.

Centar_kuda.org trenutno razvija projekt Umetnička organizacija, koji se oslanja na ranije višegodišnje istraživanje o istorijskim уметничким praksama nedavne istorije novo-sadske neoavangarde (Trajni čas umetnosti, Ontologija medijske umetnosti itd.). Poseban fokus interesovanja i istraživanja usmeren je na analizu kroz propitivanje istorijskog nasledja organizovanja i kolektivnog rada — o grupnom radu, o liderstvu, o ravнопрavnosti i zajedničkim odlukama kolektiva itd.

www.kuda.org

TRAJNI ČAS UMETNOSTI,
intervencija, dimenzije: promenljive

The Continuous Art Class,
intervention, variable dimensions

mariela cvetić

Umetnica i teoretičarka umetnosti, vanredni profesor na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Diplomirala je na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, gde je i magistrirala, kao i na Mašinskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Doktorirala na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Teorije umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autorka je četrnaest samostalnih izložbi i velikog broja grupnih izložbi, kao i izložbi studenata Arhitektonskog fakulteta. Član autorskog tima koji je predstavljao Republiku Srbiju na 11. Bijenalu arhitekture u Veneciji 2008. sa radom *wonhlich*. Objavila je knjige *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturne teorije prostora* (Beograd, 2011), *Umetnikova knjiga/Artist's Book* (Beograd, 2014), kao i veći broj tekstova i pogлавlja u monografijama. Učestvovala u radu velikog broja konferencija. U umetničkom i teorijskom radu bavi se problemima odnosa subjekta i prostora.

marielacvetic@yahoo.com

**Gaudeamus Igitur: samoorganizovani umetnik u stanju odomaćene agorafobije
(Gaudeamus igitur: Self Organized Artist in a State of Domestic Agoraphobia)**

Predavanje/performans *Gaudeamus igitur: samoorganizovani umetnik u stanju odomaćene agorafobije* deo je istoimenog projekta – u okviru koga je bila izlagana i umetnikova knjiga, štampana u ograničenom tiražu, na čijim stranicama su fotografije podova (keramičkih pločica, parketa, patosa) svih (obrazovnih) institucija u kojima se umetnica školovala u procesu postajanja 'samoorganizovane individue' koja uspostavlja sopstvenu umetničku praksu – održanog u okviru „Actopolis-umetnost akcije“ i njegovog beogradskog izdanja „Formalno neformalna“, kustoskinje Mirjane Bobe Stojadinović (produkcija: Goethe-Institut i Urbane Künste Ruhr).

Autorka organizuje projekat kroz niz tekstova kao delova najčešće inauguralnih predavanja referentnih autora i, konačno, sopstvenim završnim, praćenim vizuelnom dokumentacijom, čineći ga novim *inauguralnim predavanjem*, te tako preispitujući ulogu školskih institucija i intelektualne i afektivne razmene koja se nalazi u samoj srži *akademije*, ali i samog ambivalentnog odnosa potrebe da se samoobrazujemo i samoorganizujemo upravo dok smo deo institucije/društva.

Ovo predavanje/performans je izveden/o maja 2016. godine u okviru navedene izložbe/manifestacije, a potom u Atini na otvaranju izložbe, novembra 2017. godine, na poziv kustoskinja Atinskog izdanja Actopolisa Elpide Karaba i Glikerije Statopulu.

Sastavni deo dokumentacije o ovom projektu je i tonski zapis na srpskom (izvođenje u Beogradu) i engleskom jeziku (izvođenje u Atini).

LECTURE PERFORMANCE, Beograd, 2017.
Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017
Photo: Marija Piroški

UMETNIKOVA KNJIGA, Beograd, 2017.
Fotografija: Nikola Radić Lucati

Artist's Book, Belgrade, 2017
Photo: Nikola Radic Lucati

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**UMETNIKOVA KNJIGA**, Beograd, 2017.

Fotografija: Nikola Radić Lucati

Artist's Book, Belgrade, 2017

Photo: Nikola Radić Lucati

**UMETNIKOVA KNJIGA**, Beograd, 2017.

Fotografija: Nikola Radić Lucati

Artist's Book, Belgrade, 2017

Photo: Nikola Radić Lucati

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**LECTURE PERFORMANCE**, Beograd, 2017.

Fotografija: Marija Piroški

Lecture Performance, Belgrade, 2017

Photo: Marija Piroški

**LECTURE PERFORMANCE**, Atina, 2018.

Fotografija: Mirjana Boba Stojadinović

Lecture Performance, Athens, 2018

Photo: Mirjana Boba Stojadinovic



vlasta delimar

Rodena 1956. u Zagrebu. Završila Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu – Odjel grafike. Studirala povijest umjetnosti i etnologiju. Član je Hrvatskog društva likovnih umjetnika i Hrvatske zajednice umjetnika. Ne podržava identifikaciju ili pripadnost bilo kojoj ideologiji, religiji, političkoj stranci ili državi. Zalaže se za ljudska prava, slobodu individue, poštivanje različitosti i ekološku svijest. Živi i radi u Zagrebu.

Samostalne izložbe

- 2014. *To sam ja*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb
- 2014. *Zrela ženska*, Muzej sodobne umjetnosti Metelkova, Ljubljana
- 2016. *Put Your Faith in Women*, Galerie Michaela Stock, Beč

Skupne izložbe

- 2015. *What We Call Love*, Irish Museum of Modern Art, Dablin
- 2017. 23. Međunarodno bijenale humora i satire u umjetnosti, Dom humoru i satire, Gabrovo, Bugarska
- 2018. *Left Performance Histories*, neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin

Performans

- 2014. *Taktilna komunikacija*, Le Commun Geneva (sa Milanom Božićem), Ženeva
- 2016. *Pravo na orgazam iznad 60-te*, Galerie Michaela Stock, Beč
- 2017. *Pravo na orgazam iznad 60-te*, Queer festival, Zagreb

delimar.vlasta@gmail.com

PRAVO NA ORGAZAM IZNAD 60-te,
2017. performans izveden uživo

The Right to Orgasm at 60+,
2017, live performance

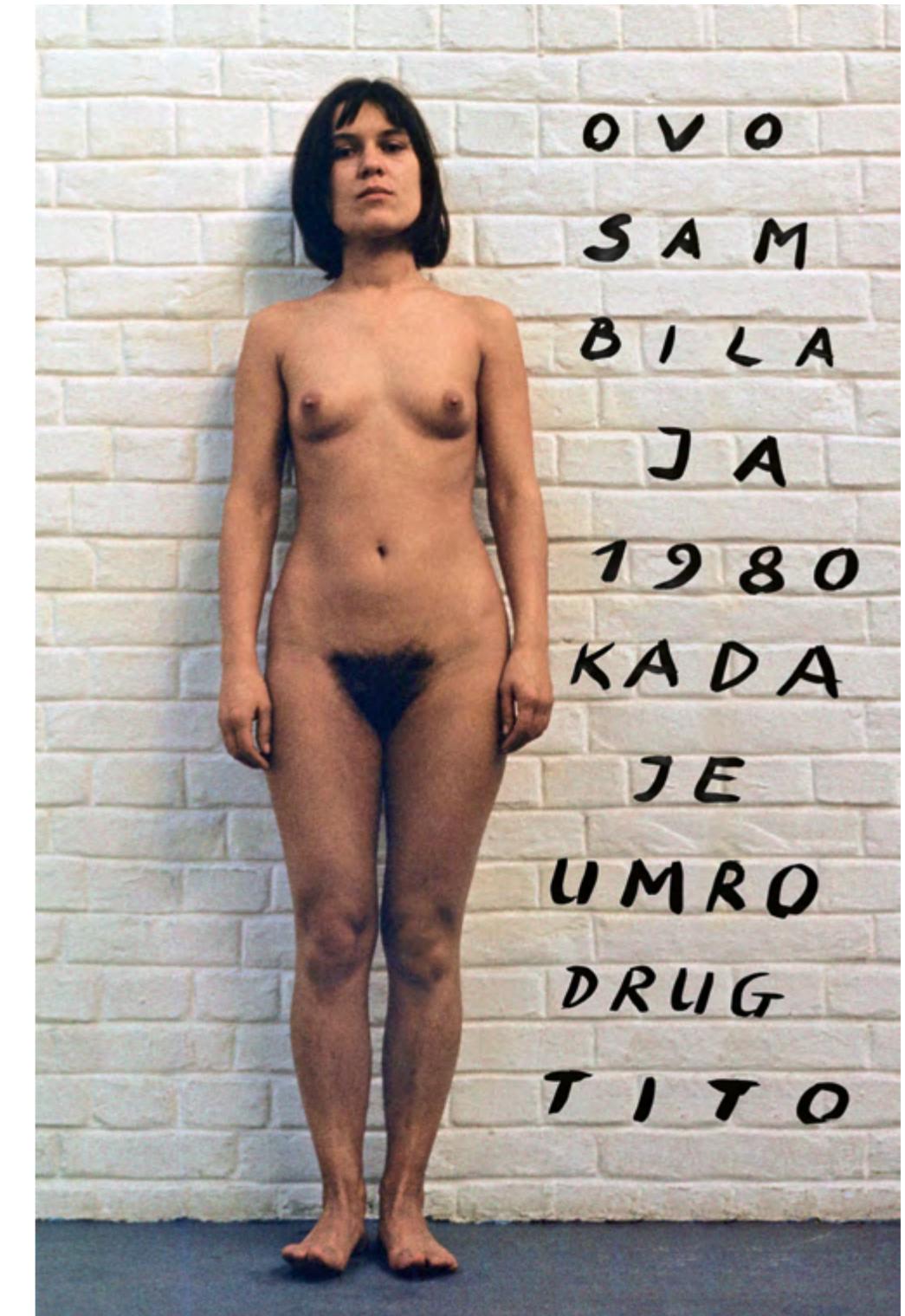


BEZ NAZIVA, 1986, instalacija, drvena konstrukcija, uramljena fotografija

Untitled, 1986, installation, wooden construction, framed photo

DVA MUŠKARCA I JEDNA ŽENA, 2009, videoosnimka performansa

Two Men and a Woman, 2009, video recording of the performance



OVO SAM BILA JA 1980. KADA JE UMRO DRUG TITO, 1980, fotografija

This was I in 1980 When Comrade Tito Died, 1980, photo



spartak dulić

Likovni umetnik, rođen 1970. godine u Subotici. Diplomirao je u klasi profesora Ante Kuduza na Grafičkom odseku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 2000. do 2005. godine bio je profesor u Školi primijenjene umjetnosti i dizajna u Osijeku. Radio je kao spoljni saradnik u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu i Osijeku. Od 2007. direktor i kustos Galerije „Dr Vinko Perčić“ u Subotici. Izlagao samostalno na brojnim izložbama u Hrvatskoj, Sloveniji i Srbiji. Živi i radi u Subotici.

spartakdulich@yahoo.com

BOX, 2005. Galerija Kapelica, Ljubljana
Box, Kapelica Gallery, Ljubljana, 2005

XFG – 9H, 2014. MSU Istre, Pula
XFG – 9H, Istria MCA, Pula, 2014



tomislav gotovac

Umjetničku aktivnost Tomislava Gotovca obilježava izrazita medijska raznovrsnost: bavio se filmom i fotografijom, izrađivao kolaže, objekte i instalacije, mijenjao vlastiti izgled, izvodio akcije i performanse u javnim prostorima i provokativno participirao u mass-medijima.

Roden je 1937. godine u Somboru. Otar Ivan Gotovac porijeklom je iz Dalmatinske zagore; majka Elizabeta (Beška) Lauer bila je iz somborske obitelji njemačkog porijekla. Zbog početka Drugog svjetskog rata i raspada Kraljevine Jugoslavije obitelj se preseljava u Zagreb u ljetu 1941. godine i nastanjuje u stan u Kraljiškoj 29. Gotovčevu djetinjstvu i mladost obilježeni su ranim interesom za film i višekratnim svakodnevnim gledanjem filmova. Upisao je studij arhitekture u Zagrebu, koji prekida nakon prve godine. Od 1954. godine postaje aktivni član Kino-kluba Zagreb, koji je mjesto susreta i rada filmofila i amaterskih filmskih stvaralaca. Prve radove pod snažnim uticajem filma izveo je u mediju fotografije (*Glave 1960., 1960.; Listanje časopisa Elle, Udisanje zraka, 1962.; Poziranje, Kufer, Trojica, Ruke, 1964.*). Svoj prvi film realizira 1962. godine (*Smrt*), dok slijedeće godine realizira manifestantni dokumentarno-eksperimentalni film *Prije podne jednog fauna*.

ŠIŠANJE I BRIJANJE U JAVNOM PROSTORU,
hommage Carlu Theodoru Dreyeru i filmu
Jean d'arc i Mariji Falconetti, 1981,
fotografska dokumentacija
Saradnica na performansu:
Zora Cazi-Gotovac
Fotografije: Andrija Zelmanović

Trilogiju koju čine filmovi *Pravac* (*Stevens-Duke*), *Plavi jahač* (*Godard-Art*) i *Kružnica* (*Jutkević-Count*) realizirao je u Beogradu 1964. godine. Sudjeluje na svim izdanjima Genre film festivala (GEFF), koji se između 1963. i 1967. održavao u Zagrebu i bio je višestruko nagrađivan. Tijekom 1964. i 1965. godine intenzivno je radio na seriji kolaža inspiriranih djelima Kurta Schwittersa. Upišao je studij filmske režije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu 1967. godine. Važan događaj koji će na više načina obilježiti njegov rad je sudjelovanje u filmu *Plastični Isus* režisera Lazara Stojanovića (1971.), gdje je bio glavni glumac i suradnik režisera. Diplomirao je filmsku režiju 1976. godine. Iste godine imao je prvu izložbu u Galeriji SKC u Beogradu, na kojoj je pokazao presjek svoje petnaestgodišnje umjetničke aktivnosti (fotografije, kolaži, filmovi, dokumentacija akcija). Nakon povratka u Zagreb, Gotovac postaje sve prisutniji na likovnoj sceni te sudjeluje na brojnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Od 1979. godine izvodi niz akcija i performansi na javnim prostorima u Zagrebu, Beogradu, Osijeku, Ljubljani, Rijeci, Puli i drugdje. Istovremeno sve češće koristi javne medije kao integralni dio umjetničke aktivnosti.

Grooming in Public Space, 1981,
an hommage to Carl Theodor Dreyer, *Joan of Arc* film, and Maria Falconetti, 1981,
photo documentation
Associate in the performance:
Zora Cazi-Gotovac
Photos: Andrija Zelmanovic



ŠIŠANJE I BRIJANJE U JAVNOM PROSTORU,
hommage Carlu Theodoru Dreyeru i filmu
Jean d'arc i Mariji Falconetti, 1981,
fotografska dokumentacija
Saradnica na performansu:
Zora Cazi-Gotovac
Fotografije: Ivan Posavec

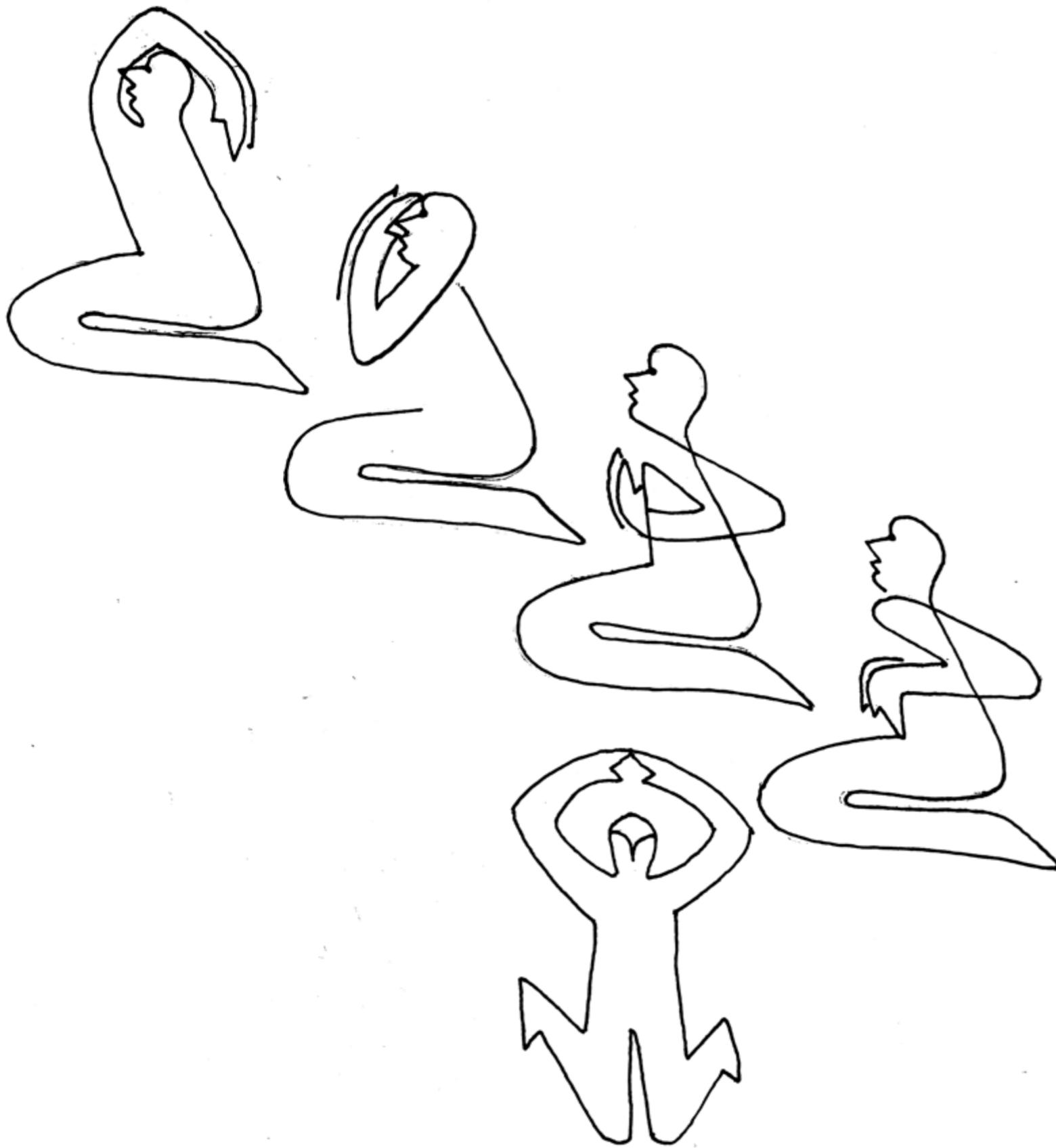
Grooming in Public Space, 1981,
an hommage to Carl Theodor Dreyer, *Joan of Arc* film, and Maria Falconetti, 1981,
photo documentation
Associate in the performance:
Zora Cazi-Gotovac
Photos: Ivan Posavec

U početku su to omladinske i studentske novine (*Student, Vidici, Studentski list, Polet*) a kasnije visokotiražni magazini (*Start, Nacional, Globus*) i televizija. Te akcije i promišljeno manipuliranje vlastitom pojavom izravno su povezani s umjetnikovim propitivanjem vlastitog identiteta u patrijarhalnoj sredini i svjetonazorom o ukidanju granica između svakodnevnog života i umjetničkog čina. Od kraja osamdesetih godina započeo je preuređivati roditeljski stan u Krajškoj 29, tvoreći totalnu instalaciju od vlastitih radova i najrazličitijih predmeta. Vlastito ime i prezime je 2004. godine službeno promjenio u Antonio Lauer, uvezši ime koje je dobio krštenjem u crkvi i prezime majke. Pod tim je imenom djelovao u zadnjem razdoblju umjetničke aktivnosti, od 2005. do kraja 2009. godine. Bio je dobitnik brojnih filmskih nagrada. Nakon 1976. godine izlagao je na brojnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Bio je hrvatski predstavnik na 54. Bijenalu u Veneciji (2011.) i sudjelovao na Documenti 14 u Ateni i Kaselu (2017.). Retrospektivna izložba „Tomislav Gotovac: Anticipator kriza“ organizirana je u 2017. godine u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci. Gotovčeva djela nalaze se u zbirkama Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Modernoj galeriji u Ljubljani, Kontakt - Art Collection of Erste Bank Group u Beču, Centre Pompidou u Parizu, Museum of Modern Art u New Yorku i The Art Institute of Chicago.

INSTITUT TOMISLAV GOTOVAC

Institut Tomislav Gotovac osnovan je u Zagrebu 2012. godine na inicijativu umjetnickove obitelji kao neprofitna udruga u cilju očuvanja, evidentiranja, prezentacije i promocije umjetničkog opusa multimedijalnog umjetnika Tomislava Gotovca (1937. – 2010.). Njegov rad u mediju filma, likovnih i izvedbenih umjetnosti snažno je obilježio lokalnu kulturu te imao značajan odjek i na širem teritoriju suvremene umjetničke scene. Gotovac se zalagao za radikalnu transformaciju svakodnevice u umjetničko događanje i time ostvario koncept kreativne slobode. Vođeni takvim konceptom i uzimajući u obzir njegove multimedijalne aktivnosti koje izmiču strogoj kategorizaciji, Institut Tomislav Gotovac razvija inovativne i fleksibilne modele djelovanja, utemeljene na iskustvima muzeja, kinematografa, arhiva, škole i informacijskog centra. Kroz razmjenu ideja i prakse Institut se povezuje sa etabliranim institucijama, neovisnim organizacijama, samostalnim projektima i individualnim inicijativama u zemlji i svijetu. Cilj je osigurati da Gotovčev opus bude stalno prisutan u javnosti, te da uz pomoć profesionalnih suradnika bude prezentiran na najboljim mjestima.

kontakt:
Institut Tomislav Gotovac
Krajiška 29, 10000 Zagreb
<https://www.facebook.com/TomislavGotovacInstitute>



064

grupa OHO /markopogacnik



Rođen je 1944. godine. Živi u Šempasu, u Sloveniji. U periodu od 1965. do 1971. godine bavio se konceptualnom i pejzažnom umetnošću kao član grupe OHO. Izlagao je u Aktionsraumu, Minhen, Muzeju savremene umetnosti, Njujork, na Venecijanskom bijenalnu. Od 1971. radi na polju umetnosti u kombinaciji sa integralnom ekologijom (geomantija). Razvio je metod lečenja planete Zemlje pod nazivom „litopunktura“, koji je dopunio „jezikom kosmograma“. Litopunkturni radovi nalaze se u mnogim zemljama Evrope, kao i u Kazahstanu, Južnoj Africi, Brazilu, Ekvadoru, Kanadi i u SAD (Kentaki). Od 1998. godine razvija vežbe za telo pod imenom „Dodir Gaje“, kojima se dolazi u sklad sa suštinom Zemlje i njenim različitim dimenzijama. Napisao je sledeće knjige na engleskom jeziku: *Touching the Breath of Gaia, Turned Upside Down, Nature Spirits & Elemental Beings, Gaia's Quantum Leap, Sacred Geography* i *Universe of the Human Body*. UNESCO ga je 2016. godine proglašio svojim „umetnikom za mir“.

www.markopogacnik.com

VEŽBA DODIRA GAJE ZA POVEZIVANJE SA ELEMENTARNIM BIĆIMA PRIRODE, 2006,
crtež, tuš, 32 x 24 cm

Gaia Touch Exercise to Connect to the
Elemental Beings of Nature, 2006,
drawing, ink, 32 x 24 cm

065



VEŽBA DODIRA GAJE ZA POVEZIVANJE SA
UNUTRAŠNJIM SNAGAMA ZMAJA, 2017,
crtež, tuš, 32 x 24 cm

Gaia Touch Exercise to Connect to the Inner
Dragon Powers, 2017, drawing, ink, 32 x 24 cm



U ovom dirljivom vizualnom eseju Glendining i Hitfeld slede kreativnu praksu vajarke i performans umetnice Džanin Antoni: njezinu saradnju sa koreografinjom En Halprin i spisateljicom Helen Siksu. *Spirit Labour* mapira transgeneracijske linije povezivanja između ovih umetnica, koje pokazuje sklonost prema elementarnim i neljudskim silama. Film postavlja pitanja: Kakva je to vrsta rada da se radi u zajednici s ljudima, pokretima, izrazima i afektima drugih, da se život posveti čineći drugačijim teme koje proističu iz tih odnosa? Kako promišljati taj rad i afinitete kao oblike infrastrukturna?

Hugo Glendining je internacionalno priznati fotograf, čiji se rad odigrava u rasponu saradnji sa likovnim umetnicima na fotografskim i video-radovima, plesu i dokumentaciji performansa, kao i portretiranju prominentnih ličnosti. Njegove brojne umetničke saradnje uključuju zajedničke radove sa Paolom Pivi, Martinom Kredom, Jinkom Šonibare, Mirandom Đuli, Metjuom Bamijem, Timom Ečelsom i Forsed entertejnmentom.

Edrien Hitfeld stvara, kuratira i piše o performansi. Njegove knjige uključuju tajvansko-američkog umetnika Tehčinga Hsjeha, kao i zbornike *Out of Now, Perform, Repeat, Record* i *Live: Art and Performance*. Njegovi brojni eseji i tekstovi objavljeni su na deset jezika. Hitfeld je bio kustos tajvanskog paviljona na Venecijanskom bijenalu 2017. godine. Profesor je izvođačkih studija i studija vizuelne kulture na Univerzitetu Rohemptom u Londonu.

www.adrianheathfield.net

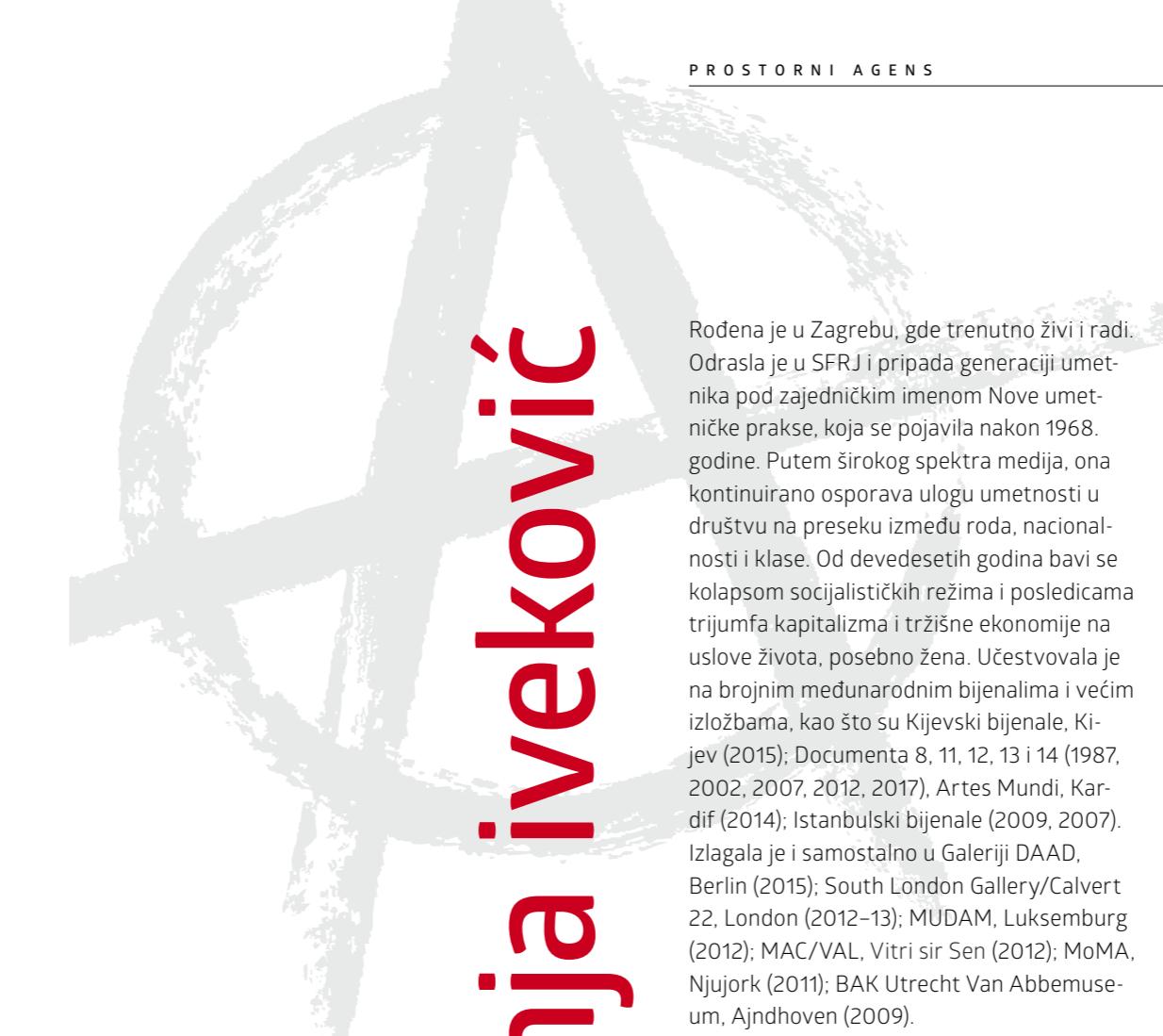
SPIRIT LABOUR (2016)

Sa: Janine Antoni, Anna Halprin, Hélène Cixous
Originalna muzika i violin: Aisha Orazbayeva
Glas: Sophie Gueydon
Trajanje: 40 min

Spirit Labour (2016)

Featuring: Janine Antoni, Anna Halprin, Hélène Cixous
Original Music and Violin: Aisha Orazbayeva
Voice: Sophie Gueydon
40 minutes





sanja īveković

Rođena je u Zagrebu, gde trenutno živi i radi. Odrasla je u SFRJ i pripada generaciji umetnika pod zajedničkim imenom Nove umjetničke prakse, koja se pojavila nakon 1968. godine. Putem širokog spektra medija, ona kontinuirano osporava ulogu umetnosti u društvu na preseku između roda, nacionalnosti i klase. Od devedesetih godina bavi se kolapsom socijalističkih režima i posledicama trijumfa kapitalizma i tržišne ekonomije na uslove života, posebno žena. Učestvovala je na brojnim međunarodnim bijenalima i većim izložbama, kao što su Kijevski bijenale, Kijev (2015); Documenta 8, 11, 12, 13 i 14 (1987, 2002, 2007, 2012, 2017), Artes Mundi, Cardiff (2014); Istanbulski bijenale (2009, 2007). Izlagala je i samostalno u Galeriji DAAD, Berlin (2015); South London Gallery/Calvert 22, London (2012–13); MUDAM, Luksemburg (2012); MAC/VAL, Vitri sur Seine (2012); MoMA, Njujork (2011); BAK Utrecht Van Abbemuseum, Ajndhoven (2009).

sanja@zamir.net

PRAKSA ČINI MAJSTORA 09
Performans izvodi Sonja Pregrad

Practice Makes the Master 09
Performed by Sonja Pregrad



PRAKSA ČINI MAJSTORA 09
Performans izvodi Sonja Pregrad

Praksa čini majstora 09 je re-enactment performansa koji sam, pod naslovom *Übung macht den Meister*, izvela 1982. godine u galerijskom prostoru Künstlerhaus Bethanien u Berlinu. Kao što sam naslov govori, performans se bavi uvrježenim mišjenjem da je čin ponavljanja način na koji izvodačica dolazi do željenog savršenstva i time si priskrbuje status majstora. Samim sadržajem performansa, kao i odabirom druge osobe koja ga izvodi, ove sam kategorije htjela radikalno preispitati, ili još bolje – ismijati ih. S druge strane – danas, u trenutku kad nam je slika zatvorenika iz Abu Graiba još „svježa“, ovaj performans dobiva nova značenja i postaje bolno aktualan.



OSOBNI REZOVI, 1982,
kolor, zvuk, 3 min 40 s

Personal Cuts, 1982,
color, sound, 3 min 40 sec



OSOBNI REZOVI, 1982,
kolor, zvuk, 3 min 40 s
Video čini neprekidna sekvenca tokom koje ja sečem rupe na crnoj čarapi kojom mi je potkriveno lice. Svaki „rez“ prati kratak snimak iz dokumentarnog serijala *Povijest Jugoslavije*, u proizvodnji nacionalne televizije (HTV). Video se završava kada je lice potpuno otkriveno.



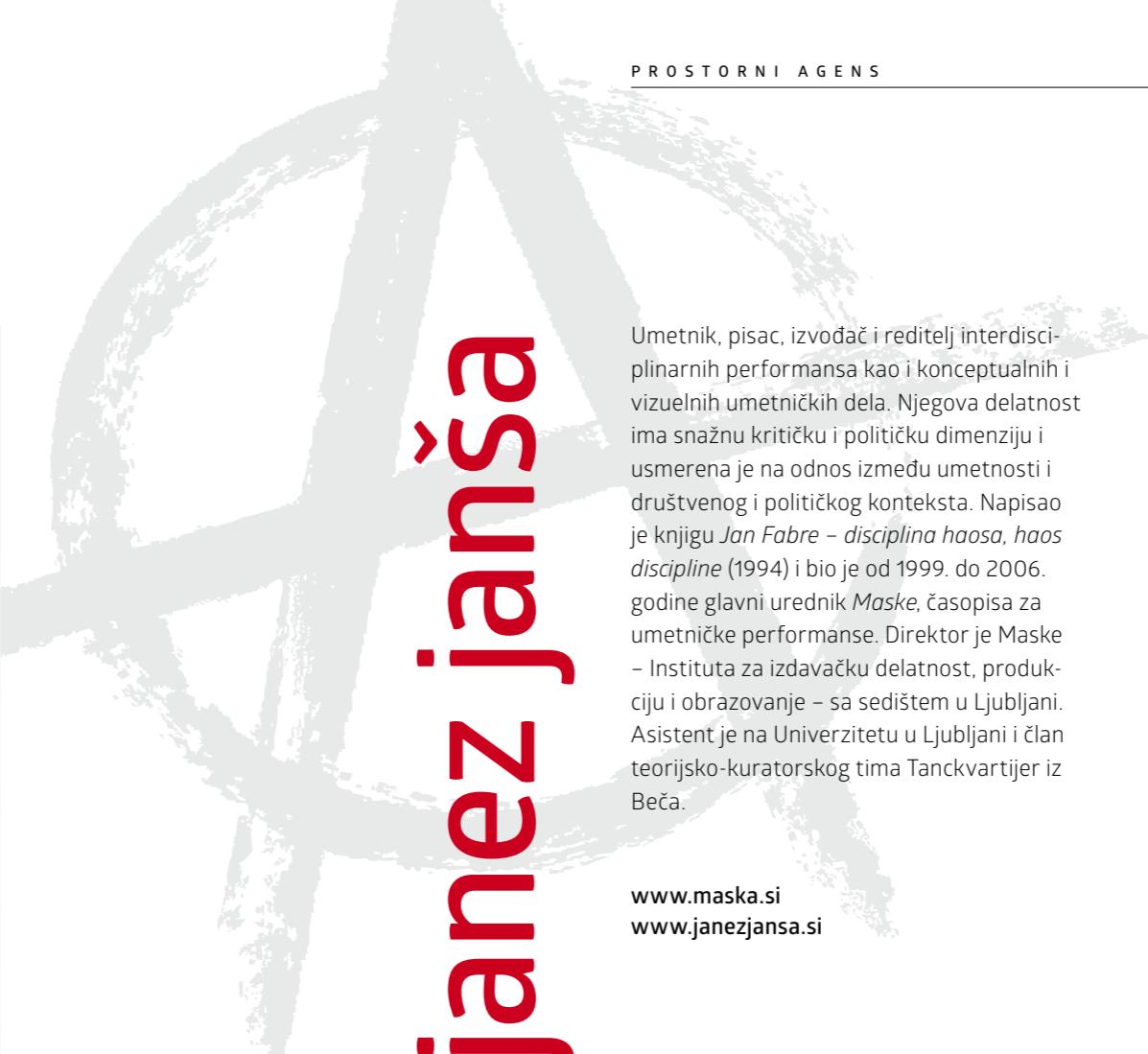
OSOBNI REZOVI, 1982,
kolor, zvuk, 3 min 40 s

Personal Cuts, 1982,
color, sound, 3 min 40 sec

janez janša

Umetnik, pisac, izvođač i reditelj interdisciplinarnih performansa kao i konceptualnih i vizuelnih umetničkih dela. Njegova delatnost ima snažnu kritičku i političku dimenziju i usmerena je na odnos između umetnosti i društvenog i političkog konteksta. Napisao je knjigu *Jan Fabre – disciplina haosa, haos discipline* (1994) i bio je od 1999. do 2006. godine glavni urednik *Maske*, časopisa za umetničke performanse. Direktor je *Maska* – Instituta za izdavačku delatnost, produkciju i obrazovanje – sa sedištem u Ljubljani. Asistent je na Univerzitetu u Ljubljani i član teorijsko-kuratorskog tima Tanckvartijer iz Beča.

www.mask.si
www.janezjansa.si



Hollywood films are usually seen as escapist, superficial entertainments: they aren't 'about' anything. Yet Nick Smedley's survey of hundreds of films from the 1930s and 1940s reveals the film community's overwhelming support for the great liberal reforms of Franklin Roosevelt and its passion for America to go to war against the Nazis, together with an unrelenting hostility to feminine emancipation. When the Cold War started, it was no wonder that Hollywood was an early target for the

rabidly anti-communist House UnAmerican Activities Committee, and that the filmmakers turned in on themselves and created a new cinema of darkness and despair. Woven into this gripping narrative are the films and fortunes of three men from Europe who came to America and produced their own stories of American life when the world divided between democracy and dictatorship: Fritz Lang, Ernst Lubitsch and Billy Wilder, three giants of Hollywood's Golden Age.



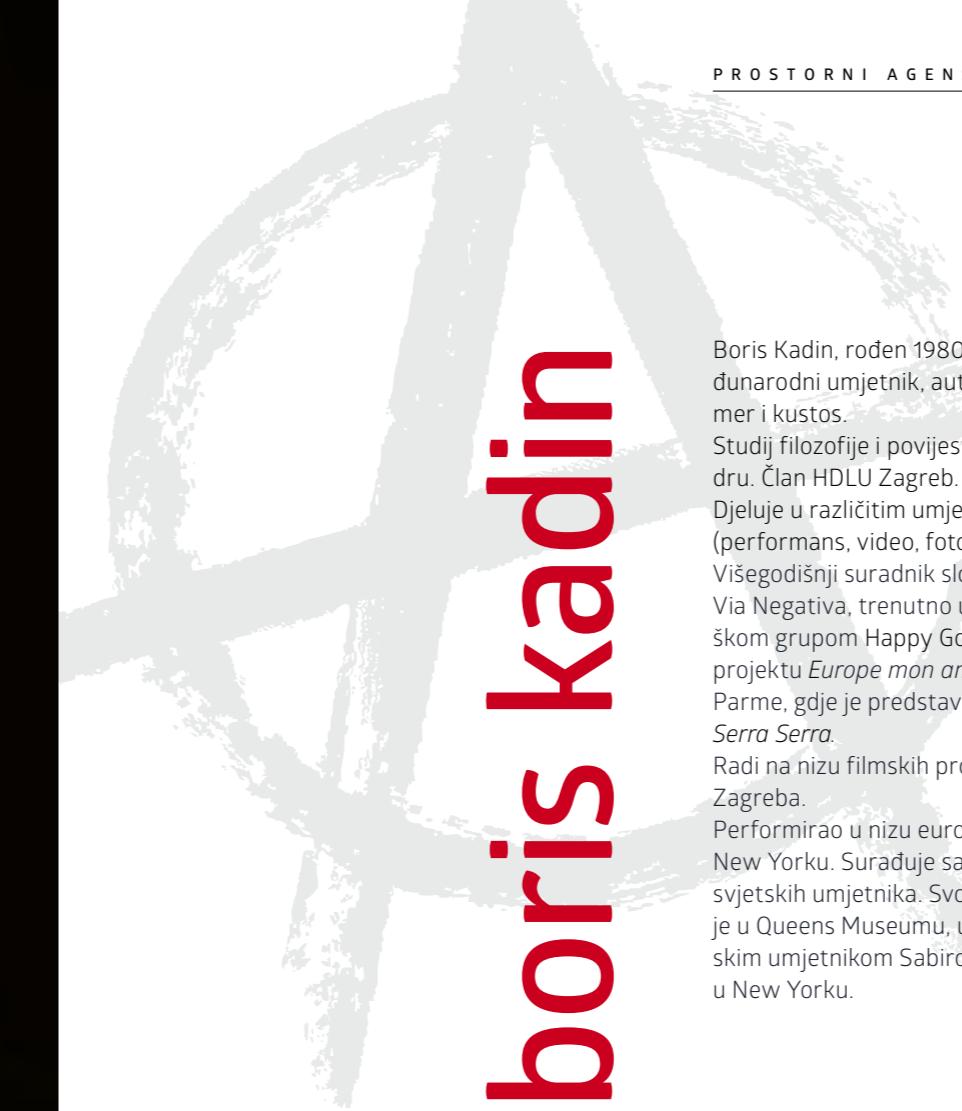
ISBN 978-1-84150-422-3

9 781841 504223

intellect | www.intellectbooks.com

Korice knjige
Izvedi, ponovi, snimi. Živa umetnost u istoriji,
 uredili Amelija Džounz i Adrijan Hitfeld, Intellect Bristol, UK / Čikago, SAD, 2012.
 Fotografije na koricama iz projekta: Janez Janša, *Život II [u nastajanju]*, 2009–
 Fotografije: Nada Žgank
 Producija: Maska, Ljubljana

Book Covers
Perform, Repeat, Record. Live Art in History,
 edited by Amelia Jones and Adrian Heathfield, intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2012
 Book Cover Photos from: Janez Jansa, *Life II [in creation]*, 2009–
 Photos: Nada Zgank
 Production: Maska, Ljubljana



boris kadin

Boris Kadin, rođen 1980. u Dubrovniku, međunarodni umjetnik, autor projekata, performer i kustos. Studij filozofije i povijesti, Sveučilište u Zadru. Član HDLU Zagreb. Djeluje u različitim umjetničkim disciplinama (performans, video, fotografija, mailart...). Višegodišnji suradnik slovenskog kolektiva Via Negativa, trenutno u suradnji sa norveškom grupom Happy Gorilla Company na projektu *Europe mon amour*, te Lenzom iz Parma, gdje je predstavio novi projekt *Que Serra Serra*. Radi na nizu filmskih projekata *ToutVaBien* iz Zagreba. Performirao u nizu europskih gradova i u New Yorku. Surađuje sa nizom europskih i svjetskih umjetnika. Svoj rad *69!* predstavio je u Queens Museumu, u suradnji sa albanskim umjetnikom Sabriom Kanaqiem, koji živi u New Yorku.

Projekti

- Europe mon amour* (sa Happy Gorilla Company), Bergen
- 2016. *Que Serra Serra*, Parma, Lenz...
- 2016. *Croohsyce*, sa Andrejom Mirčevim, MP2, Rijeka
- 2015. *69!*, Queens Museum, New York
- 2015. *Dedalus 2.0*, Teatar &TD, Zagreb
- 2015. *Midass*, javni prostor, Zagreb
- 2015. *This*, Milano
- 2014. *This*, BIOS, Athens
- 2013. *Your face is clean mr. President*, Red Plexus, Marseille
- 2012. *EU Pionir*, Kino Pobjeda, Zadar
- 2011. *Scream*, Glej, Ljubljana
- 2010. *Guilty!* (sa Via Negativa)
- 2009. *What did Joseph Beuys told me...* (sa Via Negativa)
- 2009. *Game with toothpicks* (sa Via Negativa)
- 2008. *Out* (sa Via Negativa)
- 2008–2009. *Silence with Vasistas*, Athens/Santorini/Marseilles
- 2007–2009. *Dream of Danilo Kiš with Andrej Mirčev*, installation/book
- 2007. *Not like me* (sa Via Negativa)

boris_kadin@yahoo.com

RGR, *Instalacija za oslobođanje nakupljenog građanskog stresa u prostoru Galerije/Muzeja*
Projekt će premijerno biti izvedeni i pokazan u Kulturnom centru Pančevo za vrijeme izložbe 18. Bijenale Prostorni agens.

RGR, *Installation aimed at relieving accumulated civil stress in a Gallery/Museum*
The first presentation and performance of the project will be held at the Pancevo Cultural Centre in the course of the 18th Biennial Agents of Space exhibition.

**RGR**

Instalacija za oslobođanje nakupljenog građanskog stresa u prostoru Galerije/Muzeja

RGR je skraćenica iz engleskog jezika, Rage in the Gallery Room, a osim toga, riječ u engleskom online žargonu znači 'razumijem' ili 'da', te je skraćenica od Roger, korišten u talkie-walkie komunikaciji kao potvrdni odgovor. RGR se sastoji od nekolicine (egzistencijalnih) predmeta kojima se stres ispušta, kao što su sjekira, čekić, bejzbol palica, pegla, nož, kao i od niza predmeta koji trpe radnju oslobođanja negativnih tenzija, npr. televizor, trake, kartonske kutije, boce, posude, mobiteli itd. RGR kao Roger odnosi se na performativni dio koji se realizira kroz publiku/posjetitelje.

Oni ulaze u galerijsku sobu bijesa, pod uvjetom da su shvatili da to rade na vlastitu odgovornost, te ispuštaju stres koji se stvara između države i njih individualno.

RGR potiče refleksiju u pojedincu o državi u kojoj se nalazi. Pri ulasku u sobu bijesa, on/a treba imati na umu tko mu/joj vodi državu, ministarstva, gradove i općine. Stres ispušten u galerijskog sobi bijesa ekvivalentan je stresu u odnosu pojedinca i države, pri čemu je država shvaćena kao temeljna jedinica političke podjele planeta, ili kao ustanova koja ima monopol na legitimno nasilje u određenom zemljopisnom području (Weber, Elias).

Prvi spomen o *Sobi bijesa* nalazimo prije 2000 godina, u Ramayani, gdje se spominje *Soba bijesa* u koju ulazi kraljica Kayikeji. Kon-

cept *Soba bijesa* pojavljuje se u 21. stoljeću kao biznis u kojem individue plaćaju da bi razbijale predmete u kontroliranim uvjetima.

RGR projekt smješta se u bijelu galerijsku sobu, jer je to zadnje mjesto na kojem je bilo kakva revolucija moguća. U izvedbenom smislu projekt se bavi etičkim propitivanjem pojedinca i bijesa koji je nakupljen u njemu, kao mogućem pogonskom gorivu (r)evolucije, dok se u vizualnom smislu projekt bavi estetikom destrukcije na tragu Stockhausenove izjave o najvećem umjetničkom činu svih vremena.

Publika se snima tijekom seanse u RNR, a materijali koji nastaju projiciraju se za vrijeme trajanja izložbe, uz krhotine razbijenih predmeta u prostoru.

RGR, Instalacija za oslobođanje nakupljenog građanskog stresa u prostoru Galerije/Muzeja
Projekt će premijerno biti izведен i pokazan u Kulturnom centru Pančevo za vrijeme izložbe 18. Bijenale Prostorni agens.

RGR, Installation aimed at relieving accumulated civil stress in a Gallery/Museum
The first presentation and performance of the project will be held at the Pancevo Cultural Centre in the course of the 18th Biennial Agents of Space exhibition.



kristian al-droubi boris kadin

Kristian Al-Droubi
Rođen u Srbiji, 1978. godine.

Umetnošću i pozorištem počeo je da se bavi 2000. godine, projektom performansâ za decu sa posebnim potrebama i iz marginalizovanih delova društva.

Od 2000. godine, radio je sa nekolicinom pozorišnih i plesnih režisera, kao i sa Kacura Kanom, japanskim majstorom plesa *buto* (ples mraka), sa kojim je nekoliko puta nastupao i saradivao na radionicama.

Sa slovenačkom pozorišnom trupom Via Negativa učestvovao je u istraživanju sedam grehova kroz desetogodišnji projekat koji se sastojao od umetničkih performansa i pozorišnih predstava.

Bavi se uličnim nastupima, *buto* plesom, pozorištem i instalacijama.

Nastupao je na nekoliko festivala, uključujući i Venecijanski bijenale umetnosti.

Osnivač je organizacije Golden Branch (produkcija i razvoj savremenog plesa i pozorišta).

Trenutno radi u Sense Kaleidoscope, kao nastavnik drame za decu sa autizmom.

kristianhotel@yahoo.com

KONFLIKT

Riječ je o ljudskoj potrebi da užasne stvari naziva pravim imenom i da ne zatvara oči pred kaosom povijesti.

Konflikt je projekt koji kombinira body art sa audioinstalacijom. Nastao je kao svojevrsno parafranziranje performancea Marine Abramović Ritam 10, od koje je preuzeta igra sa noževima. U svom performance ona igra sama sa sobom, kontrolirajući vlastito tijelo i vlastitu svijest, prema sebi i za sebe.

U projektu istu igru izvodi 8(10?) performera sa prostora ex-Yu, sa naglaskom na svijesti drugoga, i bez mogućnosti kontrole tog drugog tijela i druge svijesti. Dakle, od sebe i za drugog. Projekt aktualizira problem nasilja kao posljedice ratnih zbivanja.

Istraživajući odnos moći i nemoći, govori se o 'nože'nkastoj povijesti susjednih nacija koje su pripadale istoj državi. Jezik koji služi kao most komunikacije postaje zid koji se ruši kroz performance. Performeri šute i izvode igru. Apsurd rata i nasilja uspostavlja se i ironizira putem igre kao aluzije na sportski događaj. Svaki od sudionika ima zastavu svoje drzave ubodenu u stolicu na kojoj sjedi. Zastava je veličine 3 x 1,5cm.

KONFLIKT, performans
Izvode: Kristian Al-Droubi i Boris Kadin

Conflict, performance
Performed by: Kristian Al-Droubi and Boris Kadin



katalin ladik

Rođena u Novom Sadu 1942.

Raspon stvaralaštva

Književnost, gluma, likovno stvaralaštvo, stvaranje i interpretacija eksperimentalnih zvučnih kompozicija i radio igara, fonetična i vizuelna poezija, happening, performance, akcije, mail art

Izložbe (izvod)

1973. Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd

1975. *Eksperimenti u modernoj jugoslovenskoj umjetnosti*, Galerija Studentskog centra, Zagreb

Aspekte - Gegenwärtige Kunst aus - Jugoslawien, Akademie der Bildenden Künste, Wien

Vizuele poëzie, Van Gogh Museum, Amsterdam

1978. *Materializzazione del linguaggio*, La Biennale di Venezia

1980. *Rencontres internationales de poésie sonore*, Centre National Georges Pompidou, Paris

1982. *Verbo-voko-vizuelno u Jugoslaviji 1950-1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd

2007. *Kontakt Beograd - Works from the Collection of Erste Bank Group*, Muzej savremene umetnosti, Beograd

2009. *Temps com a Matèria (Time as Matter)*, Museum of Contemporary Art / MACBA, Barcelona

2010. *Moć žene: Katalin Ladik, retrospektivna izložba 1962-2010*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

R.O.M.E.T. 01, 1972, fotografija, 17 x 25,5 cm
R.O.M.E.T., pseudoskulptura – balzamovanje Tutankamona – lažna vrata – scensko-muzička akcija, održana na Tribini mladih u Novom Sadu, 25. februara 1972.

Realizovali su: Janez Kocijančić, Katalin Ladik i drugi pred oko 250 učesnika gledalaca

2012. *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957-1984*, Lodz Museum of Art / MS2 – Muzeum Sztuki w Łodzi

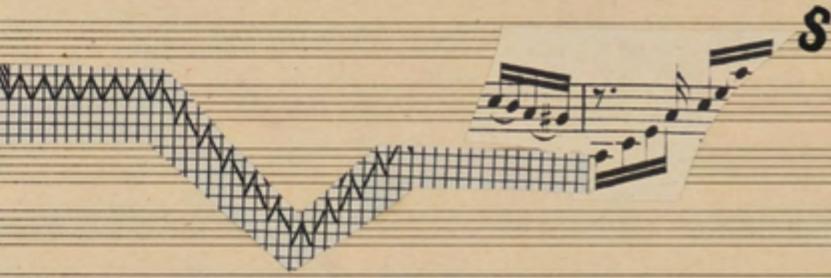
2016. *The Voice of a Woman*, acb Gallery, Budapest

2017. *documenta 14*, Kassel, Athen

katalin.ladik@gmail.com



Ниски стубић: убости у ланчић, извући петљу, навијутак, пропуши кроз обе петље на кукици.

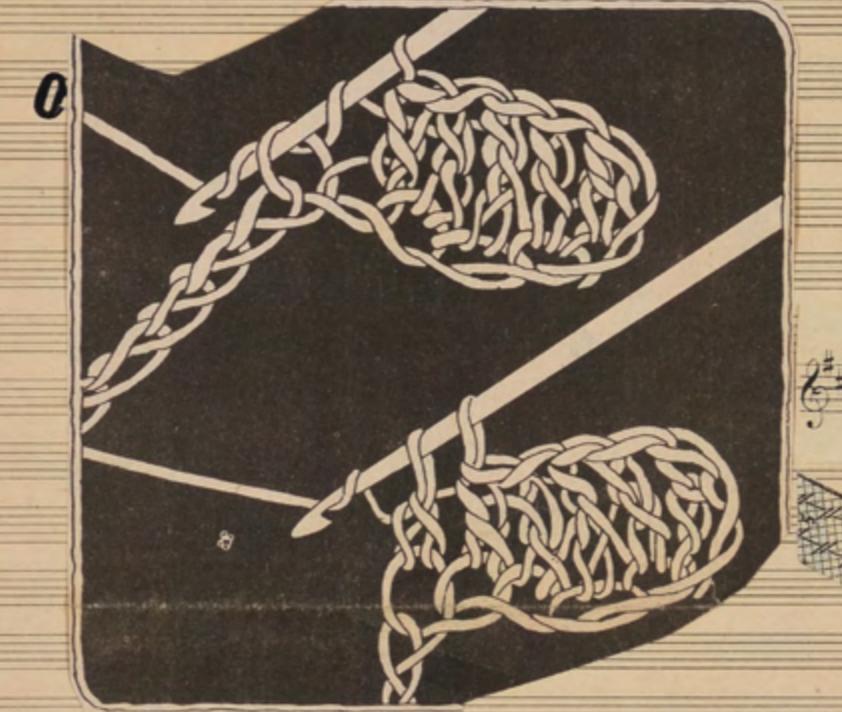


Franja Kraljević

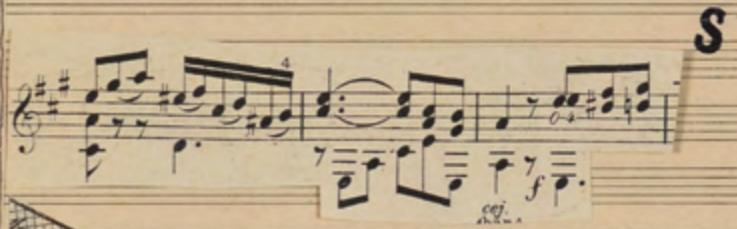


SPUŠTANJE NOVOG SADA NIZ DUNAV 1-2,
1972, fotografija, 40 x 88 cm

Novi Sad Alighting on the Danube 1-2,
1972, photo, 40 x 88 cm



Високи стубић: навијутак, убости у ланчић, извући петљу, навијутак, пропуши кроз извучену петљу и навијутак, навијутак, пропуши кроз обе петље на кукици.



Franja Kraljević

BALKAN FOLKSONG No. 3, 1973, kolaž papir,
23 x 32,5 cm

Balkan Folksong No. 3, 1973, paper collage,
23 x 32,5 cm

BALKAN FOLKSONG No. 5, 1973, kolaž papir,
23 x 32,5 cm

Balkan Folksong No. 5, 1973, paper collage,
23 x 32,5 cm

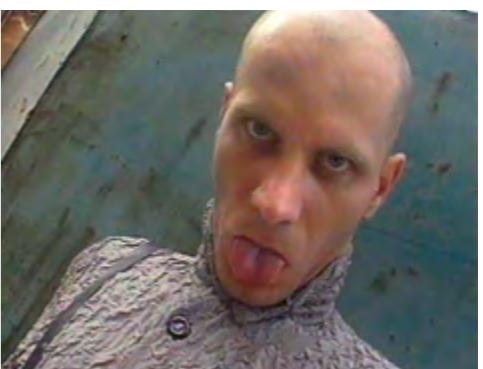
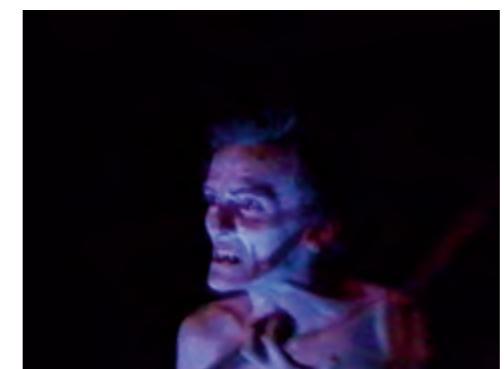
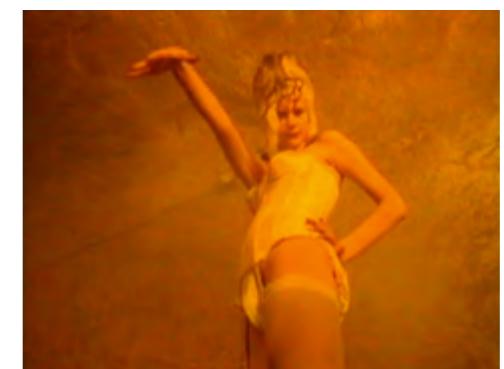


Srđan Đile marković /supernaut

Srđan Đile Marković je multimedijalni umetnik, čije je delovanje medijski i žanrovski transgresivno i heterogeno. Krećući se paralelno između likovnog medija, performansa i muzičkog stvaralaštva (bendovi: Nule, UKT, Radnička kontrola, DDT, Supernaut). Điletovi radovi direktna su refleksija raspada društveno-političkih struktura u Jugoslaviji i Srbiji, u periodu od 1980-ih do 2000-ih. U monografiji posvećenoj umetniku, Nikola Dedić sažima rad Đileta i benda Supernaut sledećim rečima: „Kontekst koji će od strane kritike najčešće biti korишćen za interpretaciju slikarstva Srđana Đile Markovića svakako jeste konstrukt tzv. 'beogradskog undergrounda', koji se odnosi na pojedine umetničke strategije iz druge polovine osamdesetih i naročito iz perioda kriznih devedesetih godina. Reč je o postupcima koji ne predstavljaju tipičan i očigledan primer stvaranja direktno angažovane, politizovane umetnosti, već se termin odnosi na tumačenje umetničkih postupaka koji su kroz reference na popularnu i rok kulturu, 'urbanu' samomitolizaciju i insistiranje umetnika na pripadnosti određenom alternativnom supkulturnom miljeu težili indirektnoj problematizaciji konteksta krize, ratova i opšte društvene hipokrizije.“ (Nikola Dedić, *Niže nego ljudski: Srđan Đile Marković i Underground figuracija*, str. 97)

AUDIO-PERFORMANS GRUPE SUPERNAUT
Supernaut čine: Srđan Đile Marković, Saša Radić i Miodrag Čeza Stojanović
Fotografija: Srđan Veljović

Supernaut Group Audio Performance
Supernaut consists of: Srdjan Djile Markovic, Sasa Radic and Miodrag Ceza Stojanovic
Photo: Srdjan Veljovic



**FILMSKA AKADEMIJA SUPERNAUT
BELGRADEUNDERGROUND**

36 min, 1996.

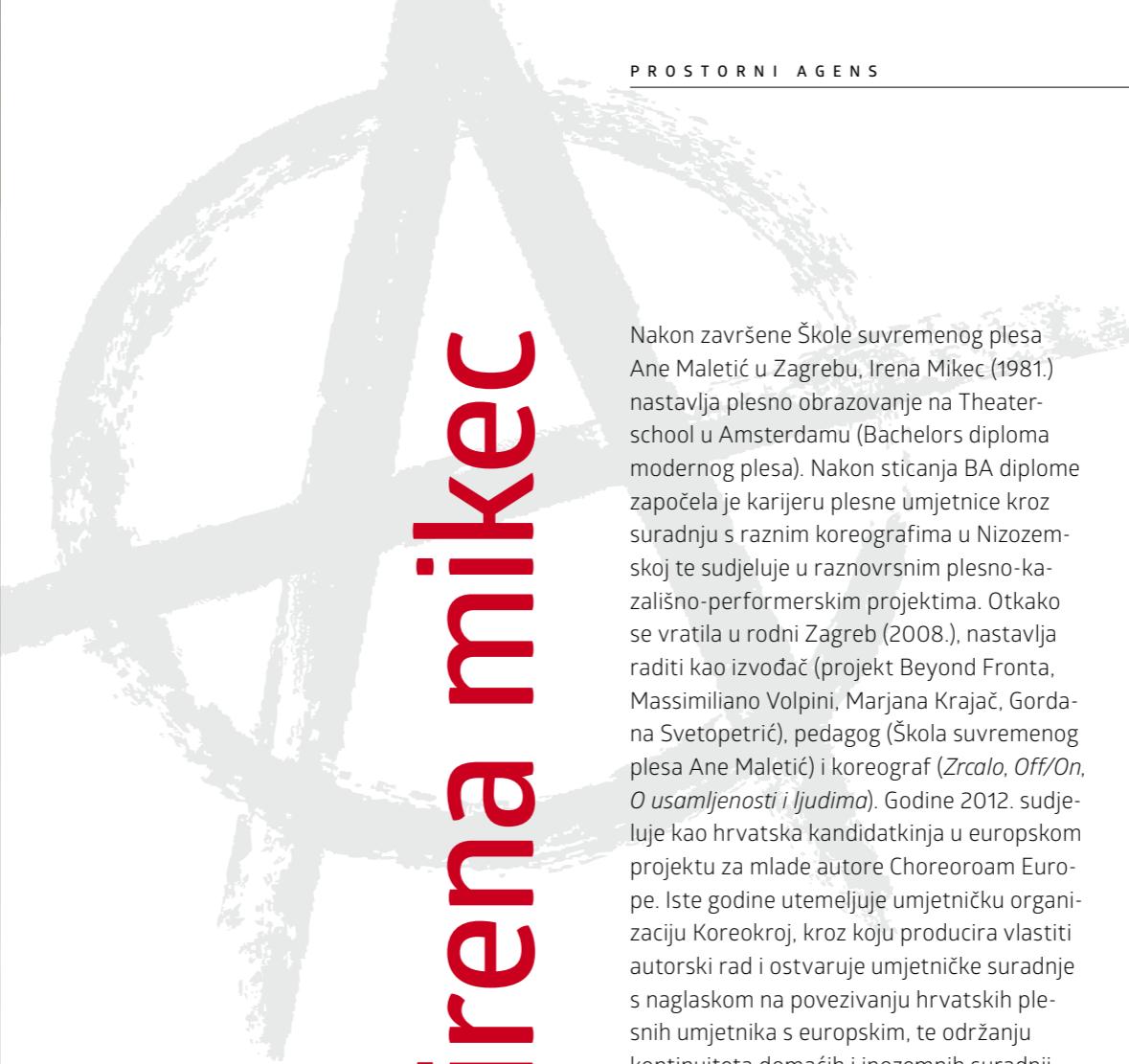
Muzički dokumentarno-igrani film. Premijera po pozivu Senada Pećanina, urednika ratnih i poratnih *Dana*, prvim civilnim autobusom za Sarajevo, 13. oktobra 1996. Dramaturgija, muzička produkcija, režija: Sonja Savić Iz zbirke Umetničke galerije „Nadežda Petrović“, Čačak

The Supernaut BelgradeUnderground Movie Academy

36 min, 1996

Music documentary film. The première performed at the invitation of Senad Pecanin, editor of the wartime and post-war *Dani* magazine, on the first civilian bus for Sarajevo, October 13, 1996.

Dramaturgy, music production, directed by: Sonja Savic From the „Nadežda Petrović“ Art Gallery collection, Čačak



Nakon završene Škole suvremenog plesa Ane Maletić u Zagrebu, Irena Mikec (1981.) nastavlja plesno obrazovanje na Theater-school u Amsterdamu (Bachelors diploma modernog plesa). Nakon sticanja BA diplome započela je karijeru plesne umjetnice kroz suradnju s raznim koreografima u Nizozemskoj te sudjeluje u raznovrsnim plesno-kazališno-performerskim projektima. Otkako se vratila u rodni Zagreb (2008.), nastavlja raditi kao izvođač (projekt Beyond Fronta, Massimiliano Volpini, Marjana Krajač, Gordana Svetopetrić), pedagog (Škola suvremenog plesa Ane Maletić) i koreograf (*Zrcalo, Off/On, O usamljenosti i ljudima*). Godine 2012. sudjeliće kao hrvatska kandidatkinja u europskom projektu za mlade autore Choreoroom Europe. Iste godine utemeljuje umjetničku organizaciju Koreokroj, kroz koju producira vlastiti autorski rad i ostvaruje umjetničke suradnje s naglaskom na povezivanju hrvatskih plesnih umjetnika s europskim, te održanju kontinuiteta domaćih i inozemnih suradnji. U 2013. počinje suradnju s koreografkinjom Marjanom Krajač, koja rezultira radovima *Koreografska fantazija br. 1. Varijacije o osjetnom*, *Koreografska fantazija br. 2. Kaleidoscope im Nebel*, nagrađenim od strane plesne i šire kazališno-umjetničke struke. Nagradu plesne struke za najbolju koreografiju za solo rad *O usamljenosti i ljudima* prima 2016.

irena_mikec@yahoo.com

O KOEGZISTENCIJI I LJUDIMA

Koreografija: Irena Mikec
Izvođači: Eleonora Vrdoljak i Zvonimir Kvesić
Postav i tech potpora, zvuk i svjetlo u izvedbi: Irena Mikec
Premijerna izvedba: Gliptoteka, HAZU, Zagreb, 9. 11. 2017.
Producija: KOREOKROJ, 2017.

On Coexistence and People

Choreography: Irena Mikec
Performers: Eleonora Vrdoljak and Zvonimir Kvesić
Set and tech support, sound and light in performance: Irena Mikec
First performance: Gliptoteka, HAZU, Zagreb, November 9th, 2017
Production: KOREOKROJ, 2017



O KOEGZISTENCIJI I LJUDIMA

Koreografija: Irena Mikec
Izvođači: Eleonora Vrdoljak i Zvonimir Kvesić
Postav i tech potpora, zvuk i svjetlo
u izvedbi: Irena Mikec
Premijerna izvedba: Gliptoteka, HAZU,
Zagreb, 9. 11. 2017.
Produkcija: KOREOKROJ, 2017.

On Coexistence and People

Choreography: Irena Mikec
Performers: Eleonora Vrdoljak and
Zvonimir Kvesic
Set and tech support, sound and light in
performance: Irena Mikec
First performance: Gliptoteka, HAZU, Zagreb,
November 9th, 2017
Production: KOREOKROJ, 2017

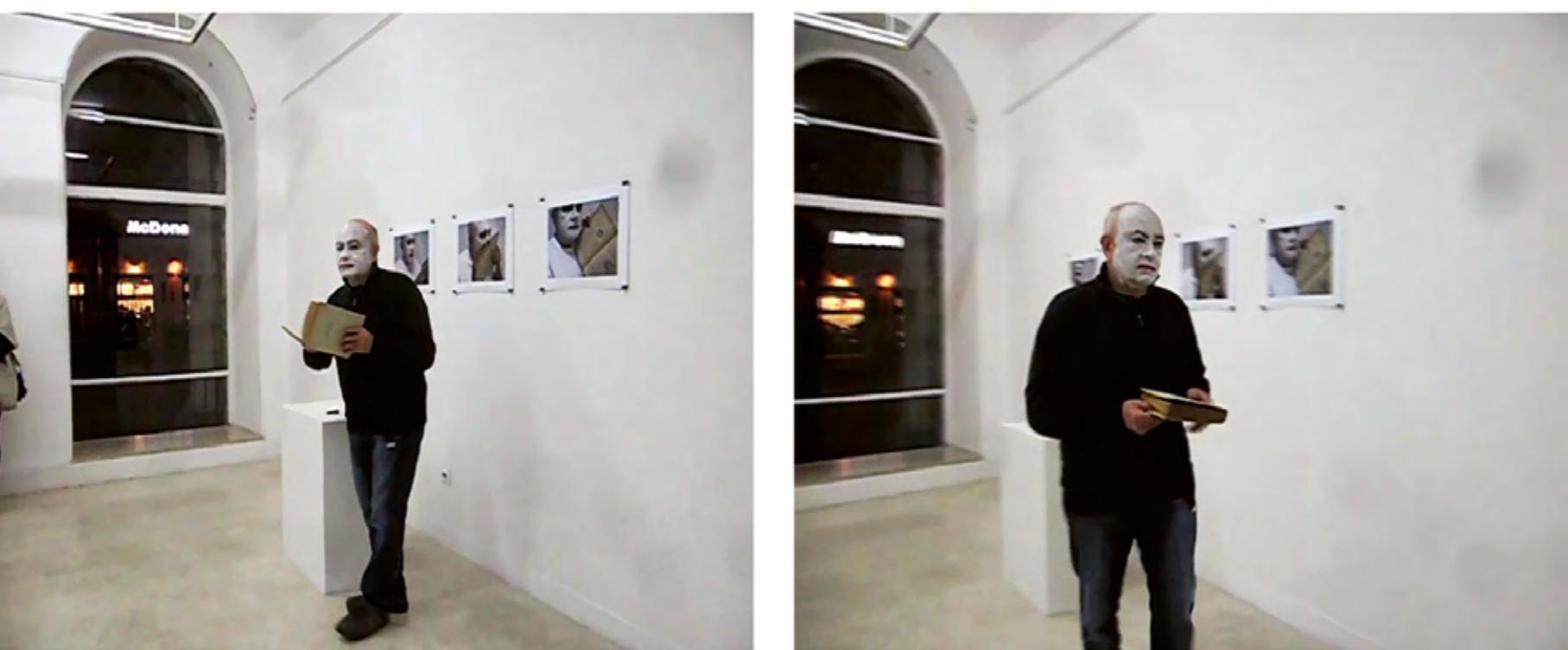
marijan molnar

Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1976. godine. Bio je suradnik Majstorske radionice od 1976. do 1979. godine. Istovremeno je suradišao s umjetnicima okupljenima oko Galerije Podrum i Galerije PM u Zagrebu. U vrijeme nove umjetničke prakse formira svoju strategiju, kojom propituje procesualne elemente u konstituiranju rada, kontekst i uvjete umjetničkog rada, dvojnosti kulture i prirode, odnos subjekta i objekta i pitanje identiteta. U svojem radu koristi se instalacijama, filmom, videom, ambijentima, akcijama i performansom, fotografijom, site-specific i on-line instalacijama. Za demokratizaciju umjetnosti je ciklus radova započet 1979. godine na tadašnjem Trgu Republike u Zagrebu. Izveden u različitim formama i sa više strategija, ciklus završava 1983. godine. Koristeći jezik i metode ideologije, kao i neformalnog aktivizma, propitavao je povezanost umjetnosti i širega društvenog i ideološkog konteksta. U ambijentu-instalaciji *Passion/Incest*, postavljenom u Galeriji Kapelica u Ljubljani, 1999. godine, prisutna je tema potiskivanja, odsutnosti i obitelji. Godine 2002. bjavio je autorsku knjigu *Akcije i ambijenti*. Tijekom 2005. i 2006. realizirao je trodjelni on-line, site-specific projekt *Predvođenje*, koji se odvijao na tri lokacije. Projektom je istraživao kategorije otvorenosti i zatvorenosti te indiferentnost društva. Godine 2008. u Galeriji Bačva, u HDLU Zagreb, postavio je složenu instalaciju *Ponovo pronađeni predmet*, u kojoj ugošćuje prodavača sa Hrelića njegovim predmetima, koje dokumentira po principima muzejske prakse. Godine 2012. izdaje knjigu *1998. – 2008. : Pregled radova*. Član je neformalne grupe umjetnika Pleh, sa kojima organizira zajedničke izložbe i akcije. Živi i radi u Zagrebu.

molnarmarjan691@gmail.com

LJUBLJENI MARX, video, 6 min 22 s
Videosnimka performansa u Malom salonu, Rijeka 2016.
Snimila mobitelom Nataša Šuković.
Izvedba i obrada: Marijan Molnar, Rijeka/Zagreb 2016.

Beloved Marx, Video, 6 min 22 s
Video recording of the performance in Mali Salon, Rijeka, 2016
Recorded by cell phone: Natasa Sukovic
Performance and editing: Marijan Molnar, Rijeka/Zagreb 2016



Ljubljeni Marx, 2016.

Obučen u tamno odijelo, lica obojenog bijelom bojom, crvenom šminkom bojim usne i ljubim otvorenu stranicu *Kapitala*. Zatvaram knjigu te prilazim promatraču koji dodiruje (ili ne) knjigu rukom. Radnja se ponavlja onoliko puta koliko ima promatrača.

Nakon performansa *Das Kapital*, kada sam uništavao Marxovo kapitalno djelo, dovodeći u pitanje idolatriju „kapitala“, poništavajući ga udaranjem pečata Die Kunst, paljenjem i gužvanjem stranica knjige, odlučio sam iskazati empatiju za čovjeka i njegovo djelo. Jednostavnom gestom ljubljenja, koja je izraz koliko prisnosti toliko i na neki način zaljubljenosti. Prilaženjem prisutnim promatračima i očekivanjem geste dodirivanja ili odbijanja na ritualni se način iskazuje odnos prema predmetu, knjizi koja se ovde može gledati kao posvećeni predmet. Dovodeći ovu knjigu, koja je bila takoreći Biblija jedne ideologije, jednog svjetonazora, u jedan ritualni kontekst, upućuje se na nekritično i sljepo obožavanje karakteristično za dogme i dogmatsku svijest.

Marx – Bakunjin.

film super-8, boja, 6 min 40 s, 1980.

Film *Marx – Bakunjin* treba staviti u kontekst mojih interesa i preokupacija u periodu od 1976. do 1983. godine.

U tekstu koji je trebao prvotno biti moj uvod u materijal knjige *Akcije i ambijenti*, dotadašnji rad razvrstao sam u četiri grupe. Jednu od njih čine radovi koji se bave pitanjima koja proizlaze iz odnosa umjetnosti i šireg društveno-kulturnog i političkog konteksta. U okviru takvog razmatranja dolazi i pitanje individue i individualnih sloboda kao izvorne vrijednosti i prepostavke kreativnog djelovanja. S druge strane, u odnosu na represivne mehanizme koji djeluju u društvu, kao i svijest da je i umjetnost sudjelovala u tome, opslužujući razne ideologije ili stvarajući vlastite, navela me da se referiram na povijesne avangarde i njihov simbolizam boja paralelan bojama velikih ideoloških i političkih pokreta. U ovom filmu usredotočio sam se na dva imena, nosioca dviju lijevih ideologija, jedne „uvjetne slobode“, one uvjetovane materijalnim razvojem, društvenim okvirima i povijesnim razvojem, a koja je bila službena ideologija tog vremena na ovim prostorima, i druge, koja je nastala kao hereza, ideologija individualnih sloboda s naglašenim utopističkim potencijalom.

Gesta pisanja imena na licu jednaka je činu upijanja značenja koje nosi ta riječ, njegove simbolike. Ponavljanje ove geste zajedno, sa brisanjem imena, stvara sliku pasivnog, trpnog podnošenja, šizofrenog potiranja jednog značenja drugim, što na kraju na licu subjekta ostavlja trag: prizor zamrljane i neprepoznatljive individue.

Čistoča crvene i crne boje nestaje u prljavoj mješavini nataloženih slojeva boje.

U ovim radnjama naglašavanjem pasivnosti subjekta nasuprot agresivnoj metodi djelovanja ideooloških obrazaca, putem mazohistički ponavljajućeg čina pisanja, umjetnost je prikazana kao ono mjesto koje je često praksa neslobode i pasivnosti.

Marijan Molnar, 2011.

U filmu iz 1980. godine *Marx – Bakunjin* suprotstavljate marksizam i kolektivni anarhizam Mihaila Bakunjina. Kakav je bio Vaš stav prema anarhističkim odrednicama tada? Koliko danas istražujete anarhističku teoriju i prasku?

Rad je polemičan. Nastao je u kontekstu tadašnjeg povijesnog trenutka (anarhističke ideje kod terorističkih grupa na Zapadu, nastalih poslije sloma 1968.) i lokalnog socijalističko-birokratskog sistema, koji već pokazuje znakove zamora i birokratskog okoštavanja. Ova situacija dovodila je, uz ostalo, u žarište interesa pitanje individualnih sloboda. Ova mogućnost se pojавila poluotvorenim vratima našeg društva koje je bilo na raskrsnici. Anarhizam je dao vjetra individualnom koje se slobodnom voljom udružuje u kolektivne projekte, što korespondira s principom umjetničkih sloboda. Ali svaka ideologija traži svoje žrtve, svoje svece i poslušnike. U početku, ova je ideja čista i nevina, vremenom, ona se uprlja i gubi svoju snagu. Završetak rada je umrljano lice mješavini crvene i crne boje s neprepoznatljivim imenima Marx-a i Bakunjina. Umjetnički čin je na neki način anarhistički. On dovodi u pitanje ustaljeni red stvari, sumnje u vječne vrijednosti. Princip anarhije je kao takav i utopiski pa mi je zato blizak i danas.

Suzana Marjanović, Razgovor u povodu izložbe Marijana Molnara „O prvom i drugom“, u Galeriji Koprivnica (dio teksta)



MARX – BAKUNJIN,
film super-8, boja, 6 min 40 s, 1980.

Marx – Bakunjin,
film super-8, colour, 6 min 40 s, 1980



rabihmroue

Rođen je u Bejrutu. Trenutno živi u Berlinu. Pozorišni je reditelj, glumac, likovni umetnik i dramski pisac. Pored rada u pozorištu, bavi se video-zapisima i umetničkim instalacijama u koje ponekad ubacuje fotografije i tekst. Dopisni je urednik časopisa *Drama Review* (*TDR*, Njujork). Takođe je i suosnivač Bejrutskog umetničkog centra (BAC).

Bio je član međunarodnog istraživačkog centra Preplitanje kultura performansa, FU, Berlin (2012–2015). Pozorišni je reditelj u Minhenskom kamernom teatru.

U njegove najznačajnije rade spadaju: *Rima Kamel* (2017), *Oda radosti* (2015), *Jahanje na oblaku* (2013), *33 obrtaja i nekoliko sekundi* (2012), *Pikselizovana revolucija* (2012), *Stavnici slike* (2008), *Ko se boji predstavljanja* (2005).

Nastupao je po svetu i učestvovao, između ostalih, na izložbama u Kaselu – dOCUMENTA (13), Madridu – CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Njujorku – ICP Triennial, MoMa, Parizu – Centre Pompidou, Istanbulu – SALT.

rabihmroue@gmail.com

PIKSELIZOVANA REVOLUCIJA
Neakademsko predavanje o video-zapisima
Rabija Mruea (2012)
Fotografija: Pašajt Španedfor

The Pixelated Revolution
A non-academic lecture on video by Rabih
Mroué (2012)
Photo: Pascheit Spannedfor



PIKSELIZOVANA REVOLUCIJA

Neakademsko predavanje o video-zapisima
Rabija Mruea (2012)

Jezik: engleski

Trajanje: oko 22 min

Preveo na engleski: Zijad Nawfal

Naručilac: dOCUMENTA 13, Kassel

Koprodukcija Berlin Documentary Forum –
HKW/ Berlin i dOCUMENTA 13, Kassel

2010. godina – Nagrada Spalding Grej (Izložbeni prostor 122, Njujork; Muzej Endija Vorholja, Pittsburg; Pozorište na daskama, Sijetl; Umetnički centar Voker, Mineapolis)

The Pixelated Revolution

A non-academic lecture on video by Rabih
Mroué (2012)

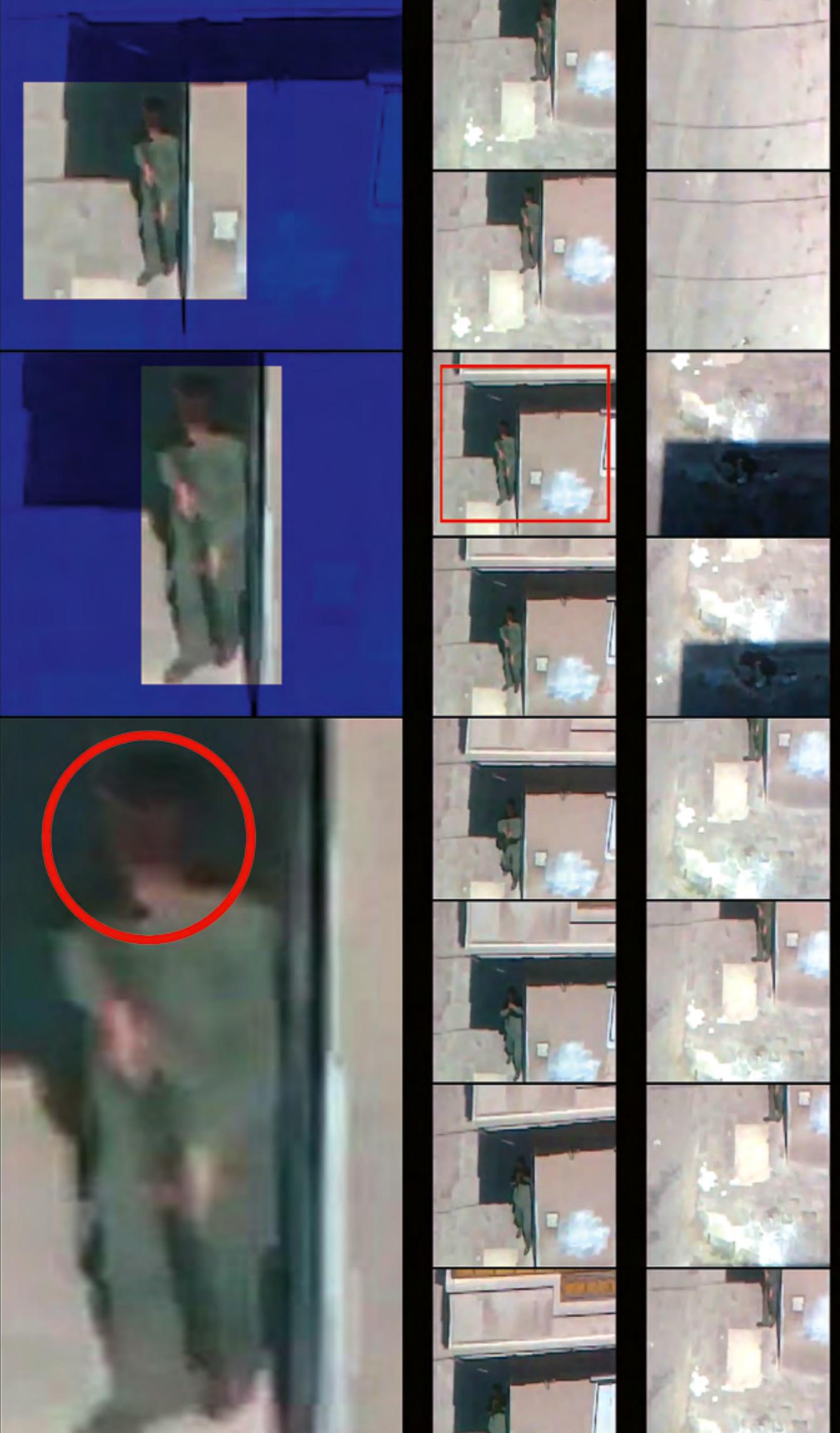
Language: English

Duration: around 22 min.

Translated to English by Ziad Nawfal
Commissioned by dOCUMENTA 13, Kassel/
Germany

Co-produced by: Berlin Documentary Forum
– HKW/ Berlin, dOCUMENTA 13, Kassel

The 2010 Spalding Gray Award (*Performing Space 122* in New York, *Andy Warhol Museum*, Pittsburg, *On the Boards*, Seattle and *Walker Art Center*, Minneapolis).





lala nomada

Moj način rada zasniva se na stvaranju efemernih skulptura tokom performansa, koje se ne fokusiraju jedino na izgrađivanju same figure, već i na osobinama analizirane situacije, prostora i materijala. Cilj mi je da publici prenesem više od slike.

Obrazovanje i izbor projekata

2018. Art & Science, master, Fakultet primenjenih umetnosti, Beč, Austrija
od 2012. *Latitud 32°N/55°S*, tvorac i kustos platforme za latinoameričku umetnost performansa
od 2012. PAErsche, član mreže umetničkih performansa NRW, Nemačka
2017. Muzej Lushan, rezidencijalni boravak, Čengdu, Kina
2012-2015. MPA-B, Mesec umetnosti performansa u Berlinu, saradnik i jedan od kustosa platforme, Berlin, Nemačka

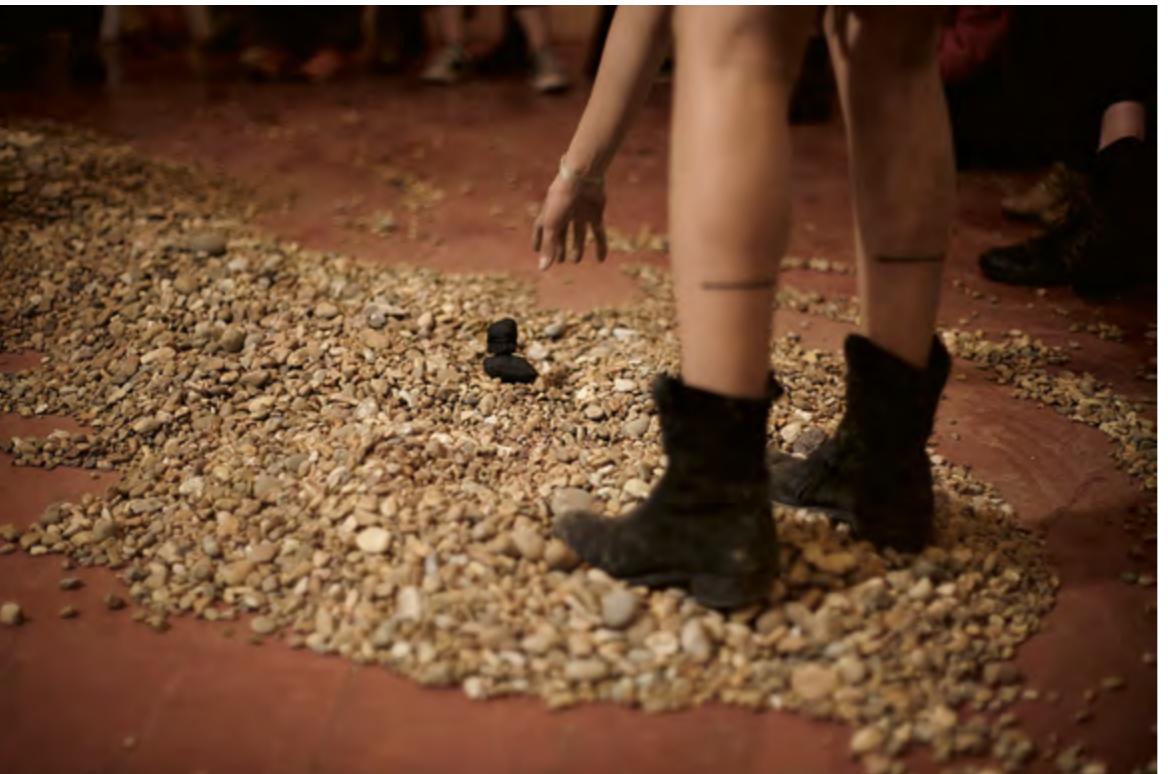
Izabrane izložbe

2018. *LA / LA*, Los Andeles, Kalifornija, SAD
2017. *UP – ON*, Čengdu, Kina
2017. *DOPUST*, MMSU, Rijeka, Hrvatska
2017. *Festival WAKE*, Fokston, Engleska
2017. *Circuit Training*, Beč, Austrija
2016. *Crossover*, Kil, Nemačka
2015. *Blauverschiebung*, Lajpcig, Nemačka
2015. *Dugtungan*, Santijago, Filipini
2014. *Mother's Tongue*, Helsinki, Finska
2014. Galerija Weekend, Poznanj, Poljska

lala.nomada@gmail.com

S. T. 2015, Berlin
dokumentacija performansa
Fotografija: N. Yhare

S. T. 2015, Berlin
performance documentation
Photo: N. Yhare



COLLOIDAL SERIES, 2017,
dokumentacija performansa
Fotografija: K. Salzmann

Colloidal Series, 2017,
performance documentation
Photo: K. Salzmann



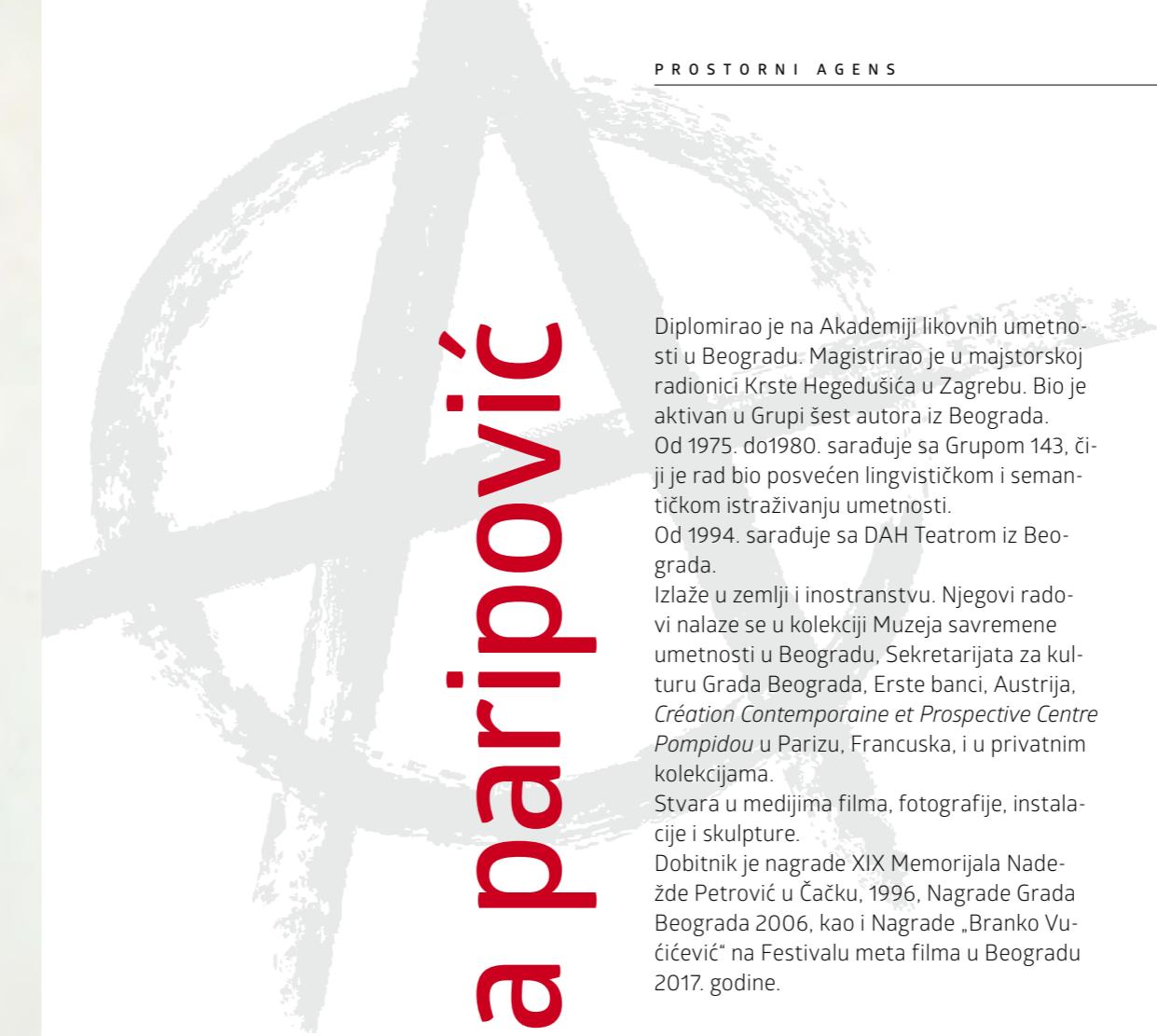
S. T. 2017,
dokumentacija performansa
Fotografija: P. S. White

S. T. 2017,
performance documentation
Photo: P. S. White



WALKING, 2017,
dokumentacija performansa
Fotografija: C. Aldrete

Walking, 2017,
performance documentation
Photo: C. Aldrete



neša paripović

Diplomirao je na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu. Magistrirao je u majstorskoj radionici Krste Hegedušića u Zagrebu. Bio je aktivan u Grupi šest autora iz Beograda.

Od 1975. do 1980. sarađuje sa Grupom 143, čiji je rad bio posvećen lingvističkom i semantičkom istraživanju umetnosti.

Od 1994. sarađuje sa DAH Teatrom iz Beograda.

Izlaže u zemlji i inostranstvu. Njegovi radovi nalaze se u kolekciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Sekretarijata za kulturu Grada Beograda, Erste banchi, Austrija, *Création Contemporaine et Prospective Centre Pompidou* u Parizu, Francuska, i u privatnim kolekcijama.

Stvara u medijima filma, fotografije, instalacije i skulpture.

Dobitnik je nagrade XIX Memorijala Nadežde Petrović u Čačku, 1996, Nagrade Grada Beograda 2006, kao i Nagrade „Branko Vučićević“ na Festivalu meta filma u Beogradu 2017. godine.

dijana.mlsvc@gmail.com

N. P.

1978, film, 23 min
Ljubaznošću umetnika

N. P.

1978, film, 23 min
Courtesy of the artist



PRIMERI ANALITIČKE SKULPTURE, 1978,
fotografija, rad se sastoji od 20 fotografija
(24 x 30 cm) postavljenih u jednu celinu, visi-
ne 65 cm i širine 120 cm

Examples of Analytical Sculpture, 1978,
photo, the work consists of 20 photos
(24 x 30 cm) placed in one whole, 65 cm high
and 120 cm wide



p r i v a t n e g a l e r i j e i k o l e k c i j e



ČETVRT VEGA RADA GALERIJE ZVONO

Sa Ljiljanom Tadić, direktorkom privatne galerije Zvono, Beograd, razgovarala istoričarka umetnosti Andela Rokvić

1. Davne 1993. godine osnovali ste Galeriju Zvono. Koji su bili Vaši motivi i koliko je hrabrosti bilo potrebno za takav korak, uzimajući u obzir tešku poziciju u kojoj je umetnost opstajala u tadašnjem poljuljanom društveno-političkom sistemu naše države?

Oduvek sam želela da se bavim galerijskim poslom. Pre svega, da vodim svoju – privatnu galeriju. Već veoma mlada, spoznala sam sopstvenu želju da aktivno participiram u umetničkom životu u našoj sredini i ostala sam istrajna u toj nameri. Po mome mišljenju, tada, kao i sada, ne postoji ništa inspirativnije i kreativnije od galerijskog posla, organizovanja izložbi, umetničkih projekata i od otkrivanja novih mladih talenata. Zaista je za ovakav poduhvat, tih turbulentnih devedesetih godina, bilo potrebno mnogo hrabrosti i truda. Jugoslavija se raspala, a okrnjena država je bila pogodena hiperinflatornom krizom. U vremenu sveopšte društveno-političke i ekonomске krize, otvaranje galerije delovalo je kao nepromišljen potez, ali nikako nisam želela da se odrekнем svoje vizije. Verovala sam u boljšak, izlazak iz krize, a to se s vremenom i dogodilo.

2. Period početka rada Galerije Zvono vremenski je blizak raspadu SFRJ i formiranju nove samostalne umetničke scene. Kakvu ulogu je odigrala Galerija Zvono u tom tranzisionom periodu, s obzirom na to što su njene tendencije da se prvenstveno okrene mladim, neafirmisanim umetnicima i da njihova shvatanja savremene umetnosti prezentuje publici?

Nije bilo lako proći kroz takvu tranzisionu stihiju koja je zahvatila čitav društveni organizam, svaku njegovu poru, pa i savremenu umetničku scenu tog trenutka. Dalekosežne posledice takvih okolnosti osećaju se i da-

nas. Novonastala umanjena i oslabljena država dobila je svoje novo umetničko polje za formiranje identiteta jedne nove savremene srpske umetnosti. U sredini u kojoj su polako svoja vrata zatvarale institucije od krucijalnog značaja za kulturu i formiranje ne samo umetničkog već i šireg nacionalnog identiteta, taj zadatak nije bio nimalo lak. Čini mi se da je Galerija Zvono tada bila jedno od retkih mestra gde su mladi umetnici mogli da prezentuju publici svoja dela i da pokušaju da približe inovativni likovni izraz.

3. Galerija uspešno deluje na domaćoj umetničkoj sceni već dvadeset pet godina i svedok je brojnih režimskih promena i turbulentnih dešavanja koja su pogadala našu državu. Koliko je bilo teško održati kontinuirani kvalitet umetničkog programa Galerije i očuvati njen kulturni integritet?

Savremena umetnička produkcija projektovana kroz galerijsku praksu danas je veoma raznolika, a da bi se nove pojave na recentnoj sceni jasno uočile, izdvojile i pratile, neophodni su velika profesionalna posvećenost, određeni afinitet, prepoznatljiv programski koncept i strategija same Galerije. U ovih četvrt veka iza nas, bilo je zaista mnogo izazova i ne tako povoljnih situacija za one koji se bave bilo kakvom umetničkom praksom. Ipak, ključna komponenta za dugotrajno opstajanje je upornost, neodustajanje od sopstvenih stvaralačkih namera. Savremene pojave u umetnosti, odnosno nove umetničke prakse, postavljaju izazove pred nas, koje je neophodno da prepoznamo, kao i da preispitamo savremeno razumevanje umetnosti i mogućnosti njenog daljnog razvoja. Negujući ovakve umetničke postulante, Galerija Zvono je godinama oblikovala svoj sada već dobro prepoznatljiv kulturni identitet.

4. Koja je osnovna koncepcija ideja Galerije Zvono?

Program Galerije Zvono fokusiran je pre svega na mlade i nedovoljno etabirane umetnike koji su pokazali svoje ozbiljne profesionalne namere. Izlagачki plan je osmišljen i artikulisan tako da afirmiše savremene umetničke tendencije i savremeni izraz u vizuelnim umetnostima. Takoreći, Galerija je osnovana sa namerom da na istančan način promoviše savremeni duh i savremene umetničke prakse. Igra „na sigurne karte“, profit i ponavljanje već videnog nikada nisu bili u duhu rada Galerije Zvono. Vrata ove galerije uvek su bila otvorena svežim, neobičnim i savremenim umetnicima, koji tek završavaju akademiju, da pokažu publici svoje radove i steknu profesionalnu podršku. Naša misija je bila da potputno anonimnim stvaraocima, koji tek treba da otpočnu karijeru, damo priliku da u pravom galerijskom prostoru pokažu svoj talenat i kreativnost, pa čak i kada to niko drugi ne vidi, ili kada nema hrabrosti da ih podrži. Zbog navedenih razloga, aktivan sam pratilec rada studenata Likovne akademije i Fakulteta primjene umetnosti, gde najčešće i pronalažim buduće izlagače. Svake godine se u Galeriji održava veliki broj samostalnih, ali i grupnih autorskih izložbi. Za nju je veoma značajna i saradnja sa drugim kulturnim institucijama iz zemlje i inostranstva. Aktivnosti nastavljamo da planiramo dalje u pravcu veće afirmacije na regionalnom i internacionalnom nivou.

5. Kao što ste naveli, Galerija Zvono je formirana sa jedinstvenim ciljem da etabliše mlade umetnike koji se bave savremenim temama. U kojoj meri se ta namera održala od osnivanja do danas?

Kada je reč o izlagačkom konceptu, on se od osnivanja praktično nije menjao do danas, nije bilo mnogo kompromisa. Verujem da je izuzetno važno promovisati mlade, talentovane ljude, jer za razliku od starijih, već potvrđenih umetničkih imena, neetablirani umetnici nemaju dovoljno prilika da aktivno participiraju na umetničkom tržištu, da ih prepoznaјu likovni kritičari i kolezionari.

6. Za naše prostore je karakteristično da najveću pažnju privlače radovi nastali kao odgovor na aktuelna društveno-politička dešavanja, a interesantna je činjenica da se u Galeriji Zvono nikada nisu izlagala dela angažovane umetnosti. Koji su ključni motivi ova-ko hrabre izlagačke konцепције?

U Zvonom smo oduvek baštinili kao dominantni koncept – *l'art pour l'art*. Umetnicima,

je dozvoljeno da stvaraju sopstvene originalne estetske sisteme, pročišćene od bilo kakve moralne, društvene funkcije. Oni stvaraju iz sopstvene imaginacije, kreirajući isključivo lična estetska načela, bez utilitarnih ograničenja, što naravno ne isključuje njihovu aficiranost nadražajima iz spoljašnjeg sveta.



Beč, 2006.

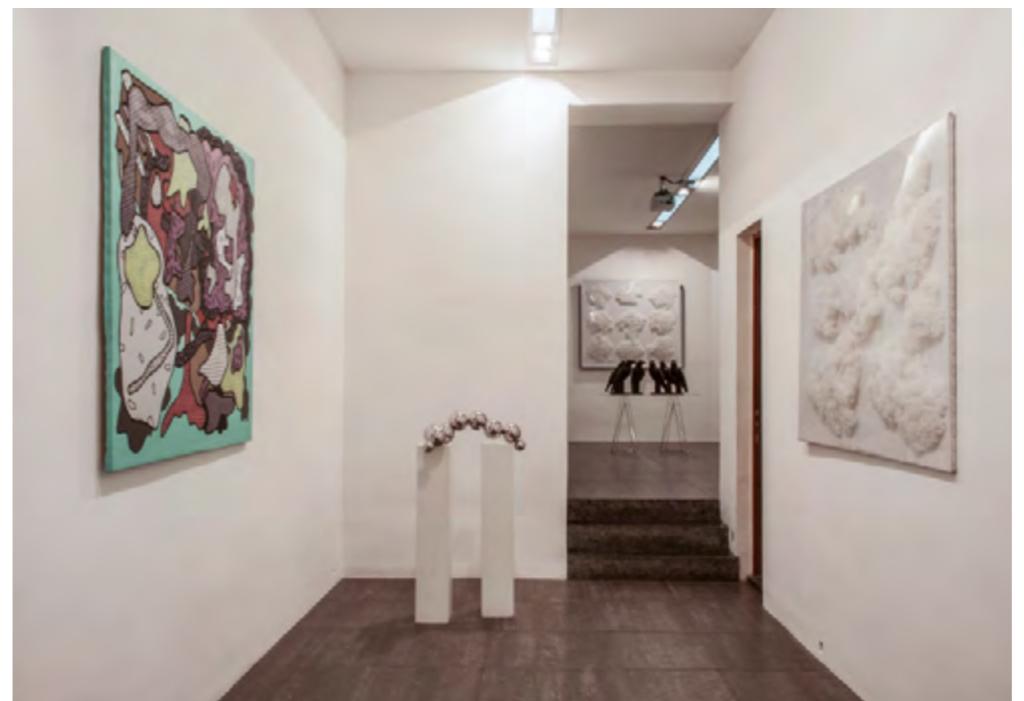
7. Umetničke galerije preuzele su vodeću ulogu u predstavljanju ne samo dela savremene umetnosti već umetnosti uopšte, više decenija unazad, s obzirom na to što su ključni objekti visokoinstитуционалне umetnosti, poput Muzeja savremene umetnosti i Narodnog muzeja, bili van funkcije. Koliko je značajnu ulogu imala Galerija Zvono u popularizaciji umetnosti u tom periodu?

Činjenica je da je mnogo veća odgovornost bila na galerijskim prostorima, s obzirom na to što je publika u velikoj meri bila uskraćena za mnoge umetničke sadržaje prestanskim rada ovako važnih državnih institucija. U takvoj situaciji, nastojali smo da kontinuirano zadržavamo prave vrednosti, beskomprisno oblikujući rafiniran umetnički ukus, u nameri da ga na najbolji način prezentujemo našoj publici.

8. Ono što od samih početaka izdvaja Galeriju Zvono i Vas kao galeristkinju jeste specifičan odnos sa umetnicima sa kojima saradujete. Možete li reći nešto više o tome?

Oduvek sam se trudila da sa svim umetnicima, kao profesionalnim saradicima, ujed-

no ostvarim i blizak prijateljski odnos. Većina umetnika sa kojima i danas sarađujem je započela svoju karijeru upravo u Zvonom, oni su rasli i razvijali se zajedno sa Galerijom, zato se odlično pozajmimo i kao potpuno prirodan ishod desila su se brojna prijateljstva. Slobodno mogu reći da svi zajedno činimo jednu veliku i složnu porodicu. Pravo je zadovoljstvo raditi na zajedničkim projektima u tako koncipiranim relacijama. Ono što me posebno raduje jeste činjenica da mnogi autori koji su svoja dela prvi put izložili javnosti u galerijskom prostoru Zvona, još tokom studentskih dana, i danas, posle dve decenije umetničke karijere, i dalje žele beogradsku publiku da suoči sa svojim novim radovima i idejama upravo u Zvonom.



Fragmenti – grupna izložba – 2016.

9. Za mnoge umetnike Galerija Zvono predstavlja inicijalni korak, pružajući im priliku da predstave svoje radove još tokom studija. Izdvojite neke umetnike koji su svoje profesionalne početke zabeležili u Galeriji Zvono.

Tako je. S obzirom na to što je fokus na mladima, čime ne eliminišemo ni pripadnike starije generacije, još od najranijih studentskih dana pruža im se zaista dobra prilika da budu aktivni izlagači, što nije karakteristično za našu sredinu. Zaista je veliki broj veoma talentovanih autora koji danas uspešno umetnički deluju, a svoje su početke zabeležili u Zvonom: Nikola Savić, Maja Maljević, Simonida Rajčević, Nikolina Pešić, Miron Mutavović, Danijela Andelković, Boris Kandolf, Davor Dukić, Goran Jureša, Jovana Banjanac, Vuk Ćuk, Ana Vrtačnik, Jelena Kovačević, Mihael Milunović, Dajana Vujičić, Fi-

lip Matić, Filip Radonjić, Mirko Nikolić, Danijela Mršulja. Većina pobrojanih autora upravo izlaze svoja dela na Bijenalu umetnosti *Prostorni agens* u Pančevu, što me izuzetno raduje i čini me ponosnom.

10. Kakva je uloga privatnih kolecionara u našem društvu i koliko su zainteresovani za dela mladih stvaralaca?

Bavljenje kolecionarstvom, osim kao izvesna potvrda značaja kulturnog kapitala, ima često i veliki značaj za stvaraocu, jer upravo je reputacija kolecionara i njihovih zbirk pomoći popularizovanju mnogih umetnika čija su se dela našla u prestižnim zbirkama. Međutim, retki su hrabri kolecionari koji su spremni da uđu u „nepotvrđene“ vrednosti. Moja je želja od samog početka bila da Galerija Zvono буде „most“ između potencijalnih kolecionara zainteresovanih za svežu, novu umetnost – i mladih umetnika. Verujem da smo u toj nameći i uspeli, pre svega, zahvaljujući gospodinu Radivoju Dražoviću. Istakla bih njegovu ulogu kao čoveka koji je postao deo porodice Zvono, kao i zbog uspešne kolecionarske karijere. Dražović više decenija unazad pruža podršku i potporu mladim talentima. On istupa izuzetno hrabro, ne strahujući od neuspeha, ne vodeći se profitom, već samo svojim profilisanim, senzibilnim ukusom. U Dražovićevoj kolekciji je zaista veliki broj umetničkih dela autora koji su svoje karijere započeli u Zvonom. Ovakvim pristupom, kolecionar postaje jednak važan koliko i stvaraoci. Pravi je zaljubljenik u umetnost, koji se nikada nije eksponirao u javnosti, te slobodno mogu da istaknem da je vlasnik najveće kolekcije mladih umetnika kod nas.

11. Galerija Zvono je uz podršku državnih institucija ostvarila nekoliko značajnih međunarodnih saradnji. Koliko su ovakvi projekti važni za mlade umetnike, ali i za Galeriju?

Međunarodna saradnja je od velike važnosti i za umetnike i za samu Galeriju, jer omogućava veću vidljivost na umetničkom tržištu. Jedan od najvažnijih ciljeva Galerije Zvono je podsticanje saradnje između naših i inostranih umetnika i galerija. Na taj način, umetnici upoređuju svoje radove sa autorima iz drugih zemalja, ne samo u umetničkom već i producijskom smislu, razmenjuju informacije i otvaraju vrata novim izazovnim projektima. Saradnja Ministarstva kulture, kao državne institucije, i Galerije Zvono, kao privatnog izlagačkog prostora u Beogradu, traje već duži niz godina. Upravo zahvaljujući razumevanju i podršci Ministarstva kulture, Galerija Zvono je bila u mogućnosti da odgovori na mnoge od brojnih po-

ziva za učestvovanje na različitim manifestacijama, koje redovno dobija iz inostranstva. Iza nas su uspešno realizovani projekti u Austriji, Nemačkoj, Italiji, Rusiji, Ukrajini, Rumuniji, Americi... Mladi srpski umetnici, koji upravo čine srž Galerije Zvono, dobili su na taj način priliku da predstave svoje radove van granica Srbije i pokažu da savremena umetnost u Srbiji i te kako ide u korak sa svetom i pored dugogodišnje izolacije. Veliki uspeh zabeležili smo 2005. godine na novootvorenom bečkom sajmu umetnosti *Viennafair*. Predstavljanje Galerije Zvono je ocenjeno kao najuspešnije. Ovo je bio zaista važan korak za afirmaciju na regionalnom i internacionalnom nivou, svojevrsni probor na evropsku umetničku scenu. Ukoliko uzmemo u obzir slabu komunikaciju i umetničku (institucionalnu i pojedinačnu) promociju na internacionalnom nivou, ovo je bio jedan od poteza povezivanja lokalne vizuelne scene sa evropskom, jer je u pitanju direktna saradnja Galerije sa aktivnim i relevantnim institucijama austrijske i evropske umetničke scene. Uspešno promovisanje mladih srpskih umetnika nastavilo se i narednih godina, sa redovnom izlagачkom praksom u Beču do 2009. godine. Usledile su i naredne uspešne internacionalne promocije u Berlinu, Kelnu, Majamiju, Bolcanu, Moskvi. Galerija Zvono je 2006. i 2007. godine dobila priliku da učestvuje na sajmu savremene umetnosti u Kelnu pod nazivom *Art Fair 21*. Ovi događaji su zabeležili zavidan broj posetilaca koji su želeli da uživaju u najsavremenijim umetničkim tendencijama. Ostvarena je veoma živa interakcija između umetnika, galerista, kolezionara i publike, ugovorene su i mnoge nove umetničke promocije. Prostor Galerije Zvono bio je jedan od zapaženijih, kako po neobično velikom formatu, neočekivanom za jednu galeriju iz Istočne Evrope, tako i po kvalitetu izloženih radova. Sajam savremene umetnosti *Art Moscow* veoma brzo se izdvojio ne samo kao vodeći događaj na ruskoj umetničkoj sceni već i kao najvažniji umetnički sajam u Istočnoj Evropi, na kome je Galerija Zvono imala čast da učestvuje od 2008. do 2012. godine, i da na eklatantan način prikaže dela srpskih stvarača. Ovakvo umrežavanje galerije u krug prestižnih evropskih galerija doprinosi tome da naša savremena vizuelna scena bude jasno vidljiva i prisutna na kulturnoj mapi Evrope.

12. Kakva je reakcija na naše umetnike u svetu?

Reakcije na umetničke radove naših mlađih umetnika su veoma pozitivne, štaviše, poznavaoci umetnosti bili su priyatno iznenađeni visokom produkcijom radova naših umetnika.

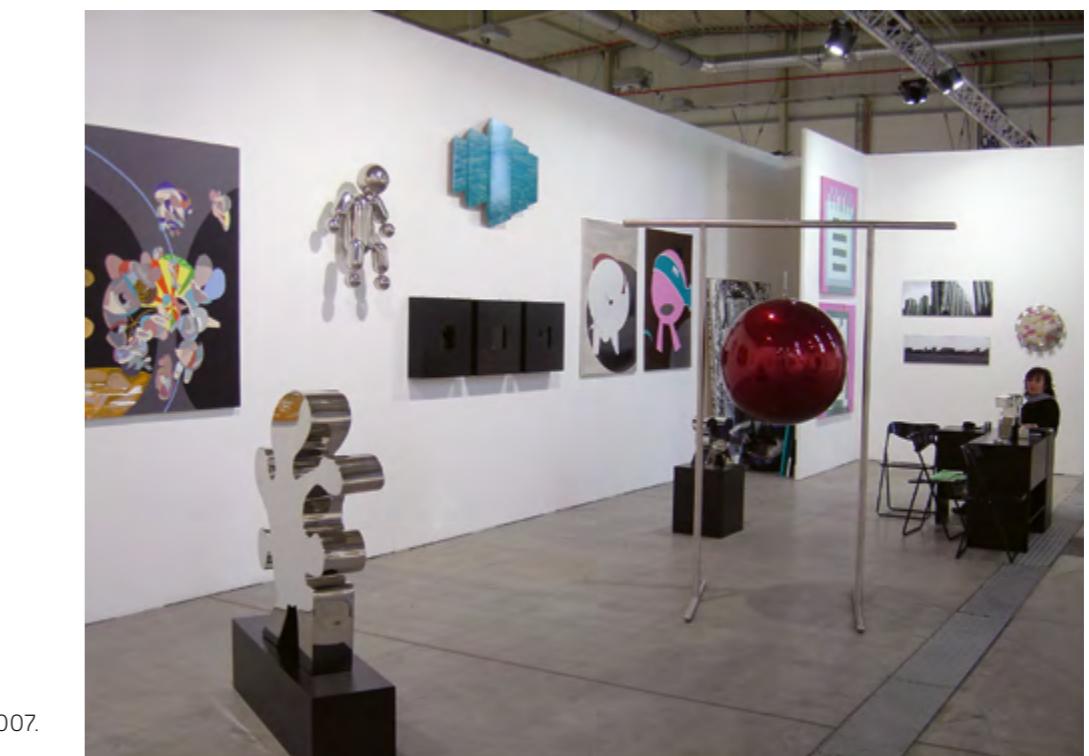
O njima se govori, a mnoge i prepoznaju. Mnoga dela srpskih autora koji su aktivno izlagali u Galeriji Zvono već se nalaze u ozbiljnim evropskim, pre svega, ruskim kolekcijama. Mnogi od njih sarađuju sa stranim galerijama, a predstoji im i ozbiljna kontinuirana saradnja, dok su je mnogi već ostvarili. Možemo slobodno reći da srpski mladi umetnici nimalo ne zaostaju za savremenim umetničkim trendovima, što su potvrdili i brojni strani galeristi koji su pokazali izuzetno interesovanje za umetnost u Srbiji.



13. Nekadašnja Galerija Lada imala je veoma zapaženu ulogu na našoj izlagачkoj sceni. U kojoj meri je Galerija Zvono preuzeila tu ulogu, nadovezavši se na njenu aktivnost?

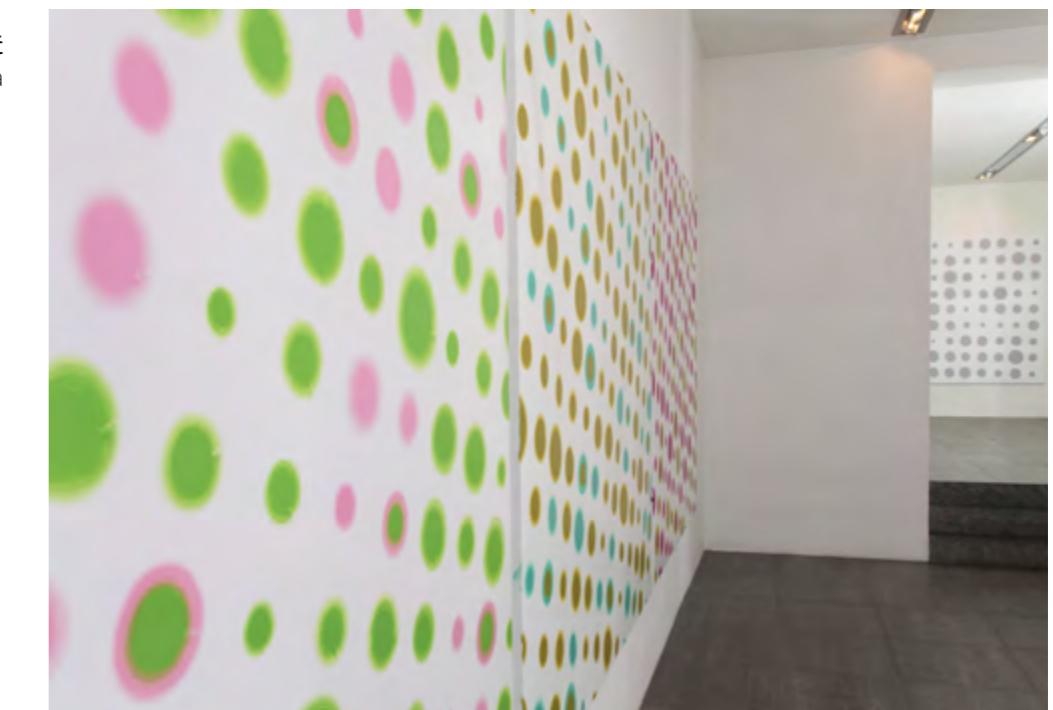
Slobodan Rašić je osamdesetih godina prošlog veka osnovao Galeriju Lada u srcu grada, u Pop Lukinoj ulici, sa željom da izlaže dela savremene umetnosti ne samo mlađih stvarača, već i onih starijih, dobro poznatih publici. Takođe, Lada je mnoge umetnike prvi put prikazala beogradskoj publici. Kolecionar Radijovo Dražović je svoju bogatu kolepcionarsku delatnost otpočeo upravo saradjnjom sa ovom galerijom. Gašenjem Lade sredinom devedesetih godina, on je nastavio svoju potragu za delima savremene umetnosti u Galeriji Zvono, kontinuirano nastavljajući da pruža podršku mlađim i neafirmisanim autorima. Lada je nesumnjivo bila važna tačka na kulturnoj mapi našeg grada, te možemo reći da je tu mapu Zvono iznova oživilo njenim nestankom.

Tačka, linija, tok – grupna izložba



Keln, 2007.

Igor Marsenić
– samostalna izložba



14. Možete li napraviti paralele između mlađih umetnika devedesetih godina prošlog veka i onih koji danas izlazu u Zvonom?

Nema velikih razlika. Znatan broj mlađih, talentovanih, entuziastičnih stvarača prepunih ideja, sa ozbiljnim profesionalnim tendencijama, prisutan je kako devedesetih godina, tako i danas. Ipak, izvesne okolnosti danas pružaju olakšice mlađim stvaraocima na po-

četku karijere. Zvono i za sebe sada ima dobro trasiran put, prepoznaju ga, ostvaren je kontinuitet, te je mlađim autorima lakše da ostvare željenu internacionalnu saradnju. Takođe, napredak tehnologije (kompjuterski programi, laseri...) omogućio je postojanje mnogih novih umetničkih formi, kao i njihovo brže i lakše izvođenje, što otvara nove kanale za artikulaciju umetničkih vizija.



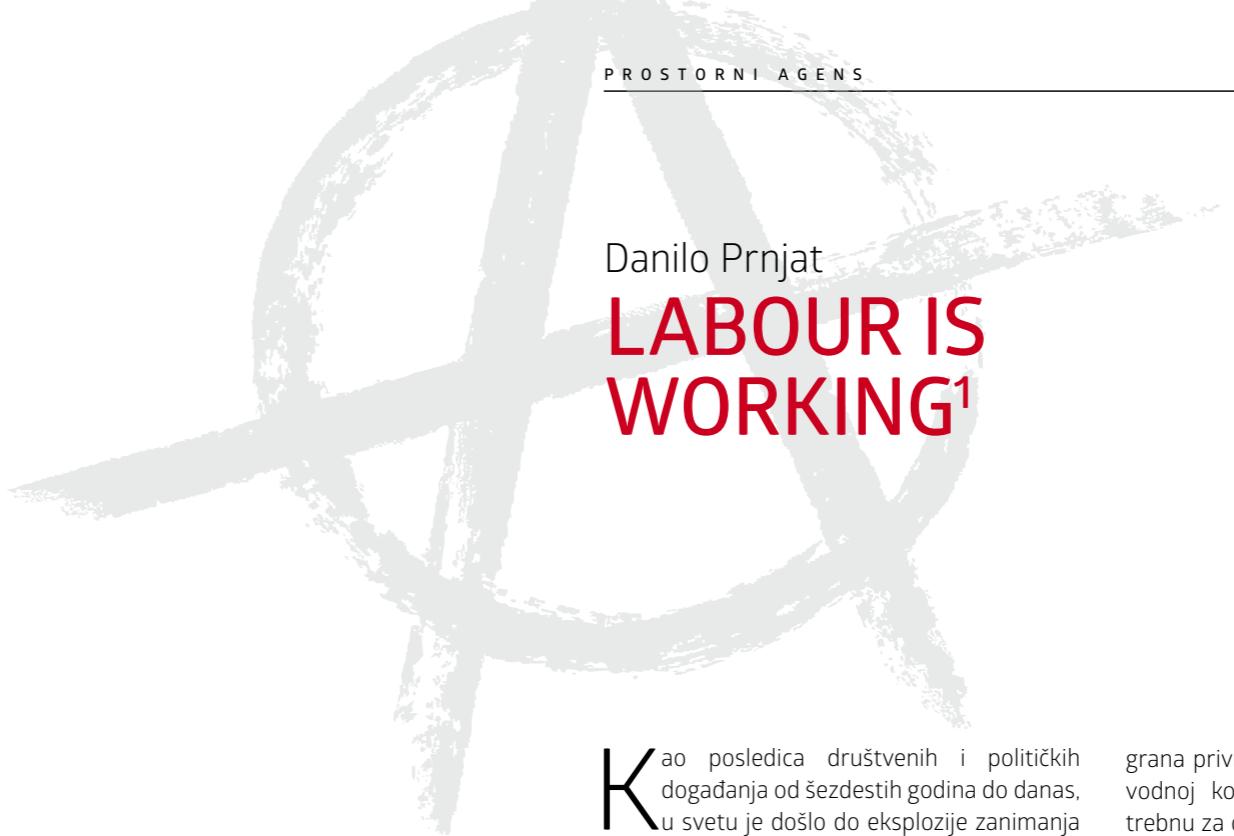
...pozicija umetnika je konvergirala od ekskluzivnog tipa radnika-proizvođača posebne vrste usluge/robe ka umetniku-najamnom radniku, koji svoje kreativne sposobnosti plasira na tržište industrijske proizvodnje.

Kao posledica društvenih i političkih događanja od šezdesetih godina do danas, u svetu je došlo do eksplozije zanimanja vezanih za kreativnost. Promena načina rada, potpomognuta tržišnim bummom, rezultirala je enormnim povećanjem broja umetnika, kojih je danas više nego ikada. Prelazak sa klasične fordističke proizvodnje na kognitivnu, tehnološki napredak i sve veće usmeravanje privrede ka kreativnim industrijama uticali su na promenu statusa umetnika. Njegova pozicija je konvergirala od ekskluzivnog tipa radnika-proizvođača posebne vrste usluge/robe ka umetniku-najamnom radniku, koji svoje kreativne sposobnosti plasira na tržište industrijske proizvodnje. Međutim, ovaj proces nikako nije kompaktan i isključiv, a određene tendencije su uspele da zadrže tradicionalne načine rada.

Tokom čitavog novog veka, polje (vizuelne) umetnosti odolevalo je uvođenju tehnoloških promena koje je doneo rapidni progres novovekovne privrede. Intenzivnim razvojem kapitalizma, jačanjem gradova, a pre svega gradske buržoazije, koja je bila glavni naručilac i konzument umetnosti, dolazi do veće potražnje umetničkih artefakata, ali i umetničkog rada (raste broj majstorskih radionica itd.). Profesionalizacija je doprinela izdvajajući umetnosti u „zasebno“ polje rada (autonomiju umetnosti) u kojem su umetnici bili, uslovno rečeno, i proizvođači i vlasnici sredstava za proizvodnju.

Budući da je bila uronjena u zastarelou tehnologiju i istovremeno izdvojena od drugih

¹ Labour Isn't Working je naziv marketinške kampanje Konzervativne partije u Britaniji koju je osmisnila agencija Saatchi & Saatchi za potrebe svrgavanja Laburističke partije sa vlasti poznih 70-ih i omogućila dolazak Margaret Thatcher (Margaret Thatcher). Za više informacija, videti: https://en.wikipedia.org/wiki/Labour_Isn%27t_Working (pristupljeno 2. 3. 2018, 11 h)



grana privrede, jedini način da u takvoj proizvodnoj konstelaciji akumulira vrednost potrebnu za održivost bilo je pridavanje izuzetne vrednosti radu umetnika, odnosno mitologizacija njegove uloge u društvu (teorija genija) ili pak mitologizacija njegove uloge u opštim procesima proizvodnje (teorija o talentu). Posebnošću, jedinstvenošću i izuzet(n)ošću isticala se razlika između umetnika i ostalih, čime se kreirala veća vrednost njegovog rada. U „teoriji o talentu“ posebno je važno razumeti ulogu religije i vezu između umetnikovog rada i božanskog nadahnuća, odnosno spremnosti i mogućnosti da se isto *primi*, kao i ulogu „talenta“ da se primljeno *izrazi* putem umetnosti. Treba reći da se ovde ne radi samo o opravdavanju „izuzetnosti“ nekog pojedinca već i o vrsti podrške društvenoj razlici (nejednakosti). Pacifikovanjem ostalih pozicija u procesima proizvodnje, kao i blagonaklonošću prema hijerarhijskom redu izuzetih-posebnih nasuprot običnim, manje vrednim, umetnost je značajno doprinela legitimizaciji kapitalističkih odnosa eksploracije.² Takođe, samim postojanjem oblike „slobodnog“ rada kojim se ljudi ne bave iz nužde nego iz nekakve „unutrašnje potrebe“ dodatno se legitimisao liberalni poredak kao takav.

Ovakva preraspodela se, uprkos povremenim istorijskim prekidima, zadržala do danas jer je pogodovala obema stranama – kako umetnicima, čiji je rad precenjivan u odnosu na druge oblike materijalnog rada, tako i naručiocima, gradskoj buržoaziji, koja je trgovala ovom posebnom vrstom robe. Kroz ovu spregu interesa srednje klase (građanstva) i buržoazije konstituisan je novovekovni sistem umetnosti kakav i danas poznajemo.

Međutim, ubrzanim razvojem neoliberalizma i odumiranjem socijalnih država, distribucijski

² Ideje iznete u drugom delu ovog pasusa dugujem dragoj prijateljici Nikoleti Marković.



sistemi (kolezionari, galeristi, art-dileri, berza itd.) postajali su sve snažniji, dok se sa druge strane broj umetnika drastično uvećavao. U krajnjoj instanci, to je rezultiralo sve većom zavisnošću umetnika od navedenih struktura, odnosno najamnim odnosima. Proces „radnicičizacije“ umetnosti danas nije samo vidljiv u odnosu umetnika prema distribucionim strukturama umetnosti (koje ga „zastupaju“), nego i u načinu na koji se radi i stvara. Tehnološko unapređenje i uvođenje serijske proizvodnje u umetnosti otpočelo je kao direktna posledica promene u ovim odnosima moći koji su nagnuli umetnike da uđu u trku oko količine proizvedene robe koju je potrebno stvoriti za tržiste. Prevođenje umetnika iz srednje u radničku (prekarnu) klasu svakako nije karakteristično samo za polje umetničkog rada. Usled završavanja procesa formiranja nacionalne kapitalističke države i ulaska iste u nove kolonijalne odnose potpomognute sve većom deindustrializacijom privrede, proizvodnja radne snage, potrebne za opsluživanje ovih procesa, danas je intenzivno usmerena na stvaranje niskokvalifikovanih radnika.³

Takođe bih želeo naglasiti da bavljenje pištanjem tržišta, tj. rada u umetnosti u ovim okolnostima, nije jednostavan zadatak, budući da je ovo polje u najvećoj meri privatizованo, što ga čini praktično nedostupnim i strukturno složenim. Primera radi, više od 50% transakcija u polju tržišta umetnosti na svetskom nivou su privatne transakcije i obavljaju se daleko od očiju javnosti⁴, umetnici svoju ekonomsku održivost ostvaruju na veoma različite načine, radeći različite poslove i pripadajući različitim socijalnim i klasnim strukturama. Zbog toga, kako bih stvari pojednostavio, svoje izlaganje ču ograničiti na prikaz dva danas veoma dominantna modela na domaćoj sceni koja znacajno utiču na način na koji umetnik radi i simptomatična su kao modeli „samoorganizacije“ polja kulture: Umetnički prostor U10 i galerija Drina.⁵

Srbiji su tzv. „motači kablova“.

⁴ Videti, na primer, diskusiju na temu (manje) etičnosti umetničkog tržišta u odnosu na trgovinu na berzi: <https://www.youtube.com/watch?v=xpsTNdyG6U> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

⁵ Izbor ove dve institucije kulture nikako ne znači da na sceni ne postoje i mnoge druge organizacije i institucije koje sprovode sličnu ili istovetnu politiku. Moj izbor je ograničen na ove dve jer mi se čine ilustrativnijim i ekspanzivnijim

Predsednica Skupštine Srbije Maja Gojković sa gradskim menadžerom Goranom Vesićem i novinarima prilikom predstavljanja spomeničke figure Endija Vorhola, 2016. Foto: Danilo Prnjat, 2018.

Umetnost se pokazala stabilnijim vidom ulaganja nego što su to tržišta deonica i nekretnina, koja su u prošlosti u više navrata propadala. Indeks trgovine umetnošću u poslednjih 50 godina u stalnom je usponu, i na globalnom nivou beleži rast vrednosti 5-7%.

primerima. Takođe, svestan sam da će pojedinačne kontekstualizacije nužno na pojedinim mestima zapadati u simplifikacije.

⁶ Strategiju razvoja kulture Republike Srbije od 2017. do 2027. videti na: <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/nacr-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017.-do-2027.-/nacr-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017.-do-2027-.pdf> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

⁷ <http://www.politika.rs/scc/clanak/375237/Za-deset-godina-budget-za-kulturu-1-7-odsto> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

⁸ Videti promotivni prilog na RTS-u o ovom modelu: https://www.youtube.com/watch?v=gMfr_CevPfo (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

⁹ Videti: <http://u10.rs/o-nama/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

³ Jedno od zanimanja sa najvećim stepenom potražnje u

U10

Nedavno objavljena *Strategija razvoja kulture Republike Srbije od 2017. do 2027.*, koju je objavilo Ministarstvo kulture, razvoj kulture u narednih 20 godina prevashodno vidi u ostvarivanju „nacionalnih interesa“, a oni se sastoje u podršci izgradnji kreativnih industrija, kulturno-turizma i osnaživanju filantropije, zadužbinarstva, mecenatstva, kao i drugih struktura zainteresovanih za „bavljenje“ kulturom.⁶ Strategija Ministarstva ne donosi smanjenje izdvajanja za produkciju kulture i deregulaciju ovog polja, kako bi se to moglo pretpostaviti, već se, naprotiv, planira progresivno povećanje budžeta za kulturu⁷ i delegacija ovog polja strukturama krupnog kapitala. Reč je o identičnom modelu „razvoja“ koji Vlada Srbije sprovodi u drugim granama privrede kroz progresivno povećavanje sredstava za podršku investitorima, što dovodi do zaključka da je za vladajuću ideologiju polje kulturne proizvodnje samo još jedna grana privrede.

U10 se poslednjih godina istakao kao značajan „inovativni model samoorganizacije“ u polju kulture, baziran na mecenatstvu (pokroviteljstvu).⁸ *Artists-run space* za savremenu umetnost, koji vodi sedmoro mlađih umetnika i umetnica, kako se često navodi, uspeo je da napravi samoodrživ sistem koji im omogućuje nesmetanu realizaciju kulturnog programa, odnosno „nezavisnost“ u radu. Licitiran je u strogom centru Beograda (gotovo uz Predsedničku palatu), prostire se na dva nivoa i zauzima površinu od oko 200 m², što su kapaciteti koji su za institucije „nezavisne“ kulturne scene doskoro bili teško zamislivi.⁹

Mecenatstvo se uglavnom odnosi na pružanje potpore neke osobe ili organizacije, a u konkretnom slučaju, finansijske podrške umetnicima. Istoriski gledano, dobro uhodan sistem pokroviteljstva umetnosti razvio se u zemljama u kojima je na snazi bio imperijalni ili monar-

hijski politički sistem, u kojima je aristokratija držala najviše položaje u društvu i upravljala važnim delovima državnog bogatstva. Vladari i aristokratija služili su se mecenatstvom ne samo da bi povećali ugled umetnika kojeg sponzorišu nego i da bi ostvarili lične političke ambicije kroz povećanje ugleda u društvu. Mnogi pokrovitelji (poput Medičijevih u renesansnoj Firenci) iskorišćavali bi sponzorstvo kao paravan za sticanje novca nedoličnim aktivnostima poput zelenja (proses u kome jedna strana zloupotrebljava nečiji težak ekonomski položaj) i tome slično. Početkom 19. veka, jačanjem građanskog, industrijskog i kapitalističkog sistema u Evropi napušten je sistem pokroviteljstva i on je zamjenjen sistemom javnih i državnih subvencija namenjenih promovisanju javnih institucija kulture (muzeja, pozorišta itd.), koji umetnost tretiraju kao robu kojoj se vrednost povećava i smanjuje zavisno od ukusa potrošačkog društva. Poslednjih godina, potpunim naruštanjem socijalnih (i socijaldemokratskih) formi organizacije kulture pokroviteljski modeli postaju ponovo uvršteni u nove državne strategije i vizije razvoja kulture.¹⁰ Međutim, kako je ovde reč o privrednim modelima koji u sebe uključuju proizvodnju kulture, odnosno kako je kultura integralni deo privrednih procesa, neophodno je za početak reći nešto o primarnoj delatnosti pokrovitelja, jer je bez iste nemoguće razumevanje kulture.

Mecena prostora *U10* je Jakob Hiršbek (Jakob Hirschbaeck) iz Beča, vlasnik *offshore* kompanije *Fidux Trust Company Limited* sa sedištem na Gibraltaru¹¹, poznatom britanskom poreskom raju.¹² Hiršbek je trenutno direktor 5 *off shore* kompanija, a do sada je bio direktor njih 19.¹³ Kompanija *Fidux TCL* bavi se konsultovanjem i posredovanjem u oblasti investiranja, pre svega nekretnina i zemljišta (*assets*). Načini poslovanja kompanije delimično su izašli na videlo u čuvenom skandalu *Panama Papers*, kada je došlo do većeg „curenja“ dokumenata koji su konačno razotkrili odveć poznate spekulativne poslovne sisteme preko kojih političari, kriminalci i bogataši širom sveta peru novac i

¹⁰ Videti novu *Strategiju razvoja kulture* u fuznoti 5. Vidići organizaciju koju je osnovao civilni sektor a zove se *Naša zadužba*: <https://www.naszaduzba.rs/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

¹¹ Videti: <http://www.fsc.gi/regulated-entity/hirschbaeck-jakob-2795>. Prednosti Gibraltara kao članice EU, a istovremeno poreskog raja, objašnjava sama kompanija na: <http://www.fidux.com/articles/Gibraltar%20Residency.pdf> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

¹² Informaciju o imenu mecene teško su izrekli ovi umetnici pritisnuti mojim pitanjima na razgovoru koji je organizovan u sklopu projekta *Aktropolis* Gete instituta, 2017.

¹³ <https://www.duedil.com/director/907086732/jakob-hirschbaeck> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:20 h)

vrše različite utaje poreza.¹⁴ Off shore poslovanja najčešće funkcionišu na način stvaranja lanaca (temporalnih) „sestrinskih“ firmi zarad različitih međusobnih poslovanja (kupovina jedna druge ili obavljanje internih transakcija zarad teže kontrole poslovanja itd.).¹⁵ Usložnjavanje strukture poslovanja, menjanje zemalja destinacija, korišćenje zemalja poznatih kao „poreski rajevi“, angažovanje advokatskih kancelarija – „aždaja“ u domenu poreskog savetovanja i sl. u off shore biznisu vrši se u cilju različitih finansijskih prikrivanja koja vlasnicima krupnog kapitala omogućuju uvećanje dobiti kroz legalna zaobilaznja zakonskih procedura koje pred njih povremeno postavljaju države. Ovakvi vidovi poslovanja najčešće zahtevaju transakcije na osnovu neke usluge¹⁶ ili robe čija je vrednost na tržištu teško preverljiva i kao takva ima veću mogućnost zaobilaznja carinskih i drugih propisa. Umetnost, a naročito ona savremena, koja je gotovo u potpunosti nepoznаница carinskim i poreskim kontrolorima, a tržišna vrednost joj je spekulativna, idealan je tip robe za ovakve vidove poslovanja.

Svakako, savremena umetnost nije samo idealan assets za spekulaciju na finansijskim tržištima, nego je i roba podobna za investiranje i preprodaju. Umetnost se pokazala stabilnijim vidom ulaganja nego što su to tržišta deonica i nekretnina, koja su u prošlosti u više navrata propadala. Indeks trgovine umetnošću u poslednjih 50 godina u stalnom je usponu, i na globalnom nivou beleži rast vrednosti 5-7%. Nema sumnje da je ova činjenica privukla mnoge spekulante kojima, razume se, cilj nije razvijanje i prenošnje umetnosti ili obrazovanje umetnošću (iako se gotovo svi tako predstavljaju), nego isključivo profit. Ukupna vrednost tržišta umetnosti, uključujući sve njegove kategorije je 2013. procenjena na 65,7 milijardi USD i od 2003. raste 153% na godišnjem nivou, a kada

¹⁴ Videti: <https://offshoreleaks.icij.org/nodes/13009156>. Primera radi, sam Hiršbek je, prema navodima BNN mreže, bio deo strukture koja je bila umešana u skandal sa litvanskim političarom Aivarsom Lembergom i clanovima njegove porodice, kojima se sudi da su preko off shore kompanija pronestirili najmanje 5 miliona dolara AS *Latvian Shipping Company (Latvijas Kugnieciba)* - Latmar Holdings Corporation (*Latmar*). O ovome videti: <http://bnn-news.com/lemberts-lawyer-testifies-london-court-66851> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:30 h).

¹⁵ *Panama papers* je otkrila seriju kompanija sa sličnim ili gotovo istim imenima, sve registrisane na istoj adresi. Videti: <https://offshoreleaks.icij.org/nodes/14008222>, ili: <http://panama.data2www.com/o/12102732>. Takođe, one su u raznim odnosima sa mrežom drugih, čime stvari postaju još neuhvatljivije: <https://offshoreleaks.icij.org/nodes/11010647> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:30 h).

¹⁶ Na primer, enormni iznosi se izdvajaju za „konsultantske“ usluge eksperata čija imena nisu opštepoznanata, prevođačke usluge i tome slično.

je savremena umetnost u pitanju, njena vrednost je na tržištu povećana čak 564% u periodu između 2004. i 2012.¹⁷ Interes za investiranje u umetnost dodatno je povećan impaktom novih uzlaznih ekonomija, ali pre svega prirodom polarizacije bogatstva i globalizacijom. Do pre tridesetak godina, mali broj svetskih oligarha imao je svoje privatne umetničke kolekcije, a danas je to slučaj sa gotovo svim imućnjim strukturama društva. Ove strukture vremenom su započele rad na izgradnji sopstvenih institucija i stavljanju postojećih institucija¹⁸ u funkciju grztanja privatnog kapitala, a takvih je sve više i na lokalu.¹⁹

Internet je proširio dostupnost informacija o umetnosti i omogućio stalnu pojavu novih *igraca*, a milionski vredna dela prodaju se jednim klikom i preko internet-firmi registrovanih za bavljenje art-biznisom. Sve prisutnija su hiperbrendiranja umetnika i sajmova umetnosti na kojima se umetnička dela prodaju zajedno sa luksuznom robom i mondenskim predmetima.²⁰ Čak su i bijenala umetnosti, mesta gde se umetnost bazično nije prodavala, sada stavljeni u ovu funkciju.²¹ Svakako, sve ovo je mali deo ledene bregu u odnosu na mrežu kulturnih institucija koje nastaju sa isključivim ciljem da transformišu zone gradova, čitave gradove, pa i regije. *Guggenheim Bilbao* podstakao je enorman razvoj kreativne industrije i biznisa u ovom gradu, da bi potom bio uzet kao *row model* za transformaciju mnogih gradova (videti samo Abu Dabi, Dubai i razvoj kineskih četvrti po ovom ključu). Kultura je stavljena u funkciju ekonomskog razvoja grada do te mere da su i veliki muzeji, poput Louvra i Gugenhajma,

...rad umetnika počeo je da se rangira na isti način kao i deonice na berzi. Najpoznatija lista kunstkompass umetnike upravo predstavlja kroz ovaj berzanski bilans. Ona se ne bavi kvalitetom neke umetnosti, nego samo meri i rangira uticaj koji autor ima u svetu umetnosti. Boduje se zastupljenost umetnika u umetničkim prostorima, galerijama i sl. (noseći različit broj bodova), prisutnost u medijima, važnim zbirkama, umetničkim časopisima...



Umetnik Uroš Đurić tokom vođenja kroz izložbu *Nova religija* Demijana Hersta, 2016. Foto: Danilo Prnjat, 2018.

počeli da prave ispostave u zabačenim delovima sveta u cilju legitimisanja ovih procesa.²²

Sa druge strane, rad umetnika počeo je da se rangira na isti način kao i deonice na berzi.²³ Najpoznatija lista *kunstkompass* umetnike upravo predstavlja kroz ovaj berzanski bilans.²⁴ Ona se ne bavi kvalitetom neke umetnosti, nego samo meri i rangira uticaj koji autor ima u svetu umetnosti. Boduje se zastupljenost umetnika u umetničkim prostorima, galerijama i sl. (noseći različit broj bodova), prisutnost u medijima, važnim zbirkama, umetničkim časopisima... Svi ovi podaci se potom vulgarnom pozitivističkom metodom računarski sistematizuju, čime se dolazi do „objektivnog“ određivanja vrednosti

²² Videti najnoviju statistiku o doprinisu umetnosti USA ekonomiji: <https://hyperallergic.com/430820/the-arts-contributed-a-staggering-763-billion-to-us-economy-according-to-new-data/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

²³ Umetnik Gotfrid Helnva (Gottfried Helnwein), još jedna tržišna gromada, u jednom intervjuu je naveo kako njegove galerije kontaktiraju ljudi koji traže da kupe odjednom i tridesetak njegovih radova a da ih uopšte ne zanima šta je na slikama. Sve što ih zanima jesu rezultati aukcija i ko-tiranje na berzi. Videti: <https://www.youtube.com/watch?v=36VrSNOiGZ0> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

²⁴ Videti: <http://www.kunstkompass.com/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

nečijeg (umetničkog) rada. Umetnički sistem zapravo time stvara lažnu sliku da funkcioniše automatski poput dijagrama i da je vrednost umetničkog rada nekakva egzaktna činjenica.

Međutim, ovaj način proizvodnje vrednosti u umetnosti je daleko od tehnicizma i objektivnosti, budući da njime rukovode distribucione strukture zainteresovane isključivo za profit. Na primeru U10 svedoci smo logike po kojoj investitor takoreći „kupuje“ celu jednu generaciju studenata akademije (budućih radnika-proizvođača kulturnog sadržaja), ulaže u njihovo formiranje i transformaciju (obezbeđuju im prostor za rad, daje finansijsku podršku koja im omogućuje bolju promociju, zakupljuje tezge na sajmovima umetnosti ili stranicu u stručnim magazinima)²⁵, a sve u cilju sticanja obrtnih sredstava i uvećanja vrednosti koja u krajnjoj instanci treba da dovedu do ličnog profita. Nema sumnje, reč je o logici proizvodnje umetnika kao radnika prema određenoj profitnoj kapitalističkoj matrici.

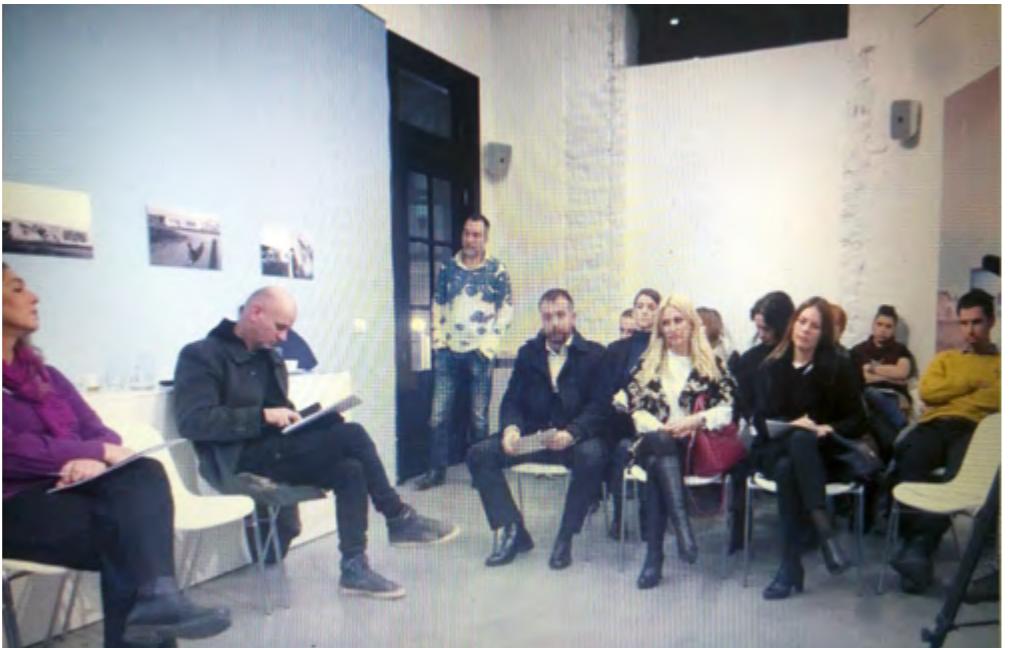
²⁵ Videti: <http://contemporarybalkanart.com/interview-marija-sevic/>; <http://wannabemagazine.com/hits-the-east-art-space-u10-beograd/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

Novokreirana vrednost umetnika kao specifične radne snage koja treba da proizvede robu ili radi prema zahtevima naručilaca srašta sa njegovom mogućnošću proizvodnje i trajno ga situira u ovom aparatu. Odnosno, ovako organizovana aktivnost umetnika neminovno reproducuje dominirajuću politiku rada i eksploracije.

Iako deluje da na lokalnu ovakav način rada još uvek nije dominantan, on se sve više uspostavlja, sistematizuje i postaje logika funkcionalnosti i drugih manje komercijalnih prostora za kulturu. Ako se obrati pažnja na način na koji je organizovana ovogodišnja aukcija *Umetnici za Remont*, na kojoj su prodavani radovi umetnika kao „pomoć“ galeriji koja je potpomogla njihovo radno stasavanje, videćemo da one postaju sve profesionalnije.²⁶ Plaća se kotizacija za broj koji se uzima unapred, za one koji ne ispoštuju proceduru slede penali, za kupljeni rad ostavlja se depozit, u slučaju da se ne isplati u potpunosti u roku od tri dana, sledi kazna. Tu je i funkcija podizanja cena i, što je najvažnije, Galerija ceo iznos od aukcije zadržava za sebe.²⁷ Primer *Umetnika za Remont* je u ekonomskom smislu paradigmatičan. Galerija je uspela da kapitalizuje svoju simboličku ulogu posrednika u formiranju tržišta istovremeno stvarajući utisak da se bori za umetnike (lobiranje za najveće moguće cene njihovog rada).

Ovaj trend je danas na Zapadu sve prisutniji, od umetnika se sve više očekuje da se „veže“ za galeriju, ali da ne ubira profit od prodaje svojih radova. Potrebni su radnici (umetnici) koji će biti „donati“ poslodavcu (galeriji/meceni) i verovati u njega, bez pretenzije da za to budu adekvatno plaćeni, što je veoma blisko feudalnom modelu. Sam pristanak galerije da zastupa umetnika sada se smatra nagradom, simboličkom prednošću koja umetnikovom radu daje vidljivost, omogućuje mu ulazak u polje reprezentacije, sudelovanje u art-sistemu, a potom i kotiranje u visokim krugovima kolezionara itd. Umetnik tako postaje istinski zavisan od svog poslodavca...

no. Izgradnja celokupnog sistema kulturne proizvodnje i „kreiranja“ radnika-podizvođača robe koju investicija zahteva, posebno je izraženo u primeru Galerije Drina.



Drina

Osnivači Galerije Drina su lokalna kustoskinja/menadžerka u kulturi Ksenija Samardžija, italijanski privrednik Erih Kosuta (Erich Cossutta) i bečki advokat Radivoje Petričić. Ksenija Samardžija je kustoskinja i agentkinja za prodaju umetničkih radova, jedan od pokretača umetničkog prostora Podrum²⁸ i stalno zaposlena kao kustoskinja u Kući legata. Iako se u medijima pominje kao jedan od ključnih protagonistova Galerije Drina, njeni imenici se ne nalazi na sajtu Galerije.²⁹ Lokalna protagonistkinja je svoj simbolički kapital i sopstvenu radnu snagu pokušala da unovči tako što je svoje usluge posrednika u prodaji umetničkih radova ponudila zainteresovanim investitorima. Ugovorni odnosi sa umetnicima su prethodno razrađeni u komercijalnoj Galeriji Zečević³⁰, sa kojom se saradnja ubrzo prekinula, pa je Samardžija za svoj poslovni model našla nove, „krupnije“ igrače.³¹

²⁶ Uporediti, na primer, način na koji je organizovana aukcija *Umetnici za Remont* sa tradicionalnom *Novogodišnjom tombolom*, koja već godinama služi za uvezivanje tržišnih principa. O drugoj videti: <http://dematerializacijaumetnosti.com/umetnost-kao-gift-shop/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

²⁷ <https://www.facebook.com/remontasocijacija/video/1500922479945566/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:40 h)

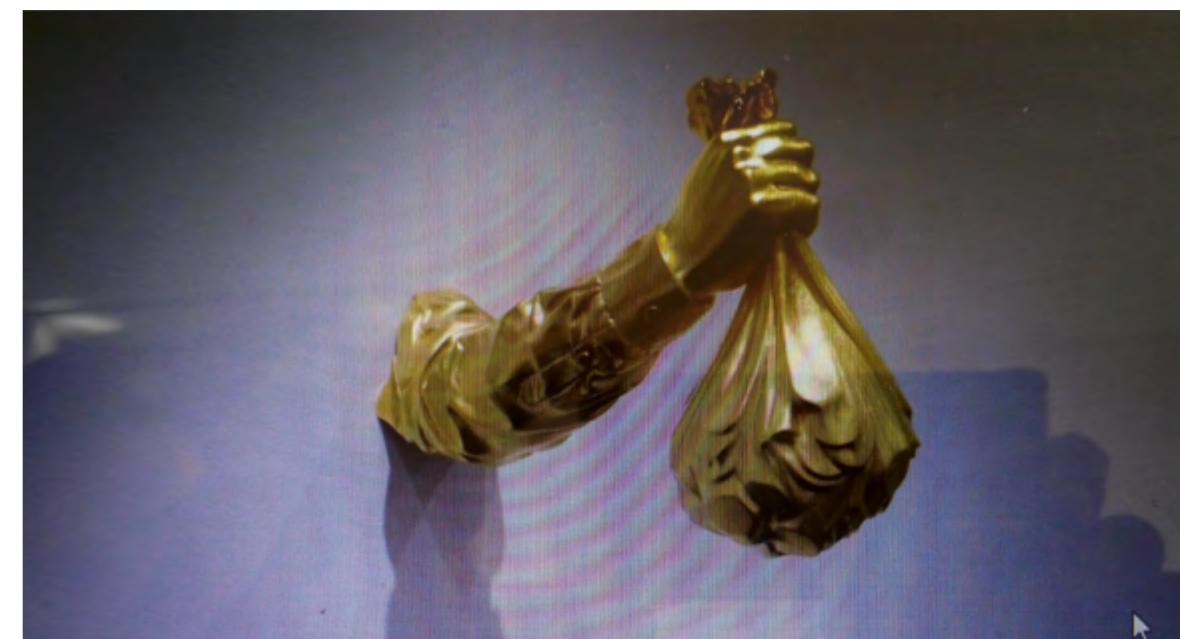
²⁸ Videti: <https://www.facebook.com/Umetnicko-udruzenje-Podrum-428124147281910/> (pristupljeno 7. 3. 2018, 18 h)

²⁹ Videti: <http://www.seecult.org/vest/nova-galerija-drina>, potom i: <http://www.drinagallery.com/en/about/> (pristupljeno 7. 3. 2018, 18 h)

³⁰ O Galeriji Zečević videti: <https://www.youtube.com/watch?v=tDTaDUeiqHg> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:45 h)

³¹ Ksenija Samardžija je Galeriju Zečević jedno vreme vodila sa koleginicom Ksenijom Marinković, koja je kasnije za

TEMPTATION,
rad umetnika Elmgreen & Dragset, 2012.
Foto: Danilo Prnjat, 2018.



...pristanak galerije da zastupa umetnika sada se smatra nagradom, simboličkom prednošću koja umetnikovom radu daje vidljivost, omogućuje mu ulazak u polje reprezentacije, sudelovanje u art-sistemu, a potom i kotiranje u visokim krugovima kolezionara itd. Umetnik tako postaje istinski zavisan od svog poslodavca...

Erih Kosuta je predsednik *Konfindustrije* u Srbiji, a ima aktivnu ulogu u Upravnom odboru *Konfindustrije East Europa*, koja je zapravo udruženje proizvodnih i uslužnih italijanskih preduzeća u Italiji, udruženih u cilju una-prednja društveno-ekonomskog ambijenta za svoje firme članice na prostoru njihovog ekonomskog interesnog područja.³² Kosuta je i v. d. predsednika *Udruženja italijanskih privrednika u Crnoj Gori - Assimont*, a bio je i na poziciji potpredsednika sektora za transport *Konfindustrije Friuli Venecija Đulija* i na položaju potpredsednika *Grupe mlađih industrijalaca Trsta*, kao i nacionalni koordinator *Grupe mlađih industrijalaca* zadužen za internacionalizaciju i konkurentnost.³³ Takođe, vlasnik je firme *Inter-*

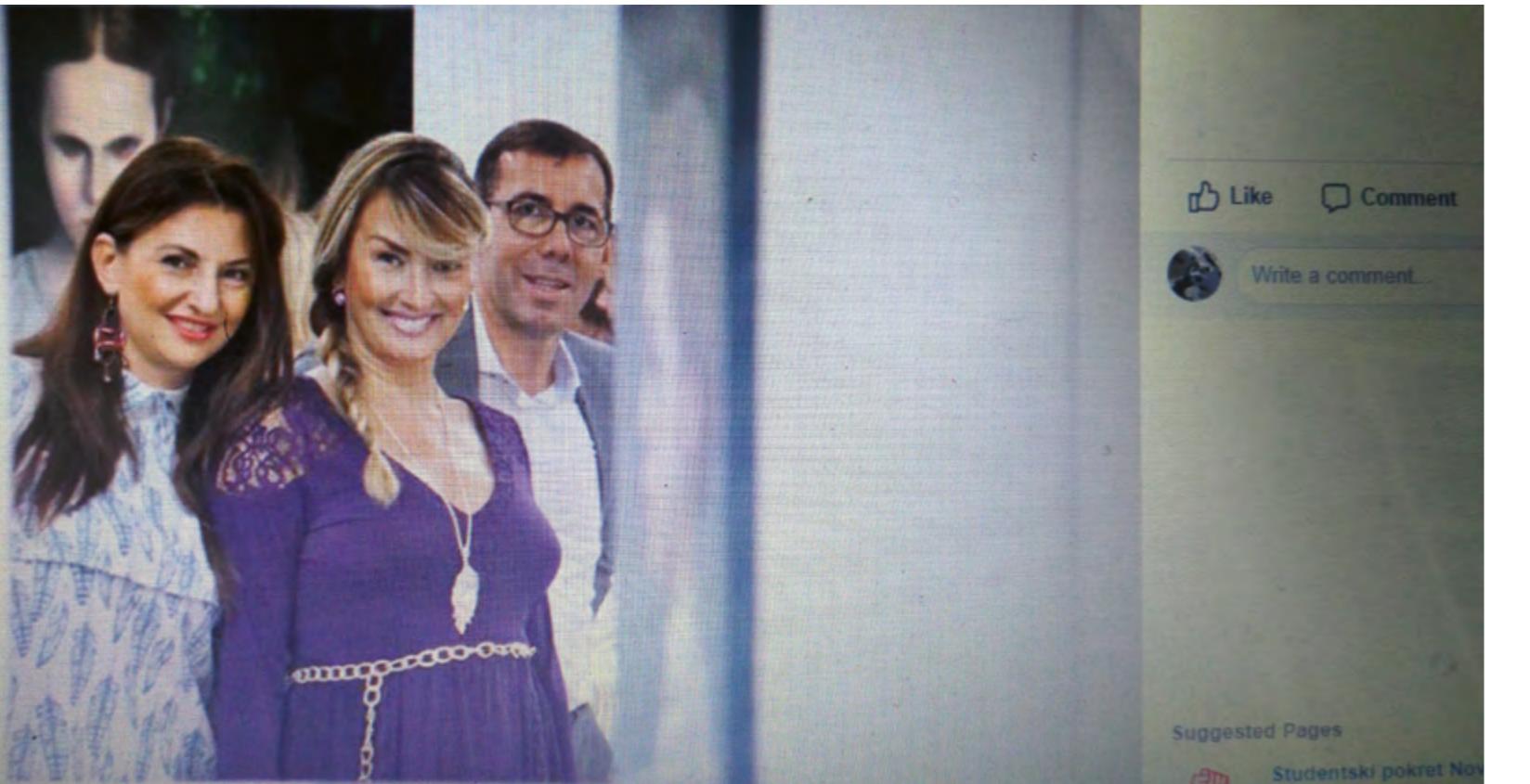
*log*³⁴ iz Bara, koja je, prema pisanjima crnogorskih medija, bila osumnjičena za povezanost sa švercom kokaina iz Ekvadora u Crnu Goru, pod pretpostavkom da je roba trebalo da završi u Albaniji.³⁵ Na kraju, ili pre svega, Erih Kosuta je kolecionar umetnosti i galerista.

Advokat Radivoje Petričić je suosnivač advokatske firme *Petričić & Partneri AOD in cooperation with CMS Reich-Rohrwig Hainz* iz Beograda i šef Odjeljenja za centralnu i istočnu Evropu međunarodne advokatske kancelarije *CMS Reich-Rohrwig Hainz* iz Beča. Pratio je ugledne austrijske i međunarodne firme priступajući na tržište u Srbiji, Hrvatskoj, Crnoj Gori, Makedoniji i Bosni i Hercegovini, bio je pravni savetnik najvećih privatizacija u regionu³⁶ i učestvovao je u najvećim korpora-

³⁴ Konzorcijum sastavljen od italijanskih firmi *Oušen SRL* i *Interlog* je 2010. tokom privatizacije državnog DDO *Pomeroski poslovi*, kupio 100% akcija ovog javnog preduzeća.

³⁵ http://www.b92.net/eng/news/region.php?yyyy=2014&mm=06&dd=09&nav_id=90602, <http://www.nezavisne.com/novosti/ex-yu/U-kontejneru-za-banane-pronasli-250-kilograma-kokaina/248135.i>; <http://www.dan.co.me/nivo=3&rubrika=Drustvo&clanak=607956&datum=2017-07-23> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:45 h)

³⁶ Advokatska kancelarija *Petričić & Partneri AOD in cooperation with CMS Reich-Rohrwig Hainz* bila je i savetnik Vlade Srbije u privatizaciji javnih preduzeća (videti, na primer: <https://cms.law/en/SRB/CMS-Belgrade-Advises-Serbian-Government-on-Concession-Award-Process-for-Nikola-Tesla-Airport>). Vladimir Petričić o tome kaže sledeće: „U početku sam radio na korporativnim i finansijskim transakcijama u Hrvatskoj i Sloveniji. Nakon promena u Srbiji, počeli smo i tamo da poslujemo. Zapravo, otvorili smo kancelariju u Srbiji još u avgustu 2000. Bili smo prva inostrana advokatska kancelarija koja je počela da radi u Beogradu. Nakon toga došle su privatizacije i značajni uspesi naše kancelarije. Svakako, to nije ostalo nezapaženo ovde u Beču. Već 2000. godine postao sam menadžing partner beogradske kancelarije. Godine 2004. ponudeno mi je i partnerstvo u CMS, tako da sam od tada svrslasnici-partner



tivnim transakcijama u Srbiji nakon 2000.³⁷ Advokatska kancelarija CMS Reich-Rohrwig Hainz specijalizovana je za oblasti privrednog, *radnog* prava i *cross-border* biznis, a svojim klijentima nudi pravne savete posebno iz oblasti korporativnog prava, kupoprodaje preduzeća, prava u pogledu nepokretnosti i bankarstva, projektnog finansiranja i poreskog savetovanja. CMS Reich-Rohrwig Hainz je samo u 2016. godini imala obrt od 1,05 milijarde USD i spada u top-global advokatske firme u svetu, delujući u 40 zemalja širom sveta.³⁸ Kao vodeći (*cross-border*) pravni savetnik za brojne međunarodne korporacije i finansijske institucije, advokatska kancelarija snažno se zalaže

firme u Beču. (...) Srbija je nakon 2000. godine imala mnogo velikih investicija i transakcija. Mi smo i te kako učestvovali u tome, i skoro sve veće transakcije koje su bile proteklih godina prošle su 'kroz ruke' naše kancelarije. Od deset najvećih korporativnih transakcija, naša kancelarija je bila uključena u sedam. To su transakcije koje inače ne možete da ispratite kao samostalan advokat, već samo sa timom pravnika, koji ih u Beogradu ima 25. Pored Beograda, često sam i u Sarajevu i Podgorici, a koordinišem i rad ostalih kancelarija u regiji – u Ukrajini, Bugarskoj, Hrvatskoj, Sloveniji i Slovačkoj. (Sa: <http://www.kurir.rs/planeta/1320313/srbija-treba-da-uci-od-austrije>. pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

³⁷ Videti: <http://www.dijaspora.tv/details/artikel/analyt-radivoje-petrikic.html>, <http://www.kurir.rs/planeta/1320313/srbija-treba-da-uci-od-austrije>. (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

³⁸ Videti: file:///D:/Downloads/Your-introduction-to-CMS-10-07-2017.pdf (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

za deregulaciju ekonomije i tržišne principe (nesumnjivo i u polju kulture).³⁹

Treba reći da je uloga pravnih savetnika u sistemu *free market* ekonomije od izuzetne važnosti.⁴⁰ Ona se sastoji u kreiranju pravnih mogućnosti da sistemi slobodne tržišne razmene nesmetano funkcionišu. Uz to, *cross-border* i *off shore* poslovanja najčešće traže legalan način da zaobiđu poreske i druge regulative nacionalnih država, koje i same imaju sve slabije regulative u pogledu ograničavanja komoditeta poslovanja krupnog kapitala. Ovo je vidljivo i u tome da su potražioci usluga ovakvih pravnih savetnika ne samo finansijska i korporativna elita nego i države, a posebno one u procesu privatizacije (CMS Reich-Rohrwig Hainz je trenutno pravni savetnik Republike Srbije u procesu privatizacije Aerodroma Nikola Tesla itd.).⁴¹

³⁹ Videti: <https://cms.law/en/SRB/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴⁰ Gde god se ističu najznačajnije finansijske institucije i banke, redovno su istaknute i pravne strukture koje ih omogućuju. Primera radi, među dobitnicima nagrade *Financial Times*-a za najbolje finansijske institucije za 2012. godinu (dodeljena institucijama: *Goldman Sachs*, *Citigroup*, *Rothschild*, *Deutsche Bank* i *Barclays*), dodeljena je i nagrada CMS Reich-Rohrwig Hainz-u za najbolje pravnog savetnika. Videti: <http://www.ekapija.com/news/671389/financial-times-i-mergermarket-proglasili-kucu-cms-za-najbolje-pravnog-savetnika-godine> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴¹ Videti fusnotu 35.

Narodna pevačica Snežana Babić Sneki svojim prisustvom je uveličala otvaranje izložbe u Galeriji Drina, 2017.

Foto: Danilo Prnjat, 2018.

... ekonomija, koja se pokazala ekstremno produktivnom, zahtevala je da potrošnja postane način života, da se procesi kupovine i prodaje preobrate u rituale, a sve sa ciljem da se u činu potrošnje pronađe duhovna satisfakcija, čime potrošač trajno i na svim nivoima (p)ostaje vezan za komplizivno ponavljanje ove *misleading* matrice.

Zapravo, blurovana razlika između državnih struktura i korporativnih spekulanta stvorila je novu udruženu superstrukturu koja moćno de luje u cilju transformacije polja rada (i u kulturi).

Konfindustrija je uključena u rade vima Ministarstva prosvete za dualno i preduzetničko obrazovanje⁴², koje je uveliko krenulo sa implementacijom u srednjim⁴³, ali u određenoj meri i u osnovnim školama⁴⁴ širom Srbije. Ovim modelom, kroz spoj privrede i sistema obrazovanja, deca stiču tzv. „kooperativno obrazovanje“.⁴⁵ A kako su interesi privrede u sve deindustrializaciji sredini upravo nekvalifikovana radna snaga, ili radna snaga samo sa srednjom stručnom spremom, može se prepostaviti kako je jasan cilj pri uspostavljanju „efikasnijeg“ sistema obrazovanja stvaranje dodatne armije upravo ovakve radne snage.⁴⁶ Predložena verzija Zakona dopušta puno radno vreme za decu, dok ne predviđa bilo kakve socijalne kategorije, poput zaštite na radu, sistema zdravstvenog i socijalnog osiguranja i slično, čime se privatnim preduzetnicima otvara novi prostor za profit nauštrb socijalnih prava. Uvođenje ovakvog zakona ima i snažan disciplinsko-vaspitni efekat, budući radnici treniraće se za neplaćeni rad i rad bez ikakve socijalne komponente (kao budući normativ). Uvođenjem rada dece biće dodatno spuštena cena rada nekvalifikovanih radnika, koji će sada biti zamenjeni više nego duplo jeftinijim radom učenika.⁴⁷ Nema sumnje da je ovakav

⁴² Videti: <http://www.ekapija.com/news/1768133/confindustria-serbia-pozvana-u-tim-ministarstva-prosvete-za-dualno-obrazovanje> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴³ <http://www.mpn.gov.rs/dualno-o/page/4/?lng=lat> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴⁴ <http://www.mpn.gov.rs/preduzetnicko-obrazovanje-od-osnovne-skole/> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴⁵ [http://www.ozon.rs/vesti/2016/dan-malih-i-srednjih-preduzeça-srednjoskolskih-u-poseti-kompanijama/](http://www.ozon.rs/vesti/2016/dan-malih-i-srednjih-preduzeца-srednjoskolskih-u-poseti-kompanijama/) (pristupljeno 27. 02. 2018, 09:50 h)

⁴⁶ Predloženom novom verzijom Zakona o dualnom obrazovanju učenici će raditi i do 35 h nedeljno (dakle puno radno vreme), 7 dana u nedelji za iznos od pola minimalaca, a biće plaćeni samo za sate „produktivnog“ rada. Zakon jasno ne precižira šta se smatra produktivnim, a šta neproduktivnim radom (čišćenje toaleta, prvera radi, ne spada u produktivan rad), karisni ko je nadležan da ovu ocenu daje, pa možemo prepostaviti da će i ona biti u nadležnosti (prepuštena samovolji) poslodavca. Zakon videti ovde: <http://www.parafraf.rs/dnevne-vesti/121017/121017-vest18.html> (pristupljeno 27. 2. 2018, 09:50 h)

⁴⁷ Za razliku od srednjoškolskog, korporativna reforma sistema osnovnoškolskog obrazovanja ide u pravcu izmenе sadržaja predmeta tako da ono bude pregnantno mogućnostima za razvoj preduzetničkog duha. (Videti na primer: <http://www.oslucani.edu.rs/index.php/preduzetnistvo/>) Recimo, na času srpskog jezika, umesta pesme *Krvava bajka* Desanke Maksimović, obrađivaće se *Livada kraj reke*, jer ova pesma pruža učenicima veće mogućnosti za projekciju preduzetničkih ideja (npr. sta se svi može uraditi sa livanjem kako bi ona donela bolje prihode), a umesto pismenog zadatka iz srpskog jezika na određenu temu piše se tekstovi i sloganzi za reklame i sl. (Videti: <https://www.blic.rs/refer-page/internal> (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h))

⁴⁸ <http://www.vestovi.rs/vesti/kultura/71.html> (Uz-Drinu-nam-stizu-svezli-umetnicki-tokovi) (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h). Kurziv je moj.

⁴⁹ Ibid. (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

⁵⁰ *Konfindustrija* je finansirala izložbe srpskih umetnika na Zapadu, kako se navodi, da bi pokazala kako se radovi domaćih umetnika „uklapaju u kućnu atmosferu“. „Atelier Home Galerija organizuje izložbe i druge umetničke događaje u Panfil palati, istorijskom zdanju umetničke porodice, a njen cilj je da predstavlja savremene umetnike koji istražuju način na koji se njihovi radovi uklapaju u životni prostor“. Takode, organizuje revije mode i dizajna, promocije knjiga, muzičke večeri i druge događaje. Sa: <http://www.seecult.org/vest/umetnost-contemporary-serbia-u-trstu>. Videti i fusnotu 46. (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h). Kurziv je moj.

⁵¹ Budući da su organizatori Galerije Drina tesno povezani sa državom, ne čudi nas da su baš umetnici koje ona zastupa ušli u reprezentaciju umetnika selektovanih za prošlogodišnje Bijenale u Veneciji. (http://www.seecult.org/vest/umetnost-contemporary-serbia-u-trstu) *Konfindustrija* je „podržala“ nastup svojih umetnika na ovoj izložbi i istu iskoristila da nacionalni paviljon doslovno pretvori u sopstveni komercijalni i promo-štand. Videti albume Galerije Drina sa ovih događaja objavljene na njihovom *facebook page-u*: https://www.facebook.com/pg/drinagallery/photos/?ref=page_internal (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

⁵² O ovome videti: <http://www.seecult.org/vest/stransko-udruzivanje-galerista>. Treba reći da pored radikalne promene u profilu kolecionara dolazi i do radikalne promene u profilu kustosa koji sve više postaje (samo) posrednik između sveta umetnosti, mode, lukšuznih dobara i

Umetnik-preduzetnik

Iako država ulaze značajna finansijska sredstva u rad ovih privatnih inicijativa,⁵³ ona se i izuzetno angažuje u cilju podsticanja umetnika da sopstvenom radu pristupe na ovaj profitno orijentisani način – i sami postanu preduzetnici!

Samo u prethodne dve godine, najveći domaći muzeji upriličili su *blockbuster* izložbe velikih umetnika-preduzetnika kako bi promovisali ovakve modele organizacije rada u umetnosti. MSUV je organizovao izložbu superstar umetnika-milionera Dejmijena Hersta (Damien Hirst), Kuća legata napravila je izložbu američkog pop-arta, MSUB izložbu austrijskog komercijalnog slikara Gotfrida Helvajna itd. Na tome se nije zaustavilo, pa je Grad Beograd odlučio da podigne i spomenik začetniku serijske proizvodnje u umetnosti – Endiju Vorholu (Andy Warhol) – umetniku koji je svoj atelje i doslovno pretvorio u fabriku (*Factory*).

Izložba Dejmijena Hersta organizovana je u saradnji sa *British Council*-om i privatnom galerijom *Pol Stolper* (Paul Stolper) iz Londona. *Pol Stolper* je dugogodišnji trgovac Herstovih radova, a vlasnik ove komercijalne galerije (*Pol Stolper*) imenovan je za kustosa novosadske izložbe. Izložbu je sponzorisala kompanija *KPMG International*,⁵⁴ koju čini globalna mreža firmi koje posluju u 144 zemlje i bave se, što se može i pogoditi, pružanjem usluga revizije, poreskog i finansijskog savetovanja.⁵⁵ Za Hers- ta bi se moglo reći da je i sam britanski izvozn

celebrity kultus. Superstar kustos je danas *freelancer* koji pliva na ovim prelazima javnog u privatni sektor i obrnuto. Iako su javni muzeji i galerije nekad bili izvan ovog sveta tržišta, oni danas postaju sve više uključeni podupirući biznis privatnih galerija. Primera radi, izlagачki program Muzeja savremene umetnosti u Zagrebu ove godine je gotovo u potpunosti stavljen u funkciju korporativnih kolekcija. Godina je započela kolekcijom *Deutsche bank*-e, potom sledi kolekcija *Telekom*-a itd. (Videti: <http://www.msu.hr/?hr/37>). Istu strategiju, u mnogo skromnijem obimu, primenjuje Galerija Beograd u Srbiji, kao i mnoge druge. (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

53 Umetnički prostor U10 značajno je finansijski podržan na konkursu Ministarstva kulture za prethodnu godinu. Videti: <http://www.kultura.gov.rs/lat/konkursi/rezultati-konkursa-za-finansiranje-ili-sufinansiranje-projekata-iz-oblasti-savremenog-stvaralstva-u-republici-srbiji-u-2017.-godini> (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h). Ministarstvo kulture je svoj dogadjaj o finansiranju kulture trebalo da organizuje upravo u ovom prostoru (a ne, na primer, u nekom od državnih ili gradskih prostora za kulturu). Videti: <http://www.seecult.org/vest/finansiranje-umetnickih-dela> (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

54 <https://home.kpmg.com/rs/en/home.html> (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

55 Za desetal godina, koliko posluje na tržištu Srbije, KPMG je na listu svojih klijenata uvrstio, pored brojnih inostranih preduzeća i banaka, i vodeća domaća preduzeća, banke, vladine, pa čak i nevladine organizacije. Videti: <https://poslovi.infostud.com/poslodavac/kpmg.d.o.o/6511> (pristupljeno 27. 2. 2018, 10:10 h)

proizvod, vlasnik je kompanije *Damien Hirst and Science Ltd*,⁵⁶ koja je poslednjih godina najviše orientisana na tržište arapskih naftnih giganata i Azije,⁵⁷ ali i privatne galerije *Newport street* u Londonu, u kojoj prodaje svoje radove. Sa svojih 48 zaposlenih industrijski proizvodi radove koji nose njegov potpis, a njegov umetnički opus čini preko 6000 radova, čime je uveliko pretekao Vorhola.

Herst je u septembru 2008. pokrenuo korenitu promenu na tržištu umetnosti sa-mostalno prodavši celokupnu zbirku svojih radova za rekordnih 120 miliona funti, što do tada niko nije uspeo da učini bez posrednika. Herst je zapravo iskoristio slabost posredničkih struktura u trenutku velike ekonomске krize koja je prouzrokovala bankrot jedne od najvećih američkih banaka *Lehman Brothers* i krah na svim finansijskim tržištima. Iste godine, započela je nova era savremene umetnosti koja je obeležena preduzetničkim duhom samih umetnika. Herstovo razdvajanje od distributera koji ga je stvorio, Čarlsa Sačija (Charles Saatchi)⁵⁸, proslavljenog kolecionara i mecene, ali pre svega vrhunskog stručnjaka u oblasti marketinga, novosadska izložba navodi kao primer kako je ipak moguće odupreti se determinaciji distributivnih sistema.⁵⁹ Svakako, domaću javnost treba ubediti u to da je ovakav sistem produkcije za umetnika ipak isplativ, dok se gotovo ideološki prečutkuju svi ostali odnosi koji proizlaze iz ove razmene. Preduzetništvo je sistem u kojem je uspeh *start-up-era* ravan statističkoj grešci jer porodičnim ili drugim strukturama moći nemaju već razrađene sisteme kontakata u dotičnom poslovnom domenu, i zahvaljujući društvenim i ekonomskim pozicijama nemaju mogućnost amortizacije rizika i ne poseduju značajna sredstva za ulaganje i promociju.

Uspeh je rezervisan samo za krupne igrače, a neuspeh „malih“ čita se kao „nesposobnost“ za koju je pojedinac sam kriv, jer je prosto loš umetnik...

Preduzetništvo je sistem u kojem je uspeh *start-up-era* ravan statističkoj grešci jer porodičnim ili drugim strukturama moći nemaju već razrađene sisteme kontakata u dotičnom poslovnom domenu, i zahvaljujući društvenim i ekonomskim pozicijama nemaju mogućnost amortizacije rizika i ne poseduju značajna sredstva za ulaganje i promociju.

Uspeh je rezervisan samo za krupne igrače, a neuspeh „malih“ čita se kao „nesposobnost“ za koju je pojedinac sam kriv, jer je prosto loš umetnik...



the Royal Palace, guests enjoyed a live performance of ballet stars of the National Theatre performing highlights of the Sleeping beauty ballet. 2018

Salon of Excellence u Kraljevskoj palati u Beogradu. Na događaju posvećenom luksuznim stvarima predstavljena je i Galerija Nešović Fine Arts. U gornjem desnom uglu nalaze se jedan od osnivača galerije Slobodan Nešović i umetnica Marina Marković sa svojim radom (između). Foto: Danilo Prnjat, 2018.

nemaju mogućnost amortizacije rizika i ne poseduju značajna sredstva za ulaganje i promociju. Uspeh je rezervisan samo za krupne igrače, a neuspeh „malih“ čita se kao „nesposobnost“ za koju je pojedinac sam kriv, jer je prosto loš umetnik (implicitno i loš biznismen).

Istoria umetnosti 20. veka ima dugu tradiciju različitih oblika preduzetništva ali oni nikada nisu bili tako predominantni kao danas. Dišan (Marchel Duchamp) slikanje zamenjuje postupcima selekcije i (dis)lokacije jeftinih objekata luksuznim, čime je otvorio prostor za razne (i) finansijske spekulacije. Vorhol je prisvajao (appropriacija) odnosno privatizovao oblike kulture, trgovao scenskim vrednostima i pojavnosću, manipulativno se nadovezujući na kontinuitet javnog sećanja. Pop-art je zapravo veština kopirajta, umetnost vlasništva nad informacijama u posebnoj interakciji sa mrežom ostalih informacija. Da bi legitimisali ovaj tip rada, ovi umetnici su često *radili* pod budnim okom kamere (npr. Dišan je sebe često fotografisao u mentalnim aktivnostima, igranju šaha, razmišljanju s prstom na čelu, Vorhol se snimao dok izrađuje serigrafije itd.), a *performance art* je od ove prakse napravio granu umetnosti. Za razliku od plemenite boljevičke tvrdnje da umetnost pripada narodu, dakle svima, Vorhol je tvrdio obrnuto, da svi ljudi pripadaju umetnosti – pitanje je samo da li u nju ulaze kao kupci ili prodavci. U terminima kapitalizma (i opisanih načina kako funkcioniše tržište kao njegov regulator i evaluator), Vorhol nije pogrešio.

Svakako, ljudi su oduvek proizvodili i razmenjivali različita dobra i u tome nema ničeg ni novog ni lošeg, ali način da se celokupno društvo organizuje/mobiliše oko povećanja potrošnje i da se čin konzumacije postavi na pijedestal političke emancipacije (umetnosti) sasvim je nov. Posleratni američki model – po kome postaje omogućeno i onima koji nemaju novca da kupuju (razvojem sistema *buy now pay later* putem kreditnih kartica, čekova i sl.)

– prvo postaje *raw model* za ratom razrušenju Evropu, a kasnije se počinje primenjivati na sve ostale ratom devastirane ekonomije. Potrošački zahtevi postaju konstantno stimulirani kao ključni motor reprodukcije kapitala, a pojam političkog subjekta – građanina postaje redefinisan u ovom ključu: građanin u demokratskom društvu je onaj koji ima kupovnu moć, odnosno – mogućnost da se kupuje i prodaje „slobodno“ jedini je način na koji se ostvaruje individualna sloboda. Ova ekonomija, koja se pokazala ekstremno produktivnom, zahteva da je da potrošnja postane način života, da se procesi kupovine i prodaje preobrate u rituale, a sve sa ciljem da se u činu potrošnje pronade duhovna satisfakcija, čime potrošač trajno i na svim nivoima (p)ostaje vezan za kompulsivno ponavljanje ove *misleading* matrice. A to je upravo jedan od temeljnih zahteva startapova, preduzetništva ali i samostalne umetničke de-latnosti – održivost.

Zbog svega navedenog ne čudi što današnja vlast diže spomenik Vorholu. Svet u kome živimo njegovo je naslede. Opsesija medijima i svetom slavnih ličnosti, komodizacija umetnosti i industrijalizacija produkcije zapravo su procesi koji su anticipirali umetnost kao luksuzno dobro. Tržišna utakmica daleko je od bilo kakve progresivne društvene politike. Nju čine odnosi konkurenčije, međusobne borbe i konfrontacija – odnosi koji duboko reprodukuju društvenu nejednakost i dominantni sistem moći. Bazirana na ovakvom sistemu, umetnost gubi pretenziju za bavljenjem ljudskim odnosima na društveno-emancipatorski način (bez obzira na to da li ju je ikada i imala). Zadatak umetnika današnjice, stoga, mora se sastojati u kreativnom promišljanju ovih odnosa i intenzivnom radu na iznalaženju novih prekoračenja koja će kreirati mogućnosti (samo) proizvodnje i drugačijeg rada. Rada koji će imati kapacitet da stvori društveni, politički i ekonomski prostor za odupiranje postojećim odnosima dominacije i eksploracije, kako u oblasti kulture, tako i u drugim domenima.



u m e t n i c i



jovana banjanac



Rođena 1988. godine
Obrazovanje
2007–2013. Fakultet primenjenih umetnosti
Univerziteta umetnosti u Beogradu; Odsek
zidno slikarstvo
2003–2007. Umetnička škola, Niš

Izložbe
2017. *Repetition*, samostalna izložba, Galerija Zvono, Beograd
2017. *Novembarski salon vizuelnih umetnosti*, grupna izložba, Narodni muzej, Kraljevo
2017. *Kreativna Evropa*, grupna izložba, Kolarčeva zadužbina, Beograd.
2016. *Novembarski salon vizuelnih umetnosti*, grupna izložba, Narodni muzej, Kraljevo
2015. *Beograd 180°*, Kunstverein Gaestezimmer, Zvono projekti, Štuttgart
2015. *Četvorvo umernika*, grupna izložba, Galerija Zvono, Beograd
2014. *Street View*, samostalna izložba, Galerija Zvono, Beograd
2012. *Niš Art Foundation*, grupna izložba, Niš
2012. Grupna izložba, Dom vojske, Kraljevo
2012. Samostalna izložba, Studentski kulturni centar, Beograd
2012. Diplomska izložba, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd
2012. Samostalna izložba, Kulturni centar Ribnica, Kraljevo
2012. Grupna izložba, Kulturni centar Evergreen, Kraljevo
2009. Grupna izložba, Dom kulture Studentski grad, Beograd

Nagrade
2016. *Novembarski salon vizuelnih umetnosti*, Narodni muzej, Kraljevo, II nagrada

Kolekcije
2016. Art Collection Telekom / Digital Art, Nemačka

Dodatno obrazovanje
2008. Međunarodna letnja umetnička škola u Negotinu; praktični rad na muralu 2007. Međunarodna letnja umetnička škola u Sremskim Karlovcima; izučavanje slikarske tehnike enkaustika.

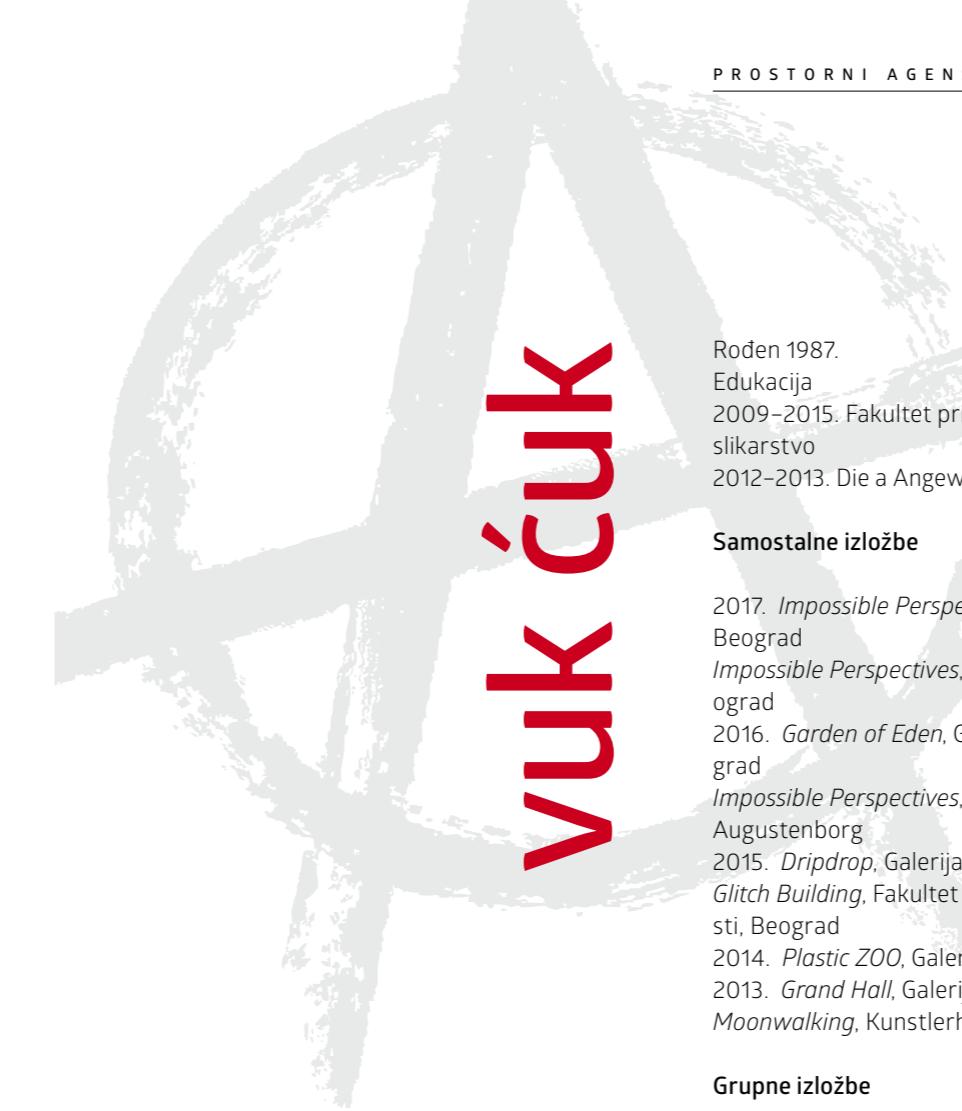
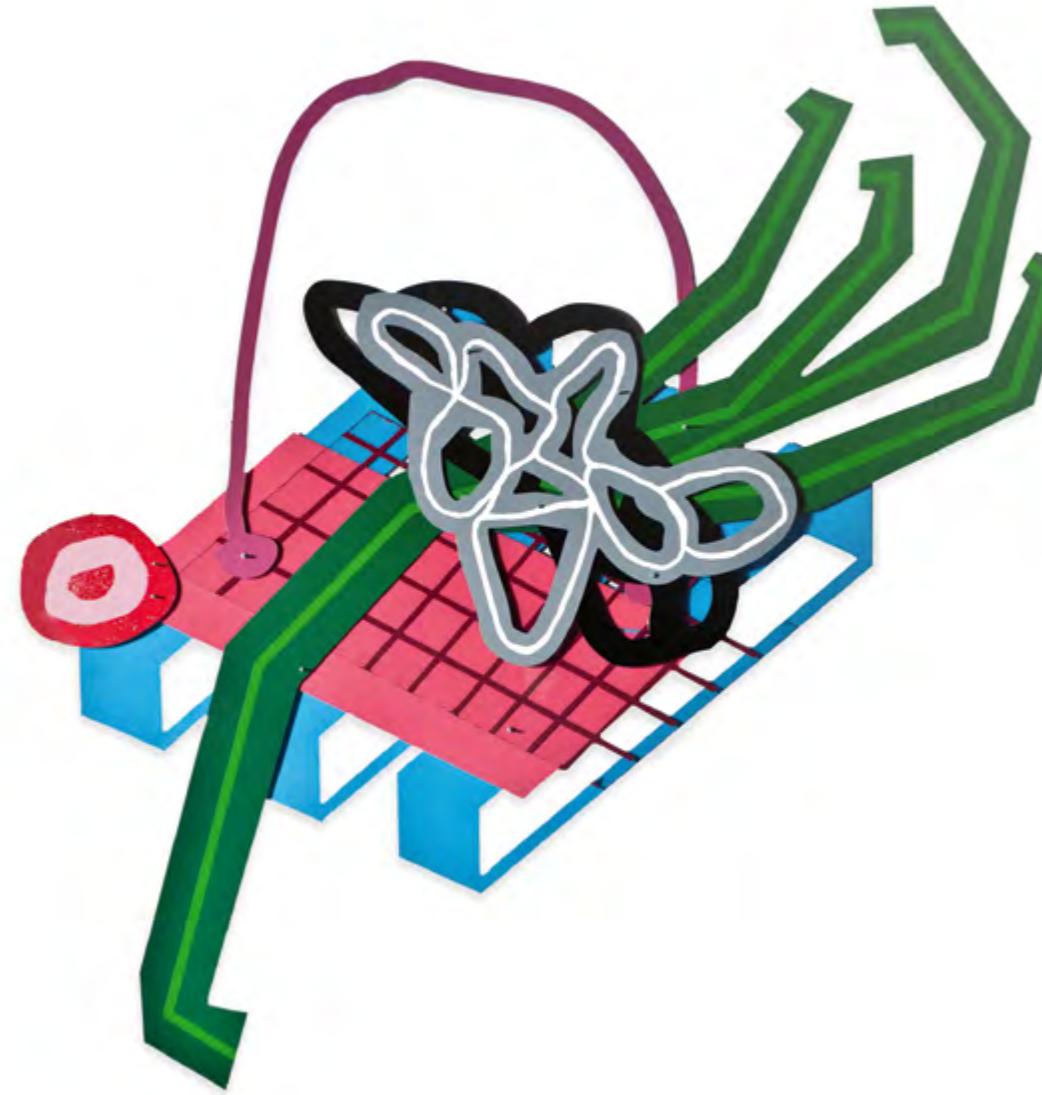
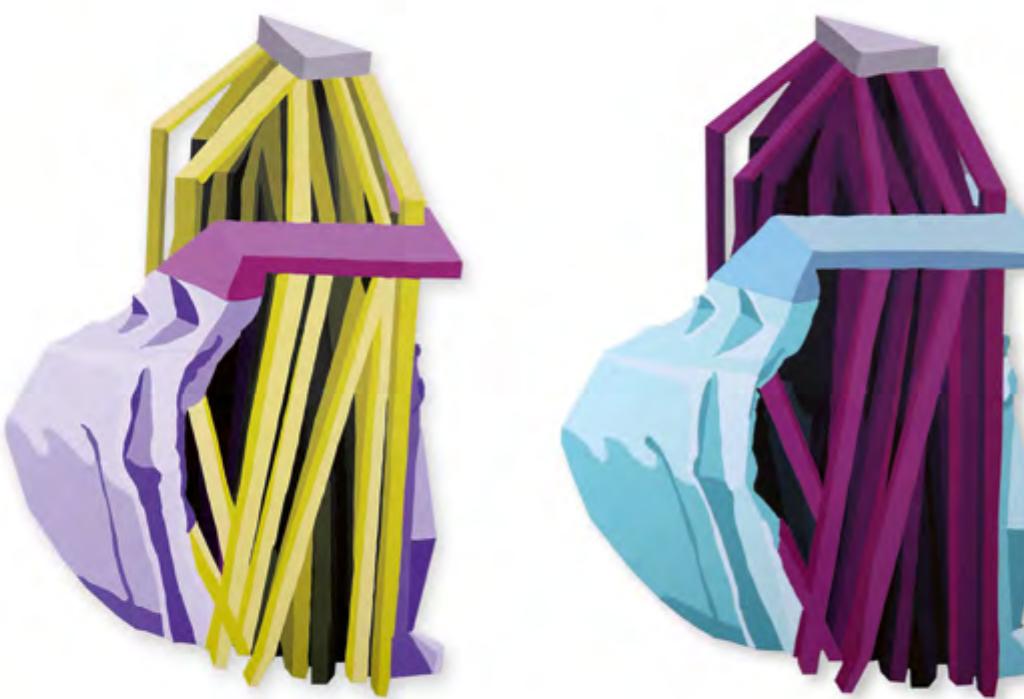
www.galleryzvono.com

REPETITION, 2017.
120x220cm,
kombinovana tehnika na platnu

Repetition, 2017,
120 x 220 cm
mixed mediaon canvas

REPETITIVE FOREVER, 2018,
akril na platnu, poliptih, 160 x 820 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića
Ljubaznošću umetnice

Repetitive Forever, 2018,
acrylic on canvas, polyptych, 160 x 820 cm
From Radivoje Drazovic's Collection
Courtesy of the artist



vuk čuk

Rođen 1987.

Edukacija

2009–2015. Fakultet primenjenih umetnosti,
slikarstvo
2012–2013. Die a Angewandte, Beč, slikarstvo

Samostalne izložbe

2017. *Impossible Perspectives*, Kula Nebojša, Beograd
Impossible Perspectives, Galerija Zvono, Beograd
 2016. *Garden of Eden*, Galerija Zvono, Beograd
Impossible Perspectives, Galleri Nørballe, Augustenborg
 2015. *Dripdrop*, Galerija Zvono, Beograd
Glitch Building, Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd
 2014. *Plastic ZOO*, Galerija Zvono, Beograd
 2013. *Grand Hall*, Galerija Zvono, Beograd
Moonwalking, Kunstlerhaus, Beč

Grupne izložbe

2017. *Voyage: A Journey through Serbian Contemporary Art*, China Art Museum, Šangaj
Computerwelt, Galerija Zvono, Beograd
 2016. *Face to Face: Blind Date*, Sugarcube Festival, Njujork
Taiyuan Sculpture Symposium, Taiyuan, Kina
 2015. *Zvono Projects*, Kunstverein Gästezimmer e. V., Štuttgart
Biennial of Independent Art, Kino Siska, Ljubljana
Kondenzator, Galerija 12HUB, Beograd
 2014. *Prolećni salon*, UP „Cvijeta Zuzorić“, Beograd

The Institute for the Development of Emerging Art (IDEA), Kopenhagen
 2013. NordArt, Bidelsdorf
Bijenale studentskog, SKC, Beograd
Enterijeri, Galerija Zvono, Beograd
Augustiana, Galleri Nørballe, Augustenborg
Utvare Savamale, Mixer festival, Beograd
 2011. *Project ABoT*, MAK Museum, Beč
Project ABoT, MGLC, Ljubljana

Nagrade

Recognition Award, MAK Museum, Beč
 Nagrada za crtež, Fondacija „Vladimir Velicković“
 Nagrada za slikarstvo „Miodrag Vujačić Mirski“
 Nagrada za skulpturu, Taiyuan Sculpture Symposium

Kolekcije

The Museum of Modern Art Artists' Books Collection, MOMA Library, Njujork
 Šumatovačka kolekcija, Beograd
 Radix kolekcija, Beograd

Radovi u javnom prostoru

2017. Vitraz *Na Gazimestanu*, Narodni muzej Kruševac, Kruševac
 2016. Mural, Kino Siska, Ljubljana
 2015. Mural, Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd
 2013. Mural, Kunstlerhaus Vienna, Beč

cukvuk@gmail.com

AS_01, 2017, akril na aluminiju, 150 x 120 x 20 cm
 Iz kolekcije Radivoja Dražovića
AS_01, 2017, acrylic on aluminium, 150 x 120 x 20 cm
 From Radivoje Drazovic's Collection

IP_01, 2016, akril na aluminiju, 150 x 130 cm svaki (150 x 260 cm)
 Iz kolekcije Radivoja Dražovića
IP_01, 2016, acrylic on aluminium, 150 x 130 cm each piece (150 x 260 cm)
 From Radivoje Drazovic's Collection



davor dukic

Rođen 1979. u Karlovcu, Hrvatska. Živi i radi u Beogradu.

Izabrane samostalne izložbe

2014. *Odrastanje*, Galerija Zvono, Beograd
2009. *Plastična anatomija*, Galerija Zvono, Beograd
2006. *Idoli i igračke*, Galerija Doma omladine, Beograd

Izabrane grupne izložbe

2015. *Beograd 180°*, Kunstverein Gästezimmer e. V., Stuttgart
2014. *Iz druge ruke*, UP „Cvijeta Zuzorić“, Beograd
2013. *Protetička tela*, Galerija Progres, Beograd
1. Galerija Opštine Vračar, Beograd
Izložba 34. i 35. Saziva Jalovičke likovne kolonije
Treći Beograd, Beograd
2012. *Preslišavanje 8*, Galerija Remont, Beograd
Bez odlaganja, KC Grad, Beograd
2011. *Grad je čovek*, UK Parobrod, Beograd
2010. 23. Čukarički likovni salon, Galerija 73, Beograd
2009. *Interzone: Rod*, Galerija Galženica, Zagreb
Akto 4, Festival savremene umetnosti, Bitolj
Mladi srpski umetnici, Nacionalni muzej literature, Kijev
2008. *Mladi srpski umetnici*, Muzeul de Arta, Temišvar
Balkan Art Fluxion – Auropolis, Veemvloer, Amsterdam
2007. 40. Hercegnovski zimski salon, Herceg Novi

davordukic@gmail.com

L'HOMME QUI MARCHE, 2005,
razni materijali, h: 300 cm

The Walking Man, 2005,
polystyrene, metal, acrylic, h: 300 cm



142



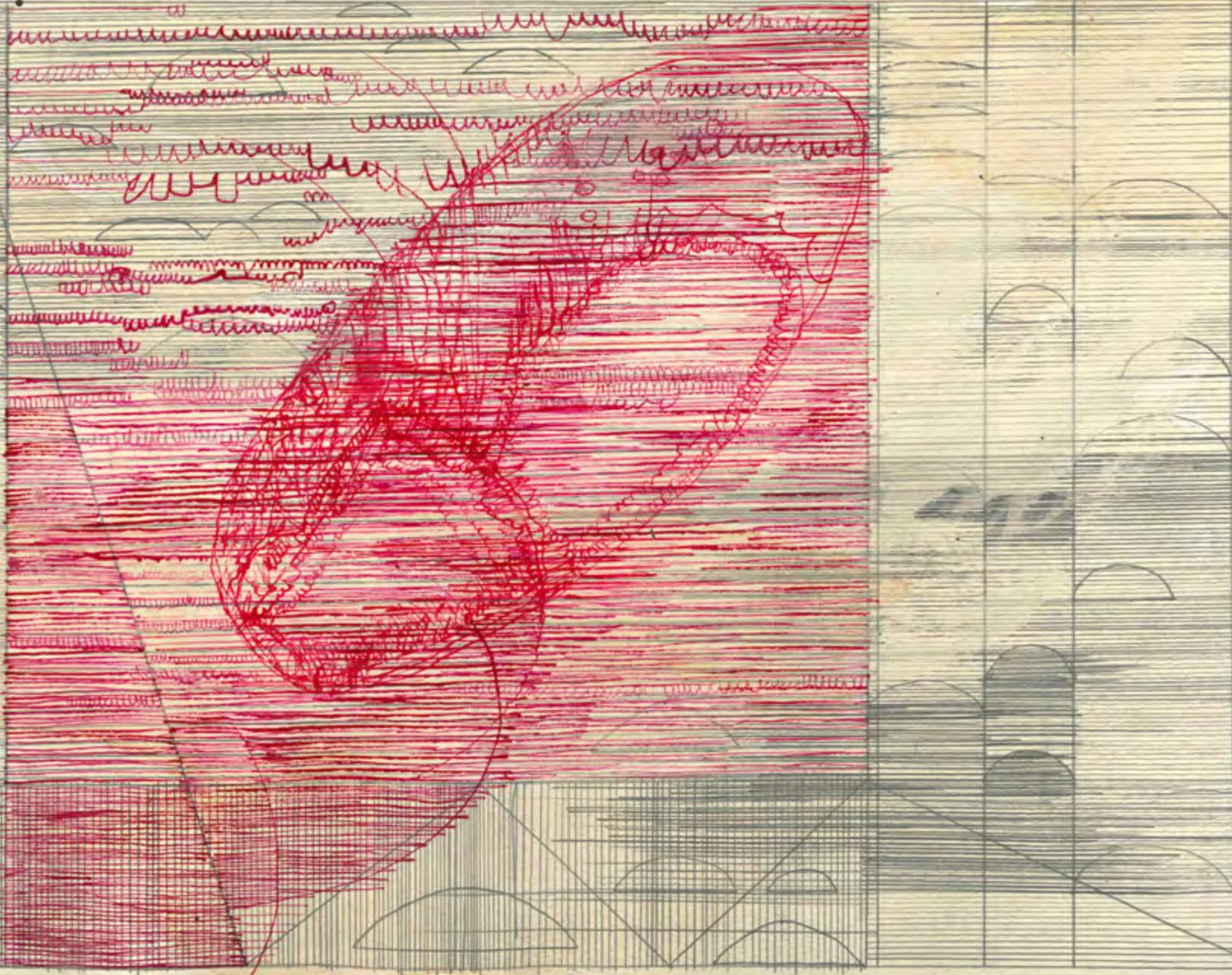
DODATAK, 2009,
silikonska guma, 105 x 55 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Accessory, 2009,
silicone rubber, 105 x 55 x 15 cm
From Radivoje Drazovic's Collection

HANDMADE, 2004, silikonska guma,
prirodna veličina (70 x 35 cm)
Ljubaznošću umetnika

Handmade, 2004, silicone rubber,
life-size (70 x 35 cm)
Courtesy of the artist

143



maja maljević

Rođena 1973. u Beogradu.
1992. Diplomirala grafički dizajn na Fakultetu za umetnost i dizajn u Beogradu.
1997. Diplomirala slikarstvo u klasi profesora Čedomira Vasića na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.
1999. Član ULUS-a.
2000. Stekla zvanje mastera slikarstva na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.
2000. Iselila se u Južnu Afriku.

Samostalne izložbe:

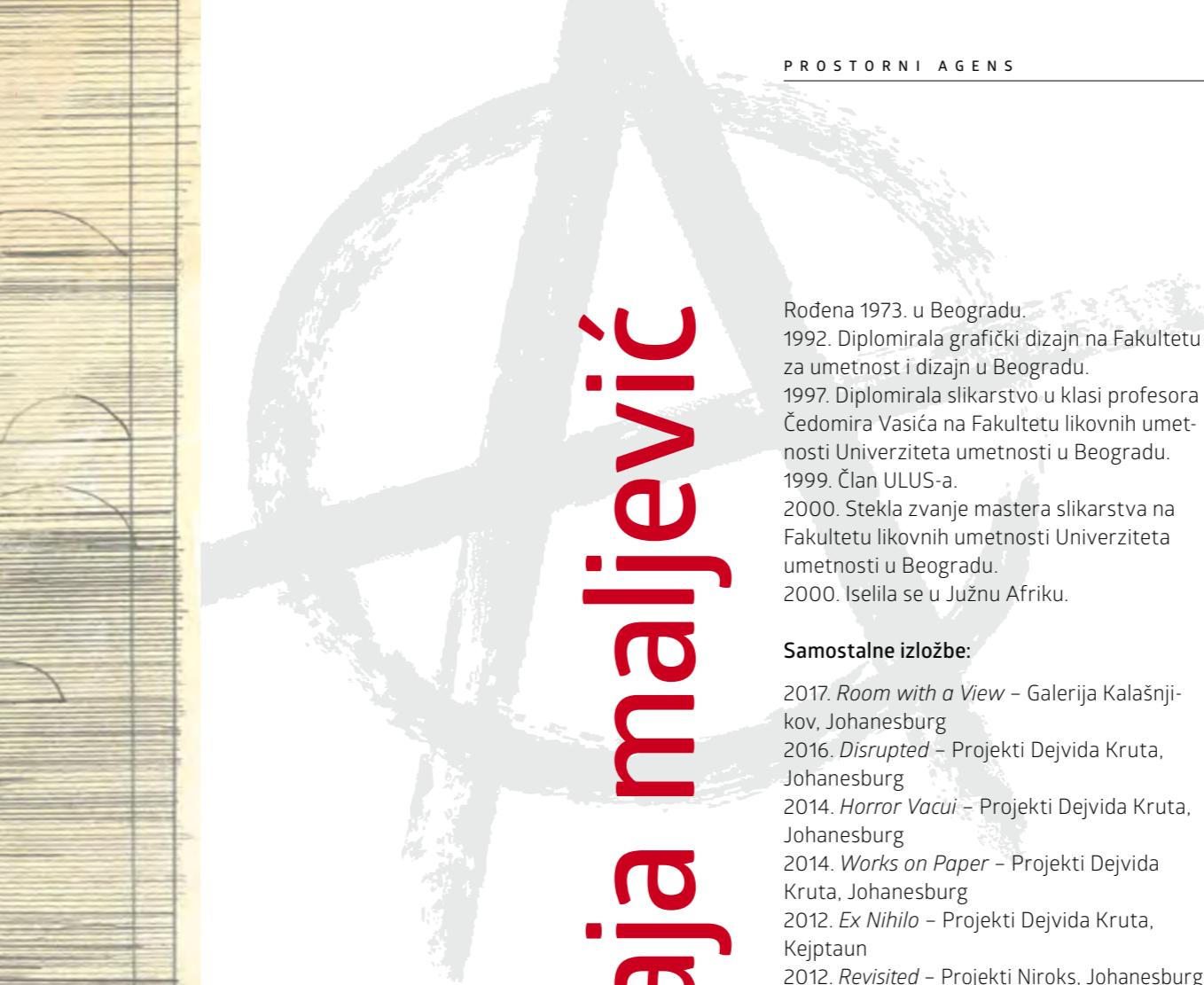
- 2017. *Room with a View* – Galerija Kalašnjikov, Johannesburg
- 2016. *Disrupted* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2014. *Horror Vacui* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2014. *Works on Paper* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2012. *Ex Nihilo* – Projekti Dejvida Kruta, Kejptaun
- 2012. *Revisited* – Projekti Niroks, Johannesburg
- 2011. *Bubble and Leak* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2010. *2 Months Thursdays* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2009. *Into the Spine* – Projekti Dejvida Kruta, Johannesburg
- 2008. *Drawings* – Galerija Obert Kontemporari, Johannesburg
- 2007. *Pretty Monsters* – Galerija Obert Kontemporari, Johannesburg
- 2005. *Fact and Fiction* – Galerija Obert Kontemporari, Johannesburg
- 2002. *Present Tense* – Galerija Spark, Johannesburg
- 1999. *Emocore* – Galerija Zvono, Beograd

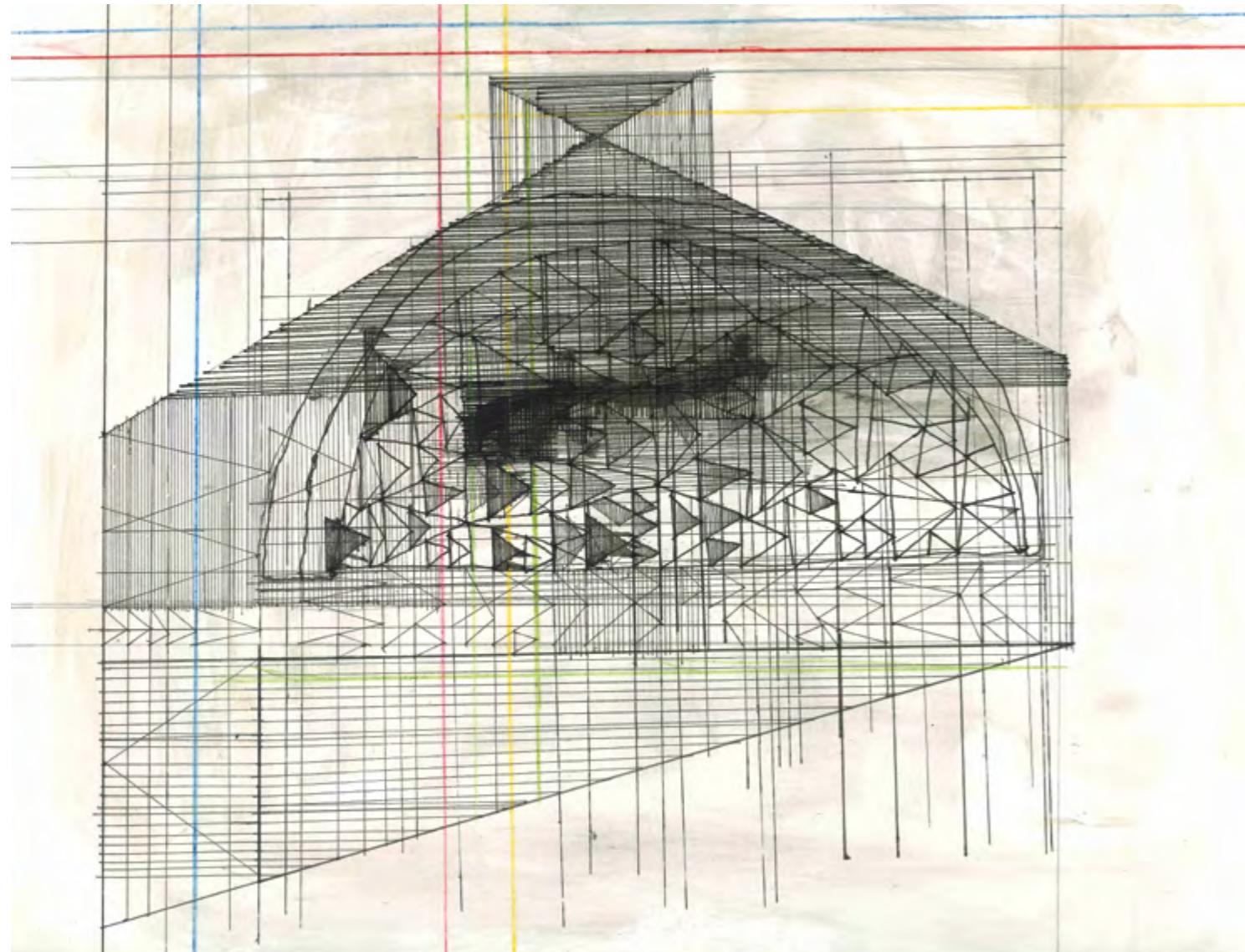
Preko 50 grupnih izložbi u Evropi, Americi i Africi.

www.maljevicmaja.blogspot.com

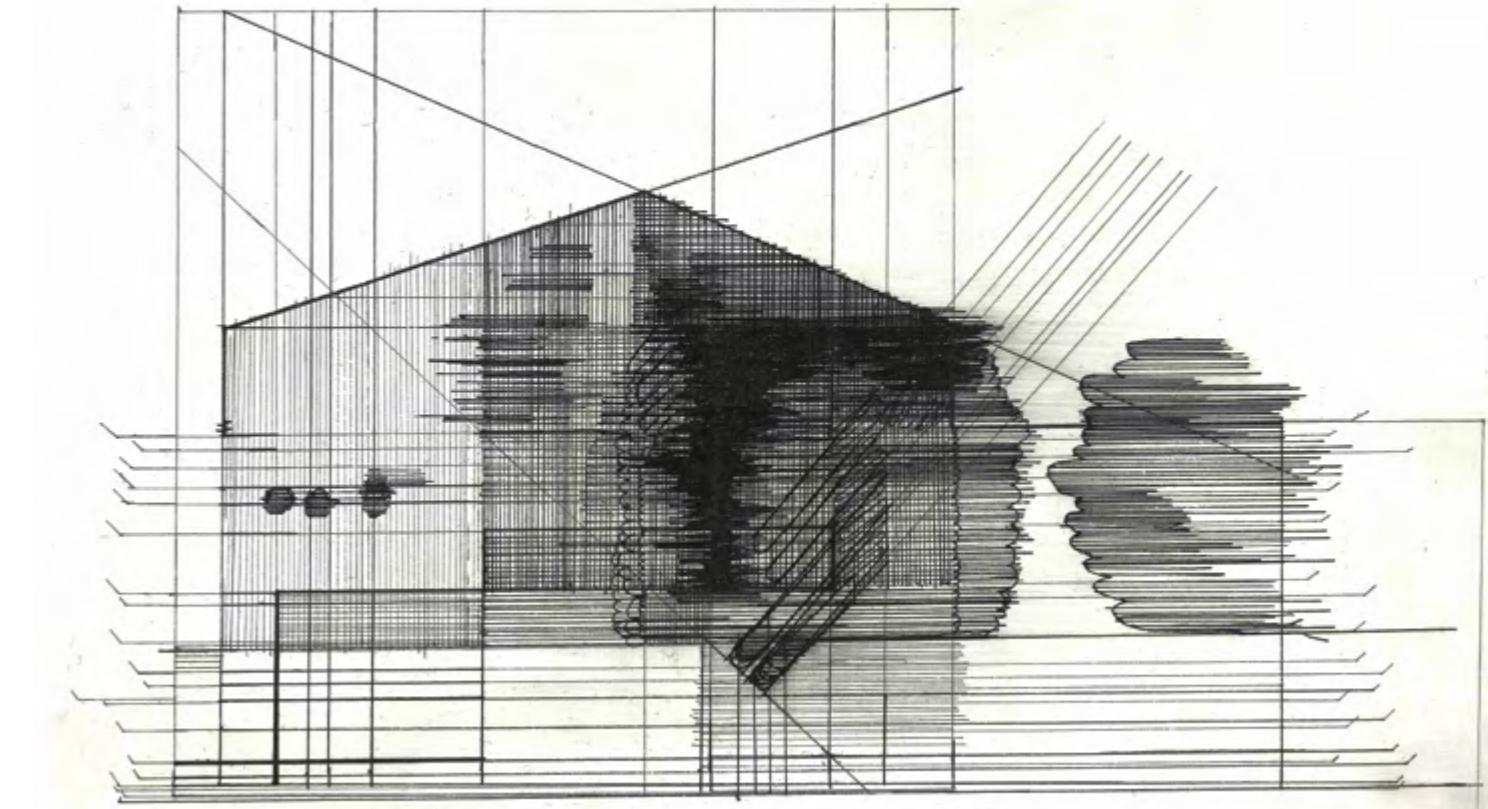
CONCEPT 80 - 3 X 3, 2017/2018,
crtež, 300 x 300 cm, sastavljen od oko 80
radova na papiru A3 formata

Concept 80 - 3 X 3, 2017/2018,
drawing, 300 x 300 cm, made up of around
80 works on A3 paper size





146



CONCEPT 80 - 3 X 3, 2017/2018,
crtež, 300 x 300 cm, sastavljen od oko 80
radova na papiru A3 formata

Concept 80 - 3 X 3, 2017/2018,
drawing, 300 x 300 cm, made up of around
80 works on A3 paper size

147



mirko nikolić

Školovanje

2017. Doktorat „Praksa umetnosti i medija“, Univerzitet Westminster, London
 2011. Slikarstvo (specijalizacija), Akademija lepih umetnosti Brera, Milano
 2009. Slikarstvo (osnovne studije), Akademija lepih umetnosti Brera, Milano

Samostalne izložbe

2017. *burning hearts of a thousand tiny matters*, Ambika P3, London
 2016. *mi ❤ bakar & bakar ❤ nas vol. 3: mineralizacija*, Kulturni centar Grad, Beograd
 2014. *all that is air melts into city*, Arebyte Gallery, London
 2012. *If I Were a Drone Hovering at Approximately 15,000ft above 45°37'45"N 9°08'50"E I Would...*, Oratorio dei SS. Angeli Custodi, Čezano Maderno
 2011. *How Green Will Be My Valley Your Valley Our Valley*, Galerija Zvono, Beograd

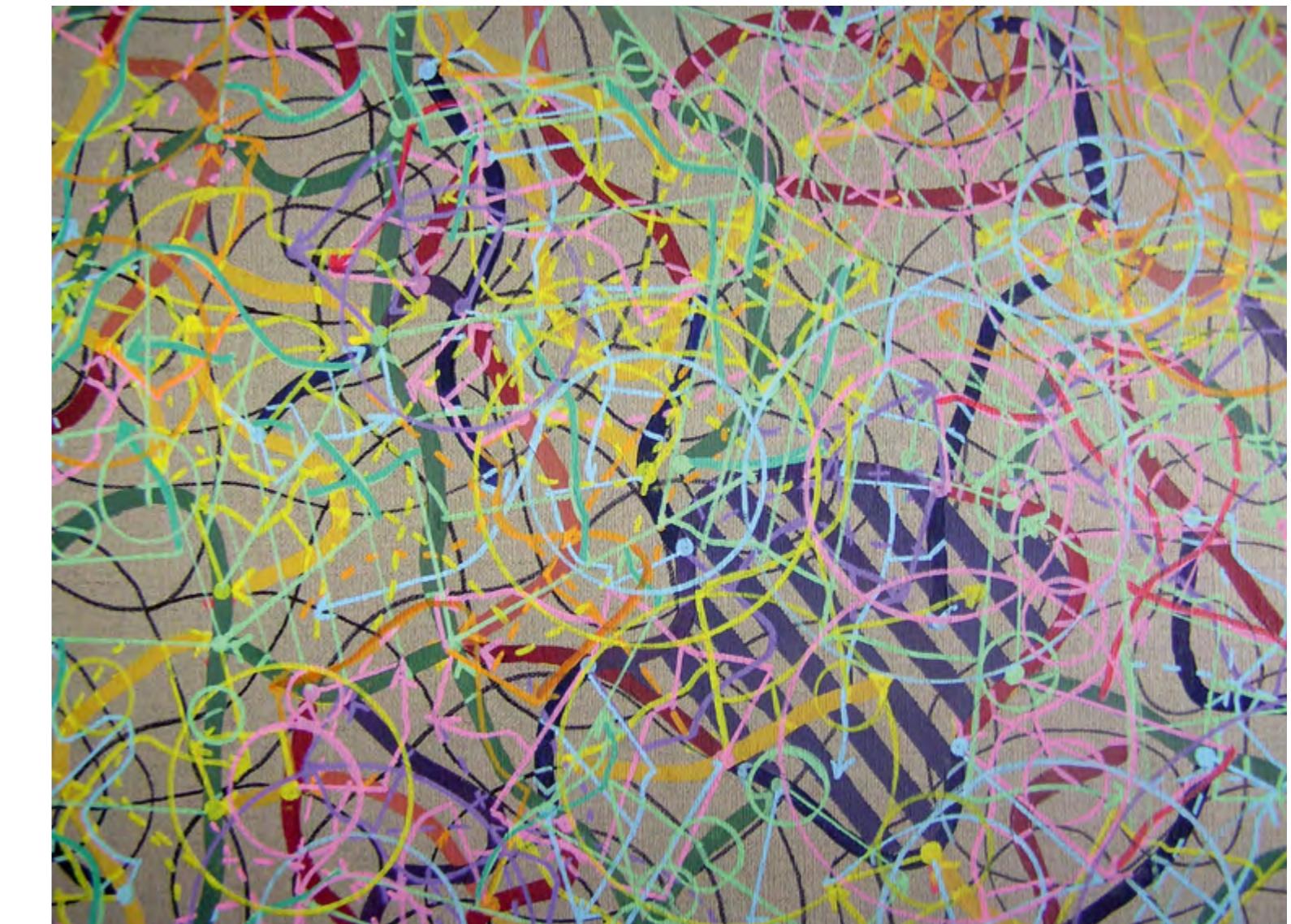
Odabране grupne izložbe

2017. *Edge Effects - Active Earth*, Art Sonje, Seul
 2017. *Good Vibrations*, SIC, Helsinki
 2016. *From Diaspora to Diversities*, Galerija Remont, Beograd
 2015. *Excavations*, HIAP, Galleria Augusta, Helsinki
 2015. *37. Salon arhitekture*, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd
 2015. *Belgrad 180°*, Kunstverein Gästezimmer e. V., Stuttgart

www.mirkonikolic.com

BRAVE NEW CITY MADE OF TRANSPARENT WALLS AND FRIENDLY STREETS,
 2010, akril na lanenom platnu, 200 x 280 cm
 Iz kolekcije Radivoja Dražovića
 Fotografija: mirko nikolić

Brave New City Made of Transparent Walls and Friendly Streets, 2010, acrylic on linen canvas, 200 x 280 cm
 From Radivoje Drazovic's Collection
 Photo: mirko nikolic



**BRAVE NEW CITY MADE OF TRANSPARENT
WALLS AND FRIENDLY STREETS,**
2010, akril na lanenom platnu, 200 x 280 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića
Fotografija: mirko nikolić

**Brave New City Made of Transparent Walls
and Friendly Streets**, 2010, acrylic on linen
canvas, 200 x 280 cm
From Radivoje Drazovic's Collection
Photo: mirko nikolic



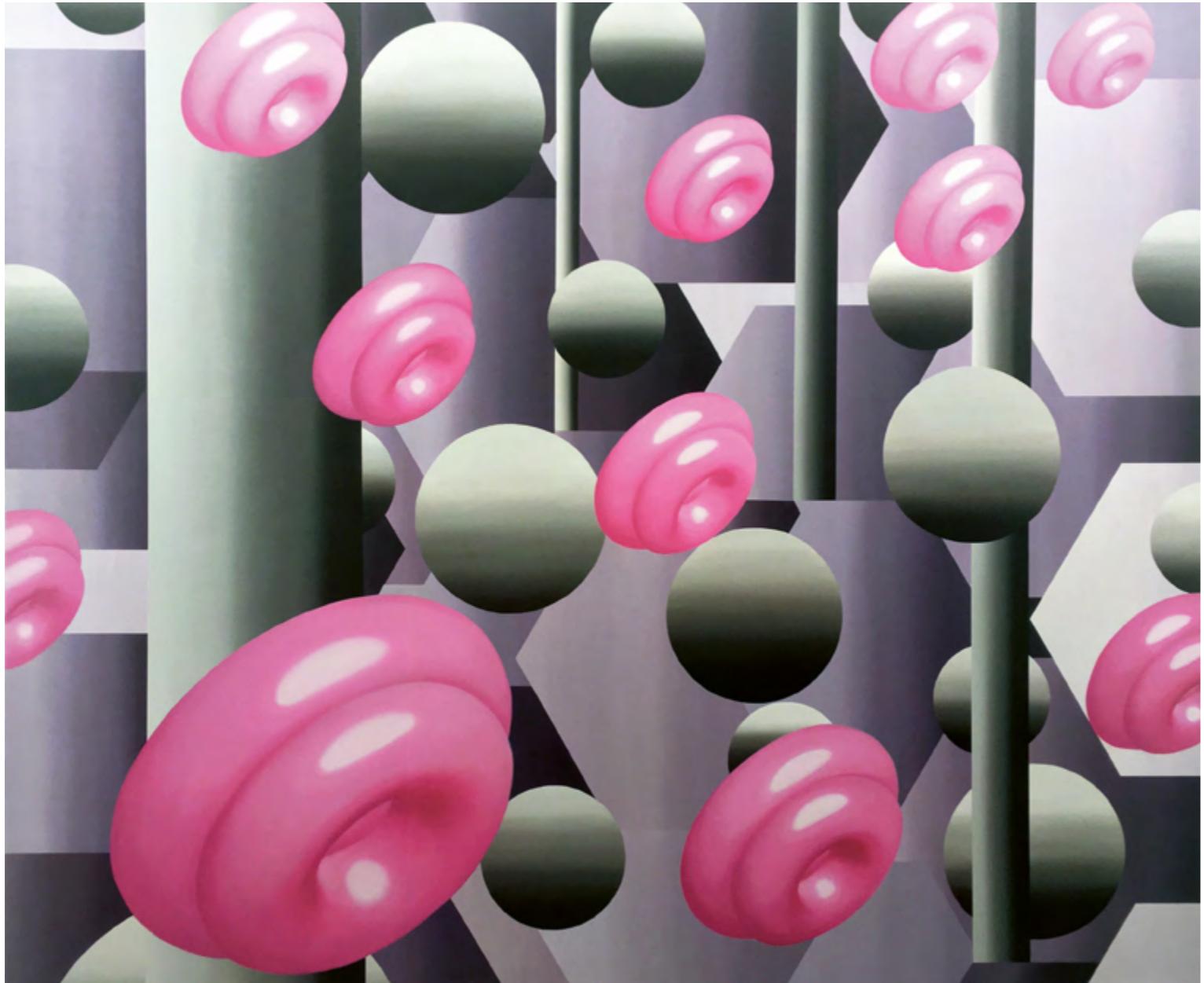
nikola pešić

Rođen 1973. u Beogradu. Završio je slikarstvo 1998. i magistrišao vajarstvo 2002. godine na FLU u Beogradu. Završio je kao stipendista (DAAD) postdiplomske studije vajarstva na Državnoj akademiji likovnih umetnosti u Štutgartu. Doktorirao je 2016. na Filološkom fakultetu u Beogradu. Njegovi radovi bili su predstavljeni na nizu izložbi: *Zaobilazne strategije: jedan pogled na beogradsku umetničku scenu devedesetih godina prošlog veka*, GSU, Niš (2012), kurator: Nada Seferović; *46. Oktobarski salon*, Kuća legata, Beograd (2005), um. direktor: Darka Radosavljević; *43. Oktobarski salon*, Pedagoški muzej, Beograd (2002), um. direktor: Lidija Merenik; *42. Oktobarski salon*, Legat Sekulić, Beograd (2001), selektor: Marija Dragojlović, *V Jugoslovensko bijenale mladih*, Konkordija, Vršac (2002), um. direktor: Jovan Čekić; *III Jugoslovensko bijenale mladih*, Konkordija, Vršac (1998), um. direktor: Lidija Merenik; *Izbor iz devedesetih*, MSU, Beograd (2002), kurator: Jovan Despotović.

artnikolapesic@gmail.com

MULTIVERZUM, 2016,
nerđajući čelik, promenljive dimenzije
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Multiverse, 2016,
stainless steel, variable dimensions
From Radivoje Drazovic's Collection



KOSMOEROTIKA, 2017,
ulje na platnu, 200 x 240 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Cosmoerotics, 2017,
oil on canvas, 200 x 240 cm
From Radivoje Drazovic's Collection

LABORATORIJA, 2013,
ulje na platnu, 200 x 300 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Laboratory, 2013,
oil on canvas, 200 x 300 cm
From Radivoje Drazovic's Collection



STVARANJE, 2017,
ulje na platnu, 170 x 240 cm
Fotografija: Aleksandar Andić

Creation, 2017,
oil on canvas, 170 x 240 cm
Photo: Aleksandar Andjic



simonida rajčević

Rođena je 2. aprila 1974. u Beogradu. Na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu diplomala je 1997, magistrirala 1999, a doktorirala 2015. Dobila je DAAD stipendiju za prvu godinu postdiplomskih studija u Berlinu. Član je ULUS-a od 1998. Od 2000. radi na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu – od januara 2008. kao docent. Od 2008. do 2010. radi kao docent i na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Izlagala je na više samostalnih i grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu.

Samostalne izložbe

- 2016. *Čudni talasi*, izložba slika i objekata, Galerija Zvono, Beograd
- 2015. *Prvi rez*, izložba crteža i objekata Narodni muzej – Umetnička galerija Kruševac
- 2014. *Prvi rez*, izložba crteža i objekata, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
- 2014. *Lanac*, instalacija, Galerija 12HUB, Beograd
- 2012. *Ljudske aktivnosti. bespomoći*, instalacija, Železnički muzej i Galerija Zvono, Beograd
- 2011. *Crna noć*, izložba slika, Kula Nebojša, Beograd
- 2010. *Tamna zvezda*, instalacija, Galerija Perpetuel, Frankfurt
- 2010. *Tamna zvezda*, instalacija, Galerija Zvono, Beograd
- 2008. *Belgrade Quartet Project*, izložba slika, Galerija Arte Reale (u saradnji sa Slavnom Martinović, modnom kreatorkom i Manjom Ristić i Ivanom Grahovac, Grupa Eruption), Milano
- 2008. *Snakewall*, izložba slika, Galerija Zvono, Beograd
- 2007. *Belgrade Double*, izložba slika, Galerija Rothamel, Erfurt, Nemačka

TAMNA ZVEZDA, 2010,
prostorna instalacija (crteži u prostoru),
uljani beli flomaster na plastičnoj kesi,
osnovne dimenzije 100 x 70 cm
Fotografija: Ema Szabo

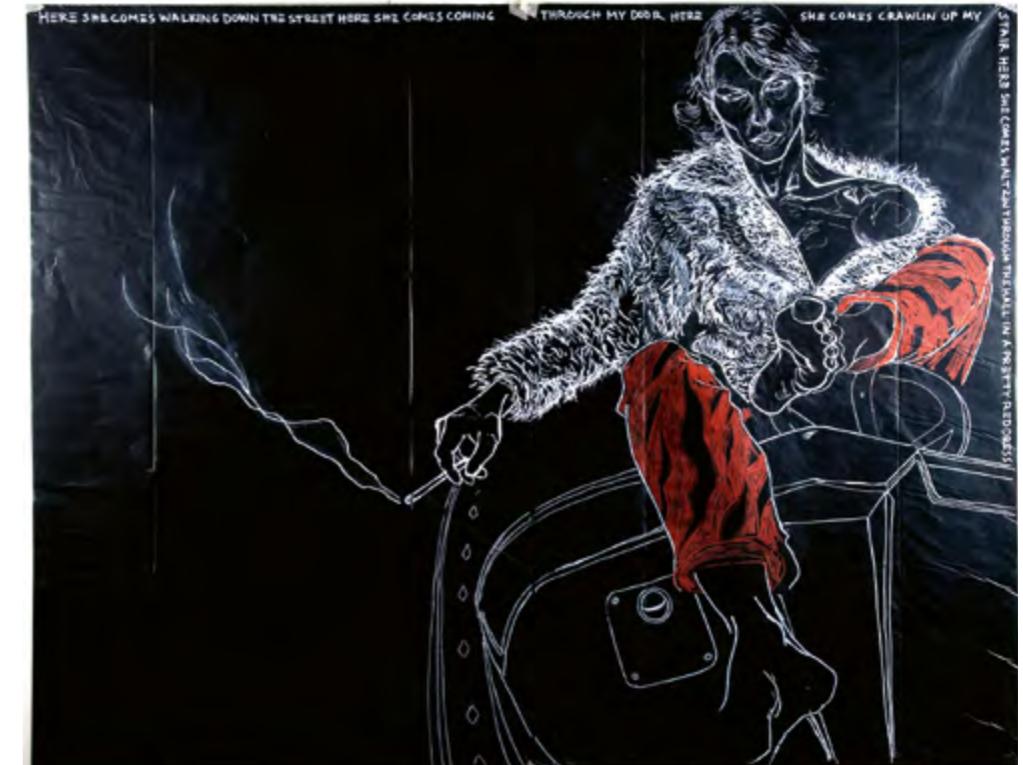
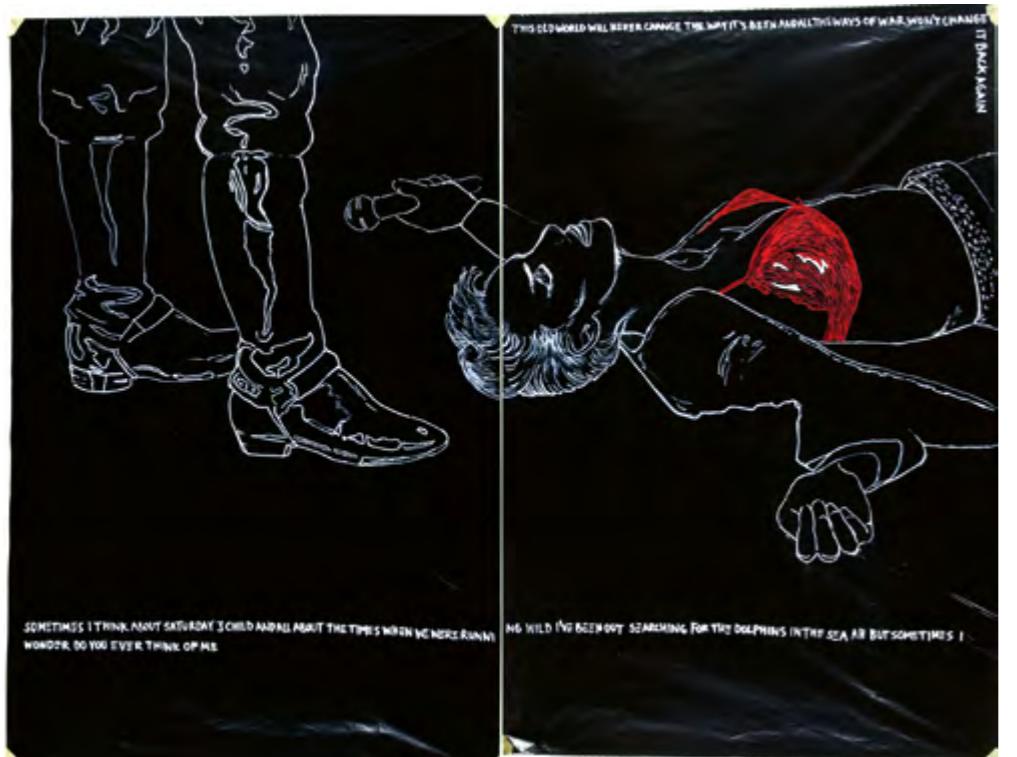
- 2004. *Istina za istinu*, izložba slika (digitalni kolaži + kombinovana tehnika) i crteža, Galerija Zvono, Beograd
- 2002. *Novo*, izložba slika i objekata, Galerija Zvono, Beograd
- 1998. *BERLINMA/INSTREAM 98*, izložba slika, Galerija Zvono, Beograd
- 1997. Izložba slika, crteža i grafika. Izložba je priredena u okviru Festivala mladih Srbije, Knjaževac
- 1997. *Express stari majstori non-stop*, izložba slika, Galerija Zvono, Beograd
- 1995. *Poslednji preživeli sa Nostromo*, instalacija, Galerija SKC, Beograd

Sajmovi umetnosti

- 2012. MOSCOW ART FAIR
- 2010. MOSCOW ART FAIR
- 2009. MOSCOW ART FAIR
- 2009. VIENNA FAIR
- 2008. MOSCOW ART FAIR
- 2008. VIENNA FAIR
- 2007. VIENNA ART FAIR
- 2007. MOSCOW ART FAIR
- 2007. COLLOGNE ART FAIR
- 2006. VIENNA ART FAIR
- 2006. COLLOGNE ART FAIR
- 2005. VIENNA ART FAIR

simonidar@gmail.com

Dark Star, 2010,
spatial installation (drawings in the space),
oil white felt-pen on plastic bag,
basic dimensions 100 x 70 cm
Photo: Ema Szabo



TAMNA ZVEZDA, 2010,
prostorna instalacija (crteži u prostoru),
uljani beli flomaster na plastičnoj kesi,
osnovne dimenzije 100 x 70 cm
Fotografija: Ema Szabo

Dark Star, 2010,
spatial installation (drawings in the space),
oil white felt-pen on plastic bag,
basic dimensions 100 x 70 cm
Photo: Ema Szabo



DON'T THERE'S NO ONE I HAVENT HAD

HOLD ME NEVERFREE

I'M SO EMPTY
DOWNTIME I KNOW MYSELF TOO WELL AND HE'S GOT HERMAINED
COMES CRUMBLING WHEN THE LIGHTS
WHEN THE LIGHTS

LEPO MORE LJUDSKO NA KRAJU SVERA NA KRAJU KOPANOG PO REDOMIMA

GAINING TIME INTO THE LIGHT IT COMES BACK TO ME BUT LOSING LIGHT I CAN'T SAY YOU NO FUCKER EVER CAN SEE THE ONE I KEEP COMING BACK BEST TO FORGET



nikola savić

Rođen u Beogradu, 1973. godine. Nikola živi i radu u Londonu otkada je masterirao likovnu umetnost na Central Sent Martin koledžu za umetnost i dizajn 1999. godine. Pre odlaska u London, Nikola je osnovao nevladinu organizaciju Mladi beogradski umetnici, 1995–1998, udruženje koje je podsticalo rad umetničke scene Beograda postavljanjem nekoliko značajnih grupnih izložbi i raznih drugih medijskih projekata. Nikola je studirao i diplomirao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu (1991–1997). Nagrađen je kao jedan od najboljih studenata u ranim godinama studija te mu je pružena prilika da na Fakultetu postavi svoju prvu samostalnu izložbu (1994). Ubrzo potom, Nikola je imao i prvu solo izložbu crteža u Galeriji Zvono (1995) i ulazi u uži krug u mnogim izborima za najboljeg umetnika u svojoj generaciji u Srbiji – između ostalih; Galerije Andrićev venac (1995) i Muzeja savremene umetnosti (1999). Nikola je osnivač udruženja Mladi beogradski umetnici, u okviru kojeg je bio kustos, odnosno izlagao je na četiri najsvremenije izložbe sa Nebojšom Rakonjcem, Mironom Mutaovićem, Vladom Antonijevićem i Dragom Mitrovićem. Izložbe su održane u napuštenoj Šećerani, Muzeju avijacije, Mercedesovom salonu automobila i hotelu Hajat (1995–1998). Ove četiri izložbe bile su najupečatljiviji i najdinamičniji događaji devedesetih godina u Beogradu. One su promenile izložbenu klimu i mnogim mlađim umetnicima dale nove ideje. U istom periodu, Nikola je u Galeriji SKC-a, sa umetnikom Nebojšom Rakonjcem, postavio foto i zvučnu instalaciju u prostoru. Nakon završetka osnovnih studija na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta u Beogradu, Nikola dobija stipendiju za master studije na Central Sent Martin koledžu za umetnost

POP MACHINE, 1999,
akrilik na platnu, 200 x 165 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

i dizajn. Po masteriranju, ulazi u uži izbor za jednog od trideset najboljih postdiplomaca u Velikoj Britaniji 1998. godine, dobija poziv za učešće na Memorijalnoj izložbi *Ida Branson* i biva uvršten u uži izbor za izložbu *Slikarska klasa* kustosa Aleksa Lendrama i Breda Lekhara u galeriji Letabi koledža Sent Martin. Izložba je predstavljala izbor najboljih umetnika koji su u prethodnoj deceniji (1989–1999) diplomirali na tom koledžu. Rejčel Kembel Džonston iz Tajmza ocenila je Nikoline slike kao deo jedne od najboljih izložbi 2002. godine u Londonu, grupne izložbe pod nazivom *Baci pet*, gde je izlagao sa Dagijem Fildsom u okviru projekata Flore Ferber i Toma Astora. Njegovi radovi predstavljeni su u časopisima *Art Rivju* i tokijskom *Soenu* kao jedna od najboljih londonskih izložbi. Radovi Nikole Savića deo su sledećih kolekcija: Dr. Takashige Shimizu London & Tokyo; Muzeja savremene umetnosti u Beogradu; European Diamonds plc London; Bank of America Merrill Lynch, London; Galerije Rollo Contemporary, London; Christiaan Rook Antwerp/London; Galerije Zvono u Beogradu; Američke ambasade u Beogradu, kao i drugih privatnih zbirki u Evropi i Americi.

Popmachine, 1999,
acrylic on canvas, 200 x 165cm
From Radivoje Drazovic's Collection

Ljubaznošću umetnika
Courtesy of the artist



ZUPER II, 1999,
akrilik na platnu, 232 x 185 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Zuper II, 1999,
acrylic on canvas, 232 x 185 cm
From Radivoje Drazovic's Collection

POP MACHINE, 1999,
akrilik na platnu, 200 x 165 cm
Iz kolekcije Radivoja Dražovića

Popmachine, 1999,
acrylic on canvas, 200 x 165cm
From Radivoje Drazovic's Collection

Ljubaznošću umetnika
Courtesy of the artist



ana vrtacnik

Rođena je 1991. godine u Sarajevu. Osnovne i master studije slikarstva, pod mentorstvom prof. Vlade Rančića, završila je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde je trenutno student doktorskih studija, studijski program likovnih umetnosti. Od 2012. godine aktivno izlaže na preko 60 izložbi u zemlji i inostranstvu (Kina, Švajcarska, Belgija, Kanada, Brazil, SAD, Danska, Portugal, Španija...). Do sada je osvojila nekoliko nagrada iz oblasti umetnosti (Nagrada Fondacije „Mali princ“, Nagrada Univerziteta u Novom Sadu za vrhunske rezultate u umetnosti, Nagrada Fondacije „Milivoj Nikolajević“, Prva nagrada za pozorišni plakat na 58. Sterijinom pozorju...). Od 2017. godine radi kao stručni saradnik na Katedri za slikarstvo na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Član je ULUV-a.

anart91@yahoo.com
www.anavrtacnik.com

K2, 2015,
 auto-lak i uljane boje na platnu, 180 x 200 cm
 Iz kolekcije Radivoja Dražovića
 Fotografija: Srđan Đurić

K2, 2015,
 auto laquer paint and oil paint on canvas,
 180 x 200 cm
 From Radivoje Drazovic's Collection
 Photo: Srdjan Djuric



BEZ NAZIVA, 2015,
auto-lak i uljane boje na platnu, 180 x 200 cm

No Name, 2015, auto laquer paint and oil paint on canvas, 180 x 200 cm

K3, 2015,
auto-lak i uljane boje na platnu, 180 x 200 cm
Fotografija: Srđan Đurić

K3, 2015, auto laquer paint and oil paint on canvas, 180 x 200 cm
Photo: Srdjan Djuric

snežana vujović nikolić

Rođena 1959. u Zemunu.
Završila FLU u Beogradu. Izlaže od 1985. godine u zemlji i inostranstvu. Živi i radi u Beogradu.

Samostalne izložbe

- 2016. *Morfejeva poseta*, Galerija Zvono, Beograd
- 2014. MG Lazarevac
- 2012. *Slike i crteži*, Galerija Zvono, Beograd
- 2010. CZK Majdanpek
- 2009. Galerija Zvono, Beograd
- 2009. Galerija KC, Sopot
- 2008. *Načelo identiteta*, Galerija Zvono, Beograd
- 2006. *Osvit*, Galerija Landhaus, Klagenfurt
- 2006. *Osvit*, Galerija Centrum, Grac
- 2006. *Kompozicije*, Galerija Kolarčeve zadužbine, Beograd
- 2005. *Osvit 04*, SGUK Ečka, Zrenjanin
- 2002. *Osvit*, Galerija Zvono, Beograd
- 1987. Galerija FLU, Beograd
- 1985. Galerija Doma omladine, Podgorica
- 1985. Galerija SKC-a, Beograd

Kolektivne izložbe

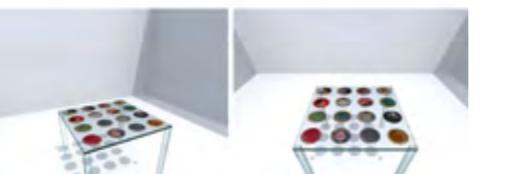
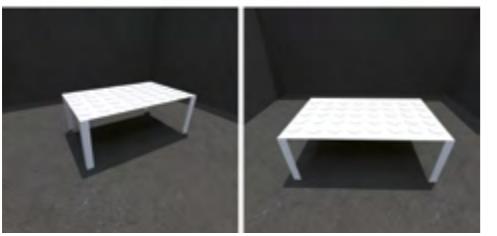
- 2012. ART MOSCOW, Moskva
- 2009. *Mladi srpski umetnici*, Kijev
- 2009. *Sopoćanska videnja*, Galerija Zvono, Beograd
- 2008. Muzej umetnosti, Temišvar
- 2007. 7. *Bijenale akvarela Srbije*, SGUK Ečka, Zrenjanin
- 2005. 7. *Beogradski bijenale crteža i male plastike*, UP „Cvijeta Zuzorić“ kvarela SCG, SGUK Ečka, Zrenjanin
- 2005. *Prolećna izložba*, UP „Cvijeta Zuzorić“, Beograd
- 1997. *Majска izložba*, CZKD Paviljon „Veljković“, Beograd
- 1992. 33. *Oktobarski salon*, Galerija Andrićev venac, Beograd
- 1992. *Prolećna izložba*, UP „Cvijeta Zuzorić“, Beograd
- 1985. *Jubilarna izložba ULUS-a*, UP „Cvijeta Zuzorić“, Beograd

snezanavn@yahoo.com



AGAPE, 2018, drveni sto u koji su aplicirane drvene posude koje se posebno izrađuju, 200 x 100 x 80 cm

Agape, 2018, a wooden table applied with separately made wooden vessels, 200 x 100 x 80 cm



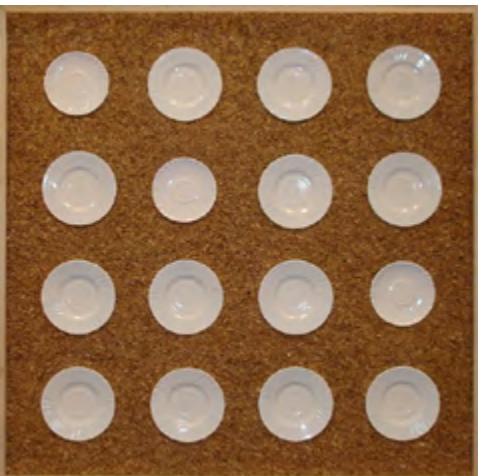
ČETRDESET MUČENIKA, 2018, kartonski sto u koji su aplicirani papirni elementi (tanjiri), 120 x 120 x 80 cm

Holy Forty, 2018, a cardboard table applied with paper elements (plates), 120 x 120 x 80 cm

MANA – HRANA BOŽIJA, 2018, sto od plastične mase u koji su aplicirani elementi (tanjiri-palete), 120 x 120 x 80 cm

Manna – Bread of Heaven, 2018, a plastic table with applied elements (plates-palettes) 120 x 120 x 80 cm

Fotografije: Rade Kovač
Photo: Rade Kovac



TRPEZA

Trpeza je složena prostorna likovna instalacija. Sastoje se od sedam usko povezanih nezavisnih radova (*Agape*, *Četrdeset mučenika*, *Mana – hrana božija*, *Višnjik*, *Mevlevi*, *Kontinentalni doručak* i *Simpozijum*), koji izloženi zajedno čine smislenu celinu. Celina, dovodeći u složene međuodnose pojedinačne radove, gradi širi kontekst instalacije, daje joj narativni okvir. U žižama tog okvira, temama, nalazi se čovek i ono što ga hrani, odnosno ono što njime postaje, što ga očovećuje. Instalacija je prostor susreta, trpeza za kojom se sreću ideja umetnika i osećanja i misli posmatrača potaknutog ponuđenim.

Čovek je društveno biće. Ponekad društvo postane nečovečno, raščoveči se, pa je pitanje svih pitanja što je ono što ga uvek, iznova, očovećuje.

Rad pita da li je obed, navika i ritual zajedničkog uzimanja hrane, jedan od fundamentalnata zajedništva kroz koji se čovek očovečio i društvo humanizovalo, u dubokoj veri da je do tog oduhovljivanja došlo najpre zahvaljujući duhovnoj hrani: skladu, miru, lju-

bavi, dijalogu, lepoti, s tim da pod lepotom ne podrazumeva samo estetski lepo, ili predmet koji obrađuje estetiku, već zadire i u njene konstitutivne elemente, kao što su oblik, boja, forma, ritam, tempo, ritual, čin, obred, davanje, razmena itd., i neposredno i izvan ravnih tradicionalnih estetika.

Analička filozofija, antropologija, estetika, istorija umetnosti su se bavile ovom temom i donosile inspirativne, parcijalne, racionalne uvide u nju, ali jedino je umetnost uvek čini živom. Održava njen plamen. Od japanskog obreda pijenja čaja do *Tajne veče-re*. Od Renoarovog *Doručka na travi* do Vorholovog 'hamburgera'. Od Bunjuela do Pitera Grineveja.

Od Platona, Aristotelovim putem, do Vigenštajna i Hajdegera, od Mirče Elijadea do Bodrijara, pitanje kako nastaje zajedništvo i zajednice i kakve su im osobine u odnosu na konstitutivne elemente usložnjeno je u nebrojene fraktale. Ovaj rad citira neke od njih kao uvodna polazišta, ne pretendujući, sam po sebi, da bude prevashodno narativan.

Da montažom citata složi mozaik, ispriča priču, sklopi sliku. Taj aspekt rada je postojeća potka, a dijalog sa tekućim umetničkim praksama njegova racionalna osnova. Odnos i produbljivanje stepena intervencije u slučaju *ready made*-a i reciklaže predmeta druge namene sa asocijativnim potencijalom, dijalog sa modelom konstrukcija – dekonstrukcija, preispitivanje vokabulara minimalizma, koncepta, siromašne umetnosti, performansi i instalacije su niti te racionalne potke.

Centralnu figuru, šaru tkanja, njegovu melodiju čine, samo njemu imantanee, autohtone likovne vrednosti proizašle iz lichenog iskustva, napora i zadovoljstva umetnika da goruću, večnu temu, iznese i servira na zajedničku trpezu, nesobično, pred potencijalnog gledaoca, i obnovi trpezu duha koja je osnova ljudskog zajedništva. U izvesnom smislu, ovaj rad je i zajednička molitva umetnika i posmatrača za očuvanje ljudskog u društvu kroz obred uzimanja nasušne duhovne hrane za čula. I duh. Ljubavi i dijaloga.

TRPEZA, složena, prostorno-likovna instalacija koja se sastoji od sedam, usko povezanih, nezavisnih radova, radnih naziva: *Višnjik*, *Kontinentalni doručak*, *Mevlevi*, *Simpozijum*, *Agape*, *Četrdeset mučenika* i *Mana – hrana božija*.

Dining-table - a complex spatio-visual installation made up of seven closely interlinked independent works: *Cherry Orchard*, *Continental Breakfast*, *Mevlevi*, *Symposium*, *Agape*, *Holy Forty*, and *Manna – Bread of Heaven*.

KONTINENTALNI DORUČAK, 2008, kombinovana tehnička (keramika, aluminijum i plastična masa), 100 x 100 cm

Continental Breakfast, 2008, mixed media (ceramics, aluminium, plastic), 100 x 100 cm

MEVLEVI, 2008, kombinovana tehnička (drvo, keramika i plastična masa), 100 x 100 cm

Mevlevi, 2008, mixed media (wood, ceramics, plastic), 100 x 100 cm

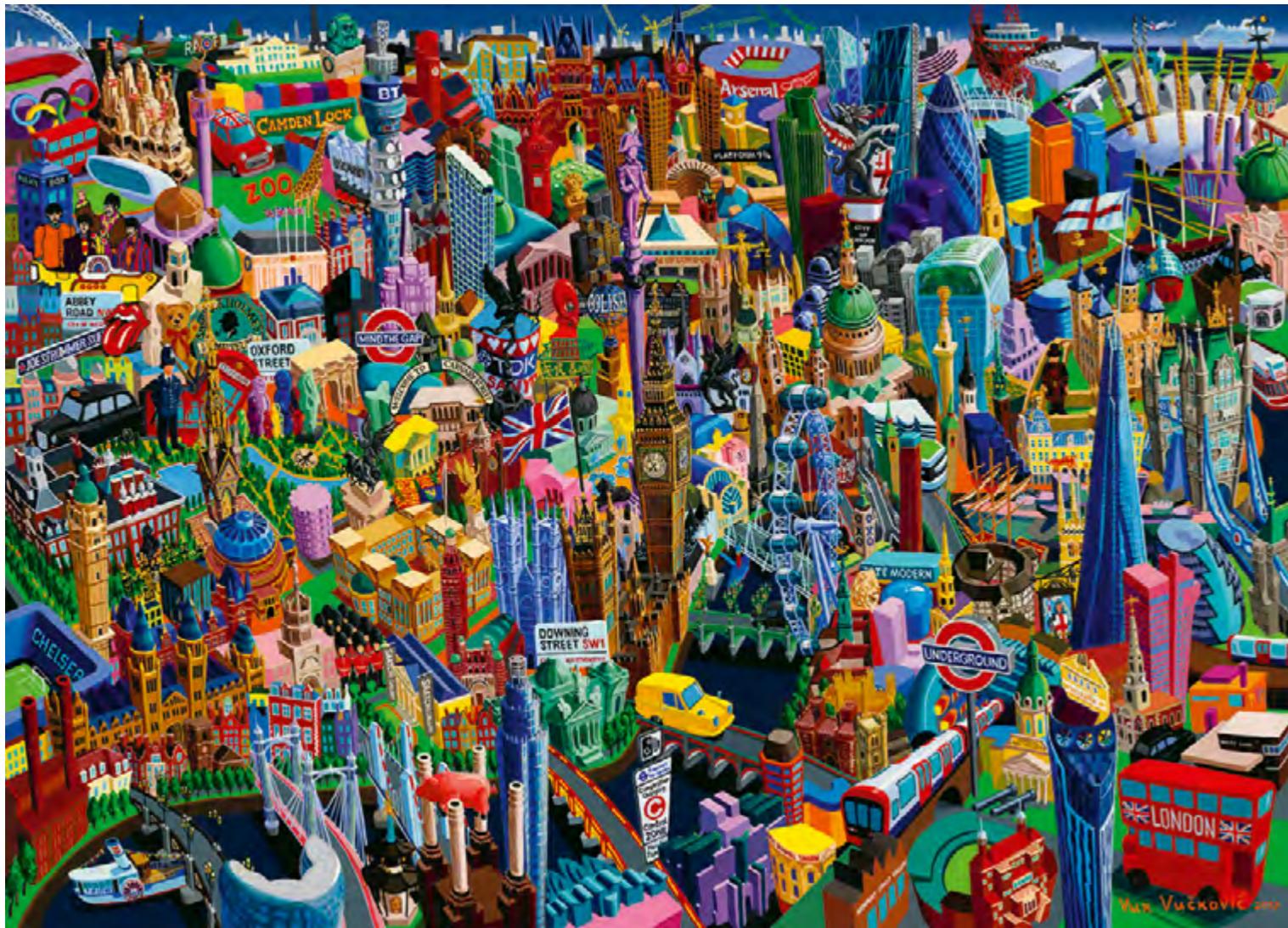
VIŠNJK, 2008, kombinovana tehnička (drvo, keramika i plastična masa), 100 x 100 cm

Cherry Orchard, 2008, mixed media (wood, ceramics, plastic), 100 x 100 cm

SIMPOZIJUM, 2008, kameni sto sa keramičkim elementima, 100 x 100 x 80 cm

Symposium, 2008, a stone table with ceramic elements, 100 x 100 x 80 cm

Fotografije: Rade Kovač
Photo: Rade Kovac



vuk vučković

Rođen 1986. u Pančevu. Diplomirao je 2010. na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, Odsek slikarstvo, gde je iste godine upisao doktorske umetničke studije. Sa suprugom Ivom osnovao je 2015. godine umetnički studio Wolf Art.

Vuk Vučković je veoma produktivan umetnik – tokom desetogodišnje karijere, predstavio se sa 19 samostalnih i više od 120 kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu.

Za svoje stvaralaštvo dobio je najznačajnije nagrade i priznanja za mlade umetnike. Ističemo: Prva nagrada Niš art fondacije, Prva nagrada za crtež iz Fonda Vladimira Veličkovića, Pet najboljih izložbi u 2011. godini po izboru kritičara Novosti. Vukovi radovi se nalaze u mnogim bitnim kolekcijama savremene umetnosti.

Najnovijom serijom slika, pod nazivom *Gradovi*, stiče veliku medijsku pažnju i komercijalni uspeh. Digitalni printovi sa motivima Beograda, Njujorka, Londona, Čikaga i Novog Sada privlače kupce iz svih krajeva sveta.

Dosadašnji postignuti rezultati Vuka Vučkovića ubrajaju u najuspešnije mlade umetnike u Srbiji.

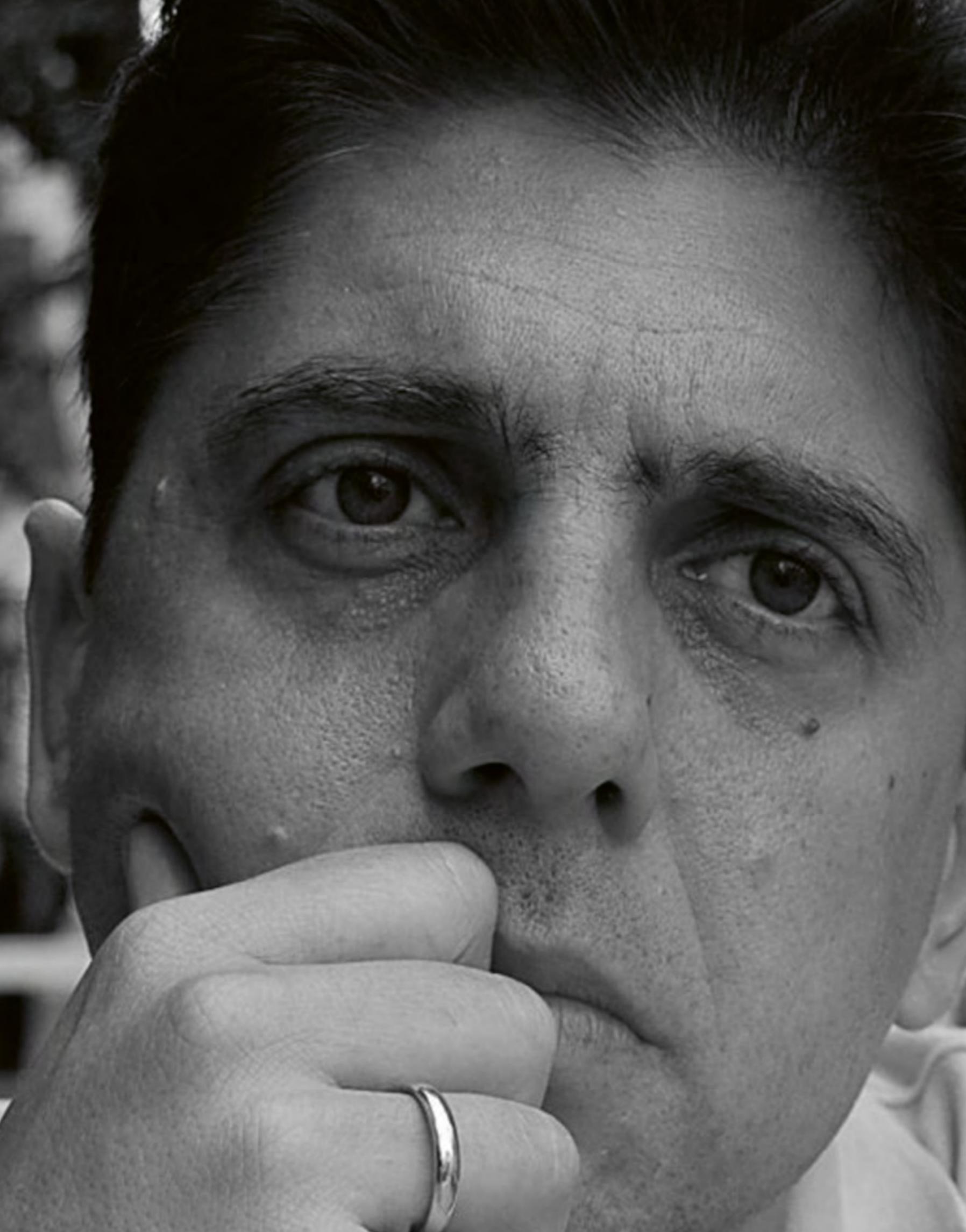
0692931986
kontakt@vukvuckovic.com
www.vukvuckovic.com
www.wolfart.studio

LONDON, 2018,
 digitalni print na platnu, 100 x 140 cm
 Slika u originalu, 2017, 100 x 140 cm,
 uljane boje na platnu (u vlasništvu autora)
 Ljubaznošću umetnika

London, 2018,
 digital print on canvas, 100 x 140 cm
 Original painting - 2017, 100 x 140 cm, oil on
 canvas (the author's ownership)
 Courtesy of the artist



d o k t o r a t i i z u m e t n o s t i



Selman Trtovac

O DOKTORSKIM UMETNIČKIM PROJEKTIMA

Kada govorimo o podučavanju u umetnosti, osnovno pitanje jeste da li se umetnost može naučiti? Da li je umetnička škola samo mesto gde se ono umetničko, što nam je, na neki način dato rođenjem, samo spoznaje, osvećuje, upotpunjuje samodisciplinom i iskustvom – mesto gde se gradi ukus?

**...u umetnosti,
za razliku od nauke,
ne postoje opipljive,
jasne i nepobitne
činjenice koje bi
omogućile jasne,
egzaktne kriterijume
vrednovanja.**

Umetnik i dugogodišnji profesor na Odseku za skulpturu Akademije umetnosti u Düsseldorf, Klaus Rinke, pred kraj svoje pedagoške karijere, sa svojim studentima je napravio neku vrstu traktata o podučavanju u svojoj klasi. Taj tekst je naslovio:

Ti mislioče, reci mi šta misliš! ili Kako je talentovano ovo naše dete!

Dalje u tekstu, on kaže:

Katolici, protestanti, nudisti, šintoisti, taoisti, tantristi, islamisti, vuduisti, anarchisti, ateisti, socijalisti, demokrati, erotomani = umetnici!

Ko god se nalazi u Rinke klasi, biće tretiran kao mlad umetnik. Ne interesuju me studenti koji samo žele da ispunjavaju „predispitne obaveze“ i ne pokazuju nikakvo dublje interesovanje.

Poziv umetnik, mislilac, slikar, vajar, fotograf, filmadžija, muzičar, kompjuterski umetnik na internetskom trapezu: oni koji su u našoj klasi, uspeli su, napravili su prvi korak u umetnički život ispunjen samodisciplinom! Da li ste razumeli? Od Vas očekujem da ozbiljno shvatite svog tutora/tutorku.

Svako iz klase mora da dokaže da se ozbiljno posvetio umetničkom radu i da dočekuje, ne može više da bude u klasi. Ko tokom semestra odsustvuje dve nedelje, mora da se javi tutoru. Ne nalazimo se na parkingu dosade, niti u prevremenoj penziji. Akademija nije čekaonica. Naime, voz je već otišao.

Pošto smo mi umetnici po svojoj prirodi individualci, egoisti, u zajednici koju čini klasa svako Ja mora postati Mi. S obzirom na to što svi mi učimo jedni od drugih, naivno je razmišljati kao Ja.

Sami dolazimo na svet, sami ga potom i napuštamo. Zbog toga što nas svemir čini beskrajno usamljenima, zaljubljujemo se u neku drugu osobu, komuniciramo sa drugima. Kultura je komunikacija. Da nema kulture, porazbijali bismo jedni drugima glave poput neandertalaca.

Rinke klasa se grli fizički i duhovno. Čast je biti kod kuće u ovoj klasi, budući da 180 bivših studenata predaje po umetničkim školama i zastupljeni su u mnogim muzejskim zbirkama i na izložbama. Kada Vas klasa zove, morate biti tu. U protivnom, proričem Vam čemernu propast.

„Pišajte ili sidite s nokširat!“ Ko ne pokaže ništa, taj više ne postoji.

Vaš profesor

Klaus Rinke

Akademija umetnosti

Dakle, u tekstu se pre svega ističe da one želi studente koji samo žele da ispunjavaju predispitne obaveze i ne pokazuju nikakvo dublje interesovanje, već on želi mlade umetnike u svojoj klasi! Traži se samodisciplina, posvećenost i spremnost da se nesebično radi sa drugima i tako uči od njih.

Ovde se, na upečatljiv način, vidi pristup i metodologija rada profesora sa mlađim umetnicima u jednoj od najvažnijih umetničkih škola na svetu. Takav pristup umetnosti i podučavanju u umetnosti je u velikoj meri bio obeležen i moćnom harizmom umetnika Jozefa Bojsa. Poznati su njegovi stavovi o prošrenom pojmu umetnosti, o socijalnoj plastici i

socijalnoj skulpturi, o tome da je svaki čovek umetnik, ali kako on kaže, „nije svako slike“! Ti stavovi su se izuzetno snažno reflektovali na njegov pedagoški rad. U toj školi, pod uticajem pre svega Bojsa, ali i drugih moćnih umetnika-profesora, od početka '70-ih pa do 1993. nisu postojale diplome! O drugim akademskim titulama da i ne govorimo! Stav tih umetnika-profesora je bio da je diploma samo papir, i da sa diplomom umetnik može da ode u toalet i upotrebi je posle velike nužde. Tim radikalnim stavom svetu se preneo čitav jedan svetonazor, pristup umetnosti, životu, etici... Koliko je samo bilo smešno reći: *Ja sam diplomirani umetnik, magistar ili doktor umetnosti!*

Biti samo umetnik, to je najviši domet, to je nešto naročito, to je stanje svesti i način viđenja sveta!

Nakon promene paradigme sredinom sedamdesetih, odnosno dominacijom postmodernih teorijsko-filosofskih pozicija, malopomoalo, promenilo se i gledanje na formalne stvari oko umetnosti i umetnika. Diploma je ponovo postala važna, akademske gradacije takođe. Društvo je insistiralo na normativnim strukturama, na osnovu kojih umetnost i umetnike može da klasifikuje i ugradi u društveno tkivo. Umetnici su napravili kompromis, pristali su na nov način vrednovanja u umetnosti. Društveni, politički i ekonomski odnosi su se mnogo promenili, planetarne okolnosti su radikalno različite od onih koje su bile aktuelne krajem '60-ih i tokom '70-ih, pa danas, shodno tome, imamo i sasvim drugačije gledanje na akademske titule u umetnosti.

Važan proces u školskom sistemu Evrope bilo je uvođenje bolonjskog sistema, čija namera je bila da standardizuje školske sisteme Evrope, tako da se diplome mogu prepoznati i jednak vrednovati u bilo kom delu Evropske unije. Ta namera je, u suštini, bila veoma pozitivna i pragmatična. Problem leži u detaljima i praktičnoj implementaciji tog sistema, a to se naročito videlo u sferi umetnosti! Poznato je da u umetnosti, za razliku od nauke, ne postoje opipljive, jasne i nepobitne činjenice koje bi omogućile jasne, egzaktne kriterijume vrednovanja.

Univerzitet umetnosti u Beogradu, sa svim fakultetima umetnosti, u jednom trenutku je odlučio da se prilagodi novonastaloj situaciji, da ukine osnovne i magisterske studije, a da uvede osnovne, master i doktorske studije u umetnosti! Takav pristup podučavanju u umetnosti je proizveo mnoga pitanja. Ko je spremjan? Ko ispunjava uslove da započne doktorske umetničke studije? Kako te studije

je treba strukturirati? Koja je to kvalitativna razlika između, recimo, mastera i doktora umetnosti? Ko će podučavati doktorande? Na koji način? Kako pojedinačni rad svakog kandidata mora biti ustrojen i na osnovu kojih kriterijuma će se usvajati doktorski umetnički projekti? Velika zabuna vlada oko toga! Danas zapažamo masovnu proizvodnju titul-sanih umetnika, mastera, naročito doktora, a pitanje je da li imamo adekvatan napredak u umetničkom mišljenju? Da li nam je nacionalna ili regionalna umetnost moćna, odnosno internacionalno relevantna? Sasvim sigurno da nije! Šta danas uopšte znači biti doktor umetnosti? Sve ukazuje na to da se tu radi o malogradanskoj odrednici, koja treba da opravlja očekivanja roditelja, baba, deda, strina i drugih. Često pomislim kako su doktorske umetničke studije samo odlaganje suočavanja sa egzistencijalnim pitanjima u umetnosti, sa strahom i pitanjem koje svaki umetnik u nekom trenutku sebi postavlja: šta će sada, da li sam ja zaista umetnik, kome treba moja umetnost, da li je sve što sam radio do sada imalo smisla itd.

Doktorski umetnički projekat, ako ga već mora biti, po mome mišljenju, trebalo bi da sledi tek nakon suočavanja sa pomenutim pitanjima. Mnogi umetnici stare generacije, poput Ilijе Šoškića, tvrde kako je prvih deset godina nakon akademije ključno za opstanak nekog umetnika u umetnosti. Onaj ko uspe da održi kontinuitet mišljenja i rada prvih deset godina nakon akademije, taj će se umetnošću baviti čitav svoj život. Možda je pomenuti period od deset godina upravo neophodan da bi se napravila dovoljna akumulacija kreativnog kapitala i da bi umetnik imao nešto supstancialno da kaže, nešto što prevaziđa školski program i njegovu ili njenu uobičajenu umetničku praksu. Doktorski umetnički projekat trebalo bi da predstavlja neku vrstu *dodata vrednosti* na konkretni pojedinačni umetnički rad.

U vezi sa pitanjem kakav bi naročiti kvalitet trebalo da sadrži doktorski umetnički projekat da bi se iole mogao prihvati i opravdati kao takav, želeo sam da ukažem na tri moguća, a istovremeno sasvim različita pristupa doktorskom umetničkom projektu. Ti primjeri nisu jedini, ali po mome mišljenju, precizno ilustruju pomenuti pojам dodata vrednosti u odnosu na uobičajeni umetnički postupak određenog pojedinka.

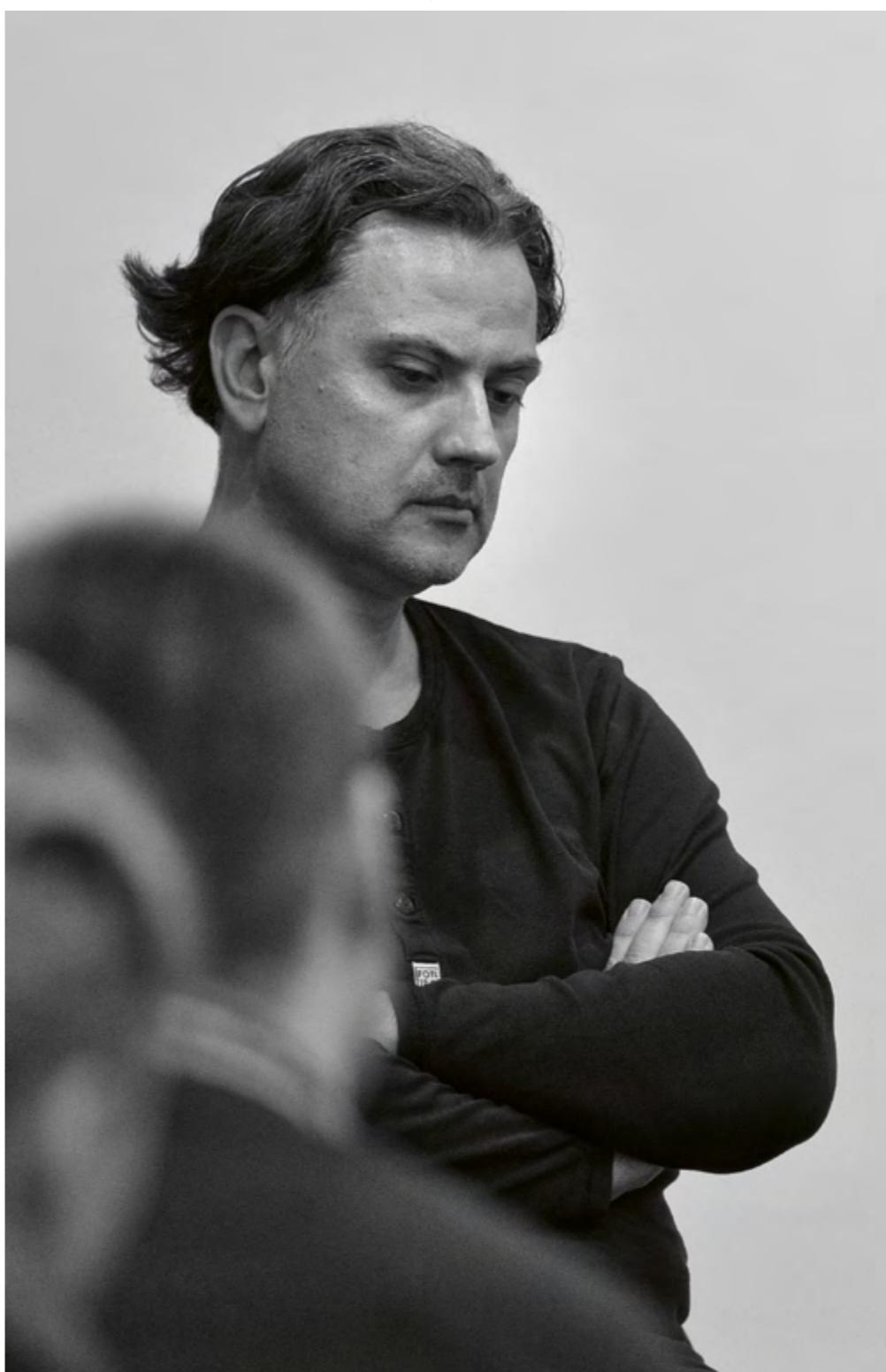
Sva tri doktorska projekta objavljenja su u formi priređenih izdanja pod okriljem organizacije ProArtOrg.

u naručju izboru za najbolju izložbu godine koju dodeljuje *Politika*. Izlagao je na mnogim samostalnim i grupnim izložbama. Njegovi radovi deo su mnogobrojnih privatnih kolekcija u zemlji i inostranstvu. Osim kontinuiranog učešća na umetničkoj sceni, on se bavio i kritičko-teorijskim radom, a svoje radove objavljivao je u časopisu *Remont*, kao i časopisu *Kultura*. Radi kao pedagog u oblasti vizuelnih umetnosti.

On je, iako primarno nije bio teoretičar umetnosti, izabrao da načini poseban, čini mi se neprirodan napor za jednog umetnika, i napiše doktorsku tezu iz teorije umetnosti pod naslovom „*Studija pogleda: pitanje prostora i novo čitanje slike*“. Mogu samo da zamislim koliki je napor i trud potreban da bi se promenio način mišljenja i jezik kojim se umetnik izražava, koliko energije je trebalo akumulirati da bi se napisao ovakav rad. Umetnik, u procesu materijalizacije umetničkog rada, uobičajeno polazi od sebe da bi došao do univerzalnog. Predrag Terzić je morao da krene obrnutim putem, da pročita sve što postoji iz oblasti koja ga zanima, da krene, dakle, od univerzalnog/opšteg da bi došao do pojedinačnog, do sopstvenog rada i viđenja problema koji ga zanima. Takav napor sigurno predstavlja dodatu vrednost na uobičajenu umetničku praksu umetnika Predraga Terzića. On, na primer, u svom zaključnom razmatranju piše:

Metodološki pristup ovog doktorskog rada kreće se, pre svega, unutar područja interdisciplinarnih studija, vizuelne kulture, tehnokulture, kao i teorije novih medija, sa naglaskom na analizi pojedinih umetničkih dela, budući da sâm autor dolazi iz umetničke prakse.

U doba vizuelnosti, prikazana istraživanja moralu su imati interdisciplinarni karakter, jer bez takvog pristupa nije bilo moguće razumeti kretanje slike u današnjem okruženju. Ono što smo ranije označavali kao linearnost, tj. kao perspektivu, u današnjem vremenu sagledavamo drugačije, budući da svako vreme nosi sa sobom nova saznanja. Slika u ovom slučaju nije izuzetak, i kao takva, u doba dekonstrukcije i digitalizacije, pronalazi svoje mesto koje se može čitati unutar sistema koji u sebi sadrži algoritam i način fluidnosti razumljiv sa tehničke strane gledišta kao podatak, postavljajući se kao izračunata slika. To je ono što je Peter Vajbel u svojim radovima krajem devedesetih godina pokušavao i težio da iskaže, gde više nije bila važna statičnost kao mesto dešavanja, već su dinamika i kretanje postali važni. Ono što danas tražimo bazirano je ne na lokalnim poljima, već na kretnji, na maši-



Predrag Terzić

Prvi primer je rad umetnika Predraga Terzića.

Predrag Terzić (1972) diplomirao je na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu – Odsek slikarstvo, u klasi profesora Čedomira Vasića. Magistrirao je u istoj klasi. Nakon završetka magisterskih studija, intenzivnije izlaze u zemlji i inostranstvu. Više puta bio je



Biljana Đurđević

ni, na dislociranom objektu. Slika je jedna od mogućnosti koja se pojavljuje u različitim medijima, na različitim mestima, poput Atile, koja svoj rad postavlja u različitim kontekstima i u različitim ambijentima, suprotno umetničkoj praksi moderne. U današnjem vremenu, slika dobija drugačiji smisao i kao takva se mora razumeti; ona više nije „prozor-u-svet“, već „vrata“ koja će nas odvesti negde drugde.

Na kraju, Terzić zaključuje: *Najzad, možemo postaviti zaključno pitanje – Šta nam ostaje po pitanju slike i njene teorije? Zarad odgovora na ovo pitanje, pozvaćemo se na reči Kristijane Kruse, koja kaže da smo pravila za upotrebu slika sami doneli, ali da smo, naročito, još uvek daleko od njihovog razumeavanja. Ono što nam preostaje jeste da se, nakon mapiranja i kodiranja sveta i prostora oko nas, spremimo za događaj u kome će slike odigrati značajnu ulogu u mapiranju naših tela u vremenu koje neumitno dolazi.*

Sam rad ne pretenduje da objasni i dokazuje „šta slika hoće“, već mu je namera da prikaže moguće tendencije, smerove koji su aktuelni i potrebbni da bi se čitanje slike u današnjem okruženju moglo razumeti. Drugim rečima, rad je tako postavljen i konkretizovan da je obuhvaćen veći deo relevantnih dešavanja koja su važna za što bolje razumevanje onoga što današnja slika sa sobom donosi.

Ovaj rad iz teorije umetnosti ukazuje nam na veliku potrebu današnjih umetnika da nađu izlaz iz slepe ulice, beznačajnosti i besmisla do kojih nas je dovela dominantna kulturnopolitička paradigma u vreme duboke krize poznog kapitalizma.

Drugi primer pristupa doktorskom umetničkom projektu je rad umetnice Biljane Đurđević.

Biljana Đurđević rođena je u Beogradu 1973. Završila je diplomske studije na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu 1997, Odsek slikarstvo. Na istom odseku, odbranila je 2013. godine doktorsku tezu „Hypnerotomachia Poliphili ili Žudnja za ljubavlju u snovima“. Bila je 2010. i 2011. godine gostujući predavač na Parsons the New School for Design, Njujork.

Biljana Đurđević pisanjem ovog teksta takođe čini ogroman napor, ali na drugačiji način od umetnika Predraga Terzića. Ona, u pisanju ovog rada, po mome mišljenju, polazi od sebe i dolazi do univerzalnog, ali tek nakon što je posle akademije prošla veoma uzbudljiv put akumulacije kreativnog kapitala, kada se suočila sa razlozima nastanka svoje vizije, svoje slike. Dakle, ona je imala valjan razlog da se kroz for-

mu doktorskog umetničkog projekta suoči sa sobom, da napravi istinsku introspekciju, da zaroni u najdublje ponore svoje svesti. Neko bi rekao: *Šta je tu posebno, pa to čini svaki umetnik?* Da, ali ne na ovakav način, ne tako metodično, ne kroz dodatu vrednost u odnosu na ono kako je ona inače radila. Ona u početnom delu svoga teksta kaže: *To je bio san, san o bojnjem svetu, o svetu u kome čovekov um ima beskonačni potencijal lišen straha, gde čovek kroz imaginaciju ostvaruje svoju žudnju za bezuslovnom ljubavlju, ne samo prema drugom ljudskom biću, već ostvaruje svoju žudnju za boljim svetom, lišenom kazni i straha. To nije knjiga o fantaziji nekog iracionalnog sveta, to je knjiga o ljudskim dostignućima, o kojima je dozvoljeno misliti samo u snovima. Jer javom upravlja strah, a strah od svesnosti da smo vladari sopstvenog tela i uma koji sam odlučuje jeste najveći strah svakog vladara ali i nas samih.*

Osim posebnog mentalnog prostora na koji Biljana Đurđević u obrazloženju svog istraživanja ukazuje, ona pominje i besmisleni napor na koji je umetnik pisanjem ovakve vrste teksta primoran: *Sve što vidimo jeste vizuelno, ali sve što vidimo nije likovno, niti je sve što je likovno samo po sebi umetnost. [...] Danas se verbalizovanje određenih društvenih stavova smešta u vizuelne umetničke prakse, što наруšava značenje reči „vizuelno“ i u potpunosti uništava pojam „likovno“. Od likovnog umetnika traži se da verbalizuje svoja razmišljanja. Onog trenutka kad likovni umetnik, ili onaj koji se oseća takvim, počne da verbalizuje svoje delo, on/ona ne samo da ne verbalizuje svoje umetničke stavove već ih i urušava, jer ono što se ne da opisati jeste ono što se traži da bude opisano. Postavlja se logično pitanje: Ako se likovna umetnost verbalizuje, zašto je izvodimo u vizuelnim medijima?*

Biljana Đurđević

Na trećem mestu bih rekao nešto o sopstvenom iskustvu tokom rada na doktorskom umetničkom projektu. Moj stav, uz pomoć mog mentora i prijatelja Veljka Lalića, a uz ogromnu pomoć i saradnju mojih kolega umetnika iz Umetničke zadruge Treći Beograd, bio je da je neophodno napraviti novi prostor, novo iskustvo, sasvim nov misaoni kvalitet da bi se mogao definisati kao doktorski umetnički projekat. Naslov mog rada je „Umetnička strategija. Umetničko mišljenje – umetničko ponašanje“. Suština tog rada je, pored analize mog dotadašnjeg delovanja, bio eksperiment vezan za pojam mikroutopija. Na početku razmatranja pojma umetničkog ponašanja, a to je pojam blizak onome što ja nazivam spoljašnja umetnička strategija, ja sam napisao:

Spoljašnja strategija bi danas moral da sadrži ideju o grupisanju, umrežavanju, stvaranju novih struktura na umetničkoj sceni, jednog novog prostora u umetnosti, odnosno u kulturi uopšte. Taj deo razmišljana o strategiji ponašanja odnosi se na pitanje kako da umetnik osvoji jedan novi prostor, gde se taj prostor nalazi i koje su perspektive tog prostora! Pitanje jedne perspektivne utopije.

Plansko razvijanje grupnih umetničkih aktivnosti i novih umetničkih struktura jedna je od metoda koje bi mogle da dovedu do stvaranja ambijenta gde je moguće preispitati dominantne umetničke, odnosno kulturno-političke establišmente. Umetničko grupisanje i stvaranje nove strukture može da stvori slobodan prostor u kome se pojavljuju novi umetnički impulsii koji odražavaju duh vremena i time predstavljaju jedan fenomen mnogo jači od neke pojedinačne umetničke pozicije. Takva grupna aktivnost omogućava svakoj od pojedinačnih umetničkih poetika veću vidljivost i ne ugrožava pojedinca, već, naprotiv, mnogostruko ga osnažuje. Tako osmišljene grupe aktivnosti su usmerene ka stvaranju novih ili promeni postojećih kulturnih struktura, ili stvaranju nove ili promeni postojeće svesti o pitanjima koja su u umetnosti važna. Tu dolazimo do pitanja moguće utopije.

Sledeći deo razmišljanja o umetničkoj strategiji je i element strategije ponašanja. Stvoriti jednu spoljašnju strukturu, mikroutopiju, koja bi omogućila mogućnost percepcije umetnosti na novi način veoma je važan zadatak umetnika danas jer je umetnost ne samo estetska i etička nego i politička kategorija par excellance! Filozof Alen Badiju dao je i za ovaj aspekt mog razmišljanja mogući konceptualni okvir za razumevanje strategija politizacije sa



vremene umetnosti: umetnost današnjice više ne barata idejom globalnog političkog projekta već deluje unutar polja mikropolitika. Drugim rečima, umetnost jeste praksa definisanja autonomnih utopijskih prostora i kritika aktuelnih društvenih stvarnosti; umetnički projekt je događaj unutar prostora umrežavanja savremenosti.

U ovom se tekstu ne daje nikakav unapred podoban ili neprikošnoven recept za novu umetnost. Mislim da takav recept u umetnosti ne postoji i da nikada nije ni postojao. Postoje samo različiti putevi da se do određene projekcije ili istine u umetnosti dođe.

Eksperiment Treći Beograd predstavlja je kako misaoni, tako i fizički prostor (zgrada na levoj obali Dunava), umetničku zadrugu i praktičnu implementaciju strategije ponašanja grupe savremenih umetnika iz Beograda. Ona se mentalno nadovezivala na Badijuovu tezu o događaju kao definisanju autonomnog utopiskog prostora.

Naziv Treći Beograd bio je preuzet iz urbanističke terminologije koja u podeli teritorije Beograda tako naziva levu ili banatsku obalu Dunava. Prvi Beograd je staro gradsko jezgro,

drugi Beograd je Novi Beograd, a treći Beograd su Krnjača, Kotež, Ovča, Borča...

Slobodna umetnička zadruga Treći Beograd je dakle bila inicijativa osmoro umetnika: Milorada Mladenovića, Anice Vučetić, Olivere Parlić, Radoša Antonijevića, Marka Markovića, Sanje Latinović, Marine Marković i Selmana Trtovca. Kasnije su se još pridružili Veljko Pavlović i Ranko Đanković.

Treći Beograd je bio zamišljen i planiran kao mesto promocije savremenе umetnosti i baza za delovanje jednog slobodnog i otvorenog umetničkog udruženja oko kojeg su se okupljali njegovi osnivači. Reč je o grupi umetnika srodnih po senzibilitetu, radu i načinu umetničkog mišljenja, čije su ideje, vrednosti, vizije i projekcije bile formulisane u formi manifesta. Srž njihovih razmišljanja je bila koncentrisana oko nekoliko načela ili ravnih delovanja – najpre umetničko-filozofske, a zatim i društvene, u smislu definisanja pozicije umetnika u društvu, kao i načina delovanja umetnika u današnjem vremenu. Treći Beograd je bio zamišljen kao živo, dinamično i energetsko središte ne samo domaćih umetnika, već i onih iz regiona i sveta, koji su u njemu mogli da izlažu, održavaju radionice i plasiraju

Prezentacija dva priređena izdanja doktorskih umetničkih projekata Predraga Terzića i Selmana Trtovca

Kulturni centar Beograda, 16. 4. 2014.

Fotografije: Nebojša Vasić



Galerija Treći Beograd
Fotografija: Selman Trtovac

druge vidove sadržaja, naročito one koji se tiču promocije radova savremene umetnosti na regionalnoj umetničkoj sceni.

Sam prostor sastojao se od galerije kao centralne prostorije, kluba kao neformalnog mesta druženja, i rezidencijalnih prostorija u kojima su se održavala predavanja i radionice. Akcenat aktivnosti Trećeg Beograda bio je na izlagачkoj delatnosti.

Eksperiment Treći Beograd je, po mome mišljenju, daleko prevazišao prosti zbir pojedinačnih umetničkih pozicija svih umetnika koji su u tom projektu učestvovali, a povremeno je imao karakter istinske male utopije. Osećaj da određena umetnička aktivnost prevazilazi pojedinačnu umetničku praksu predstavlja naročiti kvalitet i ilustruje pomenutu sintagmu *dodata vrednost*.

Danas umetnik ima dve ocigledne opcije, odnosno moguće strategije delovanja na svom životnom putu. Jedna bi bila neka vrsta eskapizma, bežanja od sveta, a onda, pod okriljem samoizolacije, moguće je razviti samodisciplinu i radikalnu posvećenost umetnosti – onom duhovnom i nepoznatom u njoj, te na taj način ispuniti najdublje duhovne potrebe. Od takve strategije, najčešće, nema mnogo koristi za druge, pa umetničke spoznaje pojedinca počinju i završavaju se na intimnoj ravni. Posledično ne postoji grupa ili masa ljudi koja prati određene spoznaje, nema bojnog pokliča, nema revolucionarne promene u društvenoj svesti. Druga moguća opcija je potpuno prihvatanje načela cinizma današnjeg sveta, i u skladu s tim, bilo bi neophodno usvojiti makijavelsko ponašanje, čije je glavno načelo da *cilj opravdava sredstvo*. Takav pristup umetnosti obesmišljava umetnički put i pretvara umet-

nika, hteo on to ili ne, u apologetu određene političke ili ekonomске pozicije moći. Jasno je da nijedan od ta dva pristupa ne dovodi do odgovora na pitanja koja nam kao umetnicima postavlja vreme u kome živimo. Brojni su, međutim, putevi i brojne su strategije između te dve ekstremnosti moguće.

Umetnik koji se umetnošću bavi iz najdublje potrebe, koji istinski veruje u vrlinu i humanizam, i tome iz sve snage teži, koji prezire cinizam i trivijalne birokratske procedure, odnosno uslovljavanja koja mu društvo u kome živi postavlja, ipak mora da pravi kompromise u svom životu i radu. Mora da se, na neki način, uklopi u društvene norme da bi opstao – biološki. Ako se složimo da je to tako, onda to znači da neka zadata forma mora da se ispunji. Tu prvenstveno mislim na diplomu, pa i na diplomu doktora umetnosti. Svesni smo da je u pitanju puki papir, birokratska nota, ali ona ima značajne implikacije na percepciju društva prema umetniku. Taj papir umetniku daje mnogo više mogućnosti da kreativno deluje u društvu. Kako onda taj kompromis pomiriti sa načelima umetničke etike? Jedan od načina bio bi da umetnik formu doktorskog umetničkog projekta od početka razume kao izrazito važno pitanje, i posledično svojim trudom i naporom drastično prevaziđe zadati okvir doktorskog umetničkog projekta, i tako stvorи posebnu vrednost. Dobijenu doktorsku titulu umetnik mora, barem u sebi, da odbaci kao absurdnu i nepotrebnu. Njena funkcija je svrishodna samo u kontekstu birokratske prakse ili u malo-gradanskim krugovima.

Beograd, mart 2018.



translations

Dragan Jelenkovic

AGENTS OF SPACE



Tanja Jurican,
Deaths of Others, 2016

Over many decades of its existence the Biennial of Art has successfully been establishing a clear articulation between contemporary artistic tendencies, the audience and the professional public. Both national and international significance of this event, which represents a contact with modern expression, is well documented and archived, available to researchers, thereby making it a significant part of the contemporary art scientific material in the past three decades.

Contemporary art, the art of today, abounds in new forms of creative expression that directly follow the development of high technologies. It is understandable that availability of modern technologies is not in synergy with the current social development of our environment. Nevertheless, modern technologies significantly shape the contemporary creative expression.

One of the phenomena of contemporary art is certainly artistic performance - an expression that has gained great importance in recent years thanks to many actors on the international scene, above all Marina Abramovic and her global influence.

During the past decades, performance has sporadically and modestly appeared in the Gallery of Contemporary Art programs. The first and only International Festival of Premiere Performance held at the Gallery of Contemporary Art in 2003 certainly figures significantly in that sphere.

This year's Biennial of Art selector is Andrej Mircev, PhD (Freie Universität Berlin, International Research Centre "Interweaving Performance Cultures", Department of Philosophy and Humanities), a long-time collaborator of the Gallery of Contemporary Art. His selection of artists and professional texts that analyze the phenomenon of performance will contribute to theoretical and professional literature in our surroundings, which will be of great importance in creating and exploring this sphere for generations to come.

Performance as an expression of short duration, of modest and intangible background, is very complicated to document and interpret in detail, to evaluate and determine its equivalent aesthetic and economic norms.

On the other hand, the growing market of art works such as paintings, sculptures, drawings or photographs determines the value of classical works in a seemingly easier way. Private galleries as well as dedicated collectors with high standards and rich and well-thought-of collections largely contribute to the great importance and active participation in the development of contemporary taste in the art market.

In the past decades, through the creation of private galleries and valuable collections in them, we can perceive analytically, at least to some extent, the state of the contemporary art development in our society.

The aim of this year's Biennial is to look at and analyze contemporary artistic expression through which we simultaneously look at the current situation in which the work of private galleries and collections has been activated through the art market. In order to explain the expression of contemporary artistic ranges, we must also look at the contributions, as well as the form, of newly gained doctorates in art from Belgrade University.

During the creation of the concept in this year's Biennial of Art we intended to emphasise and synthesize significant factors that define and estimate aesthetic, theoretical, but economic values of contemporary artistic expressions as well.

Agent (*Latin* *agens* - clear, alive, pronounced, plastic)^[1] - effective working principle, that which causes something, force, driving force^[2]; semantic category for indicating the "main role" in the Serbian language: "in medicine, it is the carrier of factors of a certain effect ..." ^[3]

In linguistics, the agent is a cause or an event initiator. The word comes from the "active principle": *the agens, agentis* ("one works") from the Latin verb *agere*, "do," "make"...



Student demonstrations,
Paris 1968

One of the characteristics of performing practices is the fact that it is about work that eludes documenting and archiving. This marks its potential to critically question the consumer imperative of neo-liberal economics and codes of cultural industries that treat art as commodity and entertainment.

Responding to Dragan Jelenkovic's invitation to format the exhibition of the 18th Biennial as a curator and author, I found it necessary to place the *Agents of Space* synecdoche in specific temporal coordinates. The Biennial as a temporary embodiment of a *performative chronotope* would set a discursive framework for the reflection and mapping of genealogies, dis/continuities and utopias of heterogeneous performance practices in the past fifty years¹. The theses from the first letter addressed to the producer and the Pancevo Cultural Centre are given here as a whole because they summarize the initial premises that I hope to articulate more precisely in this text²: "Locating the exhibition conceptually and thematically in performative practices and performance conditions are created for critical consideration of the marginal, elusive, transgressive and ephemeral in art today. At the same time, taking into account the fact that a significant aspect of contemporary artistic activity (and engagement) has already been defined by the tactics of performance, which originate from happenings and actions of the neo-avant-garde artists of the '60s and '70s of the last century, the aim here is to outline a dual perspective: performance as an artistic-social event (presence), and performance as a materialized track of action recorded in a medium (text, photo, video, document, etc.). The contradiction between the

¹ As the first possible association with the set time frame of 50 years is half a century since the students' 1968 unrest, which are often referred to as the last expression of utopian striving for a more just, humane and society of more solidarity. Unfortunately, judging by the resonances and the effects of those events on the present time, the impression is that we have never been farther from the realization of the revolutionary ideals of sixty-eighters.

² This text was written during my stay at the Interweaving Performance Cultures Institute, FU Berlin, in 2017/2018.

Andrej Mircev

DE/ENCODING OF TRANSGENERATIONAL PERFORMANCE

(Curator's auto-analytical note)

liveness and archival reconstruction generates a possibility of *transgenerational performance* being perceived as a mode of transfer of knowledge and experience between artists (who worked in socialism) and younger generations, whose work occur in the context of ideological disorientation, increasingly aggressive fascism and mass media hypnosis of a deregulated market."

As it is a medium which, according to the American theatrorologist Peggy Phelan, "becomes only through disappearance"³, the focus on body and embodiment enables us to see performance as a form of artistic practice that is in direct relation to mechanisms of reproduction (regardless of whether it is reproduction in economic or ideological terms). On the other hand, since they result from an *antimimetic* impulse, and oppose the principles of representation and psychological realism, one should not be surprised that through this practice authorial positions have been affirmed, the ones which uncompromisingly and radically question simulacra of the capitalist society relying on spectacle, imitation and commodification. Being often transgressive against social (especially gender) conventions and representations, the art of performance commonly involves direct confrontation with stereotypes and models of heteronormative subjectivity. Defining it as a medium which simultaneously stages the material constitution of subjects and their social dimension, the French theatrorologist Josette Féral suggests that it demystifies the subject, that is: "Performance is the death of the subject."⁴

³ Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York/London, p. 146.

⁴ Féral, Josette, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, Modern Drama, Vol. 25, N° 1, 1982.

The transgenerational perspective that would place performance in time as a form of continuous resistance to system violence, would expose the analytical potential to look at it and deal with it not only as an aesthetic phenomenon, but as an ethical act directed against the repression of social and or economic-ideological structures. As a materialization and symbolization of liminal states between sanity and lunacy, as well as life and death⁵, it signifies a rebellion, the moment when the subject leaves their comfort zone, embarking on a risky and dangerous being. If we agree with the thesis that this is a form of radicalized existential action that will embody the *lines of flight* and thus overcome the chaos of screen simulations, performance is revealed as an agent of desire of unstable contours and fragile figurations.

Anatomy and paradox of performing: to archive what eludes

Being part of a broader, generic concept of "performing", when it comes to artistic performance it is usually a form of a physical, sexual⁶, behavioural, symbolic or visual event. In his book *Perform or Else*, Jon McKenzie offered a plausible reconstruction of an analytical-theoretical framework within which one can observe the increasing importance of the category of performance, not only in the field of culture, but also as a category of economic-political, and scientific activity. Performing, says McKenzie, "is an onto-historical formation of knowledge and power [...] that is just being profiled."

Articulating the political implication of the aforementioned notion, the American theoretician points out: "Performance has really taken on a particularly political meaning in the framework of performance studies: it is increasingly being determined as a lim-

p. 173.

⁵ Various forms of self-inflicted wounds, experimenting with psychoactive substances, and auto-aggressive staging lead the subject to a liminal state. Apart from Chris Burden, who declared a rifle shot that hit him in the arm to be a performance, or Gina Pane, who cut herself with razors, in the post-Yugoslav context, the example that stands out is that of the performer-punker from Vinković, Ivica Culjak (the Panonian Satan), whose bloody play was a radical shifting of the boundaries between the soul and body, i.e. a dramatic prediction of the breakup of the state.

⁶ An example of such a strategy that unmasks social repression of desire by performing an explicitly sexual body is the work of Vlasta Delimar. During the exhibition, the artist will present her performance *The Right to Orgasm at 60+*.

⁷ McKenzie, Jon, *Izvedi ili snosi posljedice (Perform or Else)*, CDU, Zagreb, 2006, p. 41.

inal process, as a deliberate transgression of social structures. Liminal performances are boundary and marginal, placed in the pores of institutions and their borders, and can temporarily stage and undermine their normative functions."⁸ In socio-economic terms, the category of performance is therefore defined ambivalently. On the one hand, it implies a situation in which the subject is required to show efficiency in carrying out a (business or symbolic) task (which determines and perpetuates normativity), while, on the other hand, it is a subversion of social norms. In a specific post-war and post-industrial context of the "regimes of repressive forces"⁹, which create the political-ideological formation of power, the subversive dimension of performance is reflected in undermining the structures of power by bringing to the fore subjects, images and events that disturb the social consensus.

One of the characteristics of performing practices is the fact that it is about work that eludes documenting and archiving. This marks its potential to critically question the consumer imperative of neo-liberal economics and codes of cultural industries that treat art as commodity and entertainment. One of constitutive antinomies, therefore, is the contrast between live performing and documenting, which is never exactly what the very performance was, but it is a record, a residue and a supplement that guarantees the performance will continue to exist in the future. At first glance, there are almost no touchpoints between the body that does something on the stage (or in a gallery) and a text, photo or document, found in controlled and regulated archives. However, if we wanted to demystify this dichotomy based on the antinomy of presence and absence, one of the strategies would be to evoke the thesis about the performative effect of the archive itself and the document itself.

Following this line of reasoning, a series of contemporary performance art theoreticians and art historians who, like Amelia Jones¹⁰, postulate the thesis of an inseparable, ontological connection between document and performance, or, just like Philip Auslander, prove that performativity is imminent to documentation itself. The verity of this statement comes to light in cases where the artistic strategy of performance is not exhausted exclusively in a live action performed before

⁸ Ibid. p. 29.

⁹ Ibid. p. 38.

¹⁰ See: Jones, Amelia, "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, Art Journal 56, 4 (1997).

The contradiction between the liveness and archival reconstruction generates a possibility of transgenerational performance being perceived as a mode of transfer of knowledge and experience between artists (who worked in socialism) and younger generations, whose work occur in the context of ideological disorientation, increasingly aggressive fascism and mass media hypnosis of a deregulated market."

the audience, but in situations in which artists present their performance in front of the camera. It is interesting to note that performance done exclusively for the camera is a phenomenon especially characteristic of artists (Ion Grigorescu, Zbignew Libera, Sven Stilinovic, Vlasta Delimar, Orshi Drozdik and others) who worked in the socialist countries of the '70s and '80s. As Auslander points out, although many artists did not bother to document their performances, the ones who were interested in preserving their work "became fully aware of the need to make the event equally good (if not better) for the camera as well as for the audience who is directly present."¹¹

Created as a result of a performance that the artist does not perform in front of the audience, Nesa Paripovic's works, *Examples of Analytical Sculpture*, and the *N.P. 1977* film (which are part of the Biennial selection), are the outcome of exactly such artistic performing for the lens. Drawing a parallel with Brus Nauman's performances, who also performed most of his works without the presence of an audience, Dejan Sretenovic writes: "[...] Paripovic has never presented publicly in front of an audience, but carried out his performances exclusively in seclusion, deprived of ecstatic moments typical of "live" performances and often exotic forms of expression of "first-person speech" [...]".¹²

Similarly, the audience will be absent (but implied and addressed) in Sanja Ivezkovic's video *Personal Cuts*, in Marijan Molnar's film *Marx / Bakunin*, and Katalin Ladik's video *Poemim*. Regardless of the fact that the three works come from different thematic and conceptual impulses, what they have in common is performative action focused on the head and face. Being at the same time artworks in the video/film medium and performance documents, *Personal Cuts*, *Marx / Bakunin* and *Poemim* are paradigmatic cases of crossing of live performance and video-film documentation. A similar remark can also be applied to Vlasta Delimar's photographic work *This Was I in 1980 When Comrade Tito Died*, where the existing photo records and documents artistic performance.

Another tactic of destabilizing dichotomy between performance and archive/document

¹¹ Auslander, Philip, *Performativity of Performance Documents*, PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 28, (2006), p. 3.

¹² Sretenović, Dejan, *Neša Paripović: postajanje umetnošću*, u: Neša Paripović. Postajanje umetnošću. Radovi 1970–2005, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2006, p. 9.

is the practice of *re-enactment*. It foregrounds the relationship between the "original performance" and its repetition in different political and economic-historical contexts, and often by other artists. In the context of our consideration, the question here is about the temporal relation between the performative event in the past and its re/actualization in the present (and even in the future). Evoking the reflections of the Brazilian dance theoretician André Lepecki, a possible answer is that re-enactment strategies lead to the suspension of the figure of the *authoritarian author*¹³ and reorganize performance policies in such a way that re-enactment allows unbounded circulation of knowledge¹⁴ and experience of historical performances. Formulated even more precisely, the power of the repeated performance undermines the disciplinary structure of archives (in which the movement of performance documents is limited by copyright and legal regulations) and becomes a means for pointing to the potentiality and openness of a past performance for future re-actualization / reinterpretation. Re-enactment practice and tactics therefore have a vital connection with the time that is yet to come, affirming something that Lepecki will, in line with Vanessa Agnew, label as "a form of affective history"¹⁵; a history that is perceived in its transformational potentiality, not as a completed event with no connection to the present.

Conceptualized in such a way the idea of re-enactment becomes one of the discursive-analytical bases of the curatorial concept that the exhibition is trying out. This is primarily confirmed by works that are directly realized in the form of re-enactment, regardless of whether they are performances, video-works or photographs. Vlasta Delimar's performance *Two Men and A Woman* (2009) is a kind of reconstruction / re-enactment of Gotovac's¹⁶ famous action *Lying Naked on the Asphalt and Kissing the Asphalt* (*Zagreb, I Love You!*) from 1981, when the artist walked naked down Illica Street to Republic Square in Zagreb, where he

¹³ Lepecki, André, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, New York/London, p. 136.

¹⁴ Mariela Cvetic's lecture/performance, entitled *Gaudemus Igitur: A Self-Organized Artist in a State of Anchored Agoraphobia*, examines institutional and affective assumptions on knowledge transfer, establishing a relationship with knowledge acquired through self-education.

¹⁵ Agnew, Vanessa in: Lepecki, ibid. p. 124.

¹⁶ Tomislav Gotovac is also present at the exhibition through the photo documentation of *Grooming in a Public Space* action, which almost has characteristics of a site-specific work, given that the gallery was once a hairdresser's salon.

was taken in by a policeman. From the present time distance, Vlasta's video performs a dual function: on the one hand, it reactivates a crucial event from the history of Yugoslav (but also world) performance, while, on the other, it makes visible not only the signs of aging on the old bodies of the performers, but also places general commodification of the post-transitional urban landscape in the visual field.

When it comes to the *Conflict* performance, put on by Boris Kadin and Kristijan Al-Droubi, the artists deliver a *performative paraphrase* of Marina Abramovic's work *Rhythm 10*. Situated in another political-historical context, Kadin and Al-Droubi act in the time of hegemony of national states stemming from gory wars of the nineties, whereby their re-enactment exposes different interpretative horizons from the ones that were activated by the 1973 performance. If in Abramovic's performance the blood is the result of an imprecise movement/ twist of the knife towards oneself and the hand, in *Conflict* The Other takes responsibility for the wound, or more precisely - the potential of wounding and bleeding lies in The Other's slip. The tactical shift of the interpretative focus from an aesthetic act of self-injuring to an (ethical) relationship of correlations reflects the terror of national representations and states that subject any kind of non-belonging identity to violence.

The biopolitical¹⁷ aspect of artistic practice will become prominent in the project *Life II (in Progress)* by Janez Jansa, who puts the *Imponderabilia* performance by Marina Abramovic and Ulay (1977) into a new performing context. Talking about Jansa's work, Adrian Heathfield said: "The performance occurs at the moment when it is activated by the performer-viewer who must cross to the other side, past a naked body, losing for a moment his voyeuristic powers so as to become a work of art himself."¹⁸ A series of photographs that documents the act of stepping over the thresholds of the gallery where there are two naked pregnant women, two children or two men holding babies in their arms, exalts the liminal experience, but also critically intervenes in power mechanisms based on the dialectics of what is inside and what remains outside. Thus staging the idea

of a literal transgenerational performance in a biopolitical key, the *Life II (in Progress)* project is at the same time an example of a practice that deconstructs the antinomy between the archive, document and life.

The re-enactment *Practice Makes the Master* (originally performed in 1982) by Sanja Ivekovic also counts on the changed geopolitical and ideological-historical landscape¹⁹. In collaboration with the dancer²⁰ Sonja Pregrad, who will (re)embody the artist's figure dressed in a black dress with a white bag on her head, Ivekovic not only realizes the transmission of her own gestures to the body environment (of the second generation), but also displays new interpretive schemes. Images of torture from the American prison Abu Graib or pictures of ISIL's executions in Middle Eastern deserts are one of the possible association vectors. Each repeated performance exposes the potential of the transgenerational movement of experience, which is shaped in the gesture, movement, pose or image, and which, by altering itself, continues to live on.

Drawing a parallel with the project of the German historian of Jewish origin, Aby Warburg, who, towards the end of his life, launched *Picture Atlas: Mnemosyne*²¹, I would point out that one of the primary goals of the exhibition is to map different types of performance and to relate them to the current moment in a diachronic succession. Warburg was on the same track, as with his (incomplete) project he documented the movement of art forms, gestures and figurations from antiquity to the Renaissance, the new age and modernity, proving that art history should not be reduced to static identification of styles and epochs, but that the movement of the form should be considered in a *transhistorical* key. In other words, Warburg's view is that, in methodological and epistemological terms, history of art should be understood as a continuous and dynamic



Paris, 1968

¹⁷ The category of biopolitical in the given circumstances implies a situation in which an artistic performance and an art institution create a discursive condition for perceiving the issue of bare life (which is the basis of biopolitical power technologies) in various dispositions: social, gender, racial and generational.

¹⁸ Heathfield, Adrian, *Life Re-encased*, in: Janez Jansa, *Life II (in Progress)*, Maska / Live Art Development Agency, Ljubljana / London, 2014, p. 23

¹⁹ I would like to mention here the *Red Kiss of History* performance, presented by Bálint Szombathy at the recent *Left Performance Histories* exhibition in Berlin, which is a re-enactment of his already iconic photo-performance *Lenin and Budapest* in 1972. Szombathy takes part in the Biennial with the performance documentation of *Middle Eastern-European Face (Tribute to Slavko Matković)*, explaining the experience of artists on the margins of Europe, as well as recalling one of the key protagonists of neo-avant-garde practices.

²⁰ With a view to bringing to light choreographic creativity of performative practices, the dance performance of the choreographer Irena Mikec *On Coexistence and People* is included in the Biennial, which, with the subtle language of movement maps fragile interpersonal relations. Given the subtlety of visual expression, the performance functions as a sculpture that develops in time.

²¹ See: Warburg, Aby, *Bilderatlas: Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2014.

transformation and re-editing of visual and cultural substance. In the case of the Biennial, the transgenerational locating of performance articulates its (dis)continuous lines and figuration of rebellion inscribed in artists' flesh, who with their work undermine the spectacles of alienation and the uniformed body of the State. The movement of performance is a repetition of resistance. Performing of heterogeneous embodiments, whose forms are open to interpretation. Provocation of differences. Walking on the razor's edge.

The Doom²² generations

Walter Benjamin teaches us that history is a "single" catastrophe "which unceasingly piles rubble on top of rubble"²³, pushing us uncontrollably towards the future, which, instead of being the sister of remembrance, is increasingly becoming the sister of oblivion. Recent wars, repetition compulsion and progressive paranoia of revisionist historiography, which declares proven perpetrators "the victims of the red terror", have once again confirmed the invectives from *Historical-philosophical theses*: "The ability to scatter from the past the spark of hope is endowed only upon a historian who is aware of the fact that not even the dead will be safe from the enemy, if they win. And that enemy never ceased to win."²⁴ As a precise description of the geopolitical context within which this year's Biennial is carried out, the aforementioned theoretical construction suggests that the problem of transgenerational performance should primarily be explained in the perspective of perpetuating of the crisis. If we dismiss enlightening optimism in favour of the reasonable movement of the past towards freedom, historical movement remains to be regarded as the accumulation of violence in interaction with subtler and subtler technologies of submission, discipline and control. In such circumstances and especially with regard to the destructive and *misperformance* of transitional processes, the question arises as to how to critically reflect performance today. What was its role in the crucial moments of the breakdown of social, political and ideolog-

²² As once lucidly remarked by Dejan Nebrigic, a tragic figure of the post-Yugoslav LGBTQ scene, generations born between '70s and '80s (and I would dare to move this border to generations born in the early sixties) are part of a nihilistic and self-destructive narrative, whose allegory he found in the director Gregg Araki's film *The Doom Generation*.

²³ Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Belgrade, 1974, p. 83.

²⁴ Ibid., p. 81.

ical structures? What and how do we remember by means of performance?

As in the case of archives and documents, the elusive and ephemeral characteristic of performance practices seems, at first glance, epistemically incompatible with memory policies. However, as many contemporary historians and sociologists have shown, if we ascribe to the memory performative characteristics that suggest fragmentation and embodiment, it seems plausible to claim that each performance produces a memory, thereby contributing to the affirmation of the culture of memory, which is in a post-socialist context compromised in two respects: on the one hand, by the revisionist and anti-communist discourse, and on the other, by neoliberal forcing of the culture of instant pleasure and youth that "suffers" from amnesia.²⁵

In the book that studies dialectical configuration of memory, the German theorist Aleida Assman draws attention to social memory mechanisms, which, among other things, she locates in *generational memory*: "The frictions in social memory, so clearly visible today, stem from the differences between generationally typical values and needs that determine memory frames over again. [...] With every shift of generations, which takes place after about thirty years, society memory profile changes noticeably."²⁶ Although her analysis largely takes the contradictions of memory policy in post-war Germany as an empirical basis, a similar constellation can be identified in the interpretation of the post-Yugoslav region past, where the relationship between the victim and the slaughterer has not yet been resolved.

The historical moment from which the vectors of transgenerational performance are determined in this exhibition is 1968. In terms of cultural history, it marks the moment when, following students' demonstrations and Tito's direct intervention, the Student Cultural Centre in Belgrade was established, which will for the next five decades be an institutional agent of performative turn in art and culture. Reflecting the political and ideological circumstances in which radical reorganization of artistic discourse production took place, curator Jelena Vesic draws attention to the performative dimension of the SCC: "The SCC as a 'performative institution' is the sum of all its deviations, from the classical *National Welfare*

²⁵ In one song, Supernaut opposes oblivion by singing, "I remember Belgrade at night ... I remember how free you used to be, darling".

²⁶ Asman, Aleida, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika poveštija*, Biblioteka XX vek, Belgrade, p. 27.

State Institution, to an expression of power and guardian of canons. Performativity would here mean 'moving through' all those dualisms that the SCC summarized in itself as a *movement-institution, self-organization-institution, criticism-institution [...]*.²⁷

Generations of artists (Rasa Todosijevic, Era Milivojevic, Zoran Popovic, Nesa Paripovic, Urkom, Marina Abramovic and others) who worked under the SCC umbrella, together with colleagues from other Yugoslav environments (especially Zagreb, Ljubljana²⁸ and Novi Sad) created towards the end of the '60s and through the '70s canonical works of artistic performance, which continued the (neo) avant-garde provocation of the boundaries between life, art and a social event, putting directly into the forefront 'authentic' and auratic material experience of the performers in interaction with the audience. Looking at that time somewhat (Yugo)nostalgically, the impression is that it is indeed a unique moment of an almost utopian creation, in which art had the power to reorganize social relationships and initiate new subjectivisation dispositif. However, just as in the case of the uprising of about fifty years before, key questions arise: What's left? Did the promising generation betray the revolution? And what did the generations that came later do?

Dissensual events around the Novi Sad Youth Tribune Club (1971-72) show the extent to which progressive, performative practices were under the watchful eye of the ideological apparatus of the state, which increasingly shifted away from the revolutionary line of the national liberation movement, opening up to a gradual resurrection of nationalism, which strengthened along with the market liberalization. The discursive-spatial intervention prepared for the Biennial by the *Kuda.org* art organization maps the (po)et(h)ical breakup of the Novi Sad alternative scene in the 1970s. Reconstructing the events, the scandal and political implications of the *New Arts Supper* happening, carried out in the Belgrade Youth Centre (1971) by the *Februaraac* collective, *Kuda.org*'s project reconstructs the symptoms of the crisis and the defeat of avant-garde in confrontation with bureaucratic structures. As part of long-standing research and curatorial project,

²⁷ Vesić, Jelena. *SKC kao mjesto performativne (samo) proizvodnje. Oktobar 75 – Institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija, Život umjetnosti*, Zagreb, p. 75.

²⁸ As one of the founders of the OHO art group, which in the Yugoslav frames was among the first to experiment with the collective art performance and performing in public space, Marko Pogacnik takes part in the exhibition.

The Continuous Art Class, which focuses on attempting to collect scattered traces of artistic activity in Novi Sad in the '60s and '70s, *Kuda.org*'s activity also performs an epistemic reorganization of knowledge about this neglected aspect of artistic practice.

If the '70s brought forth a generation of artists whose performances reacted to the poor *performances* of the socialist system by the language that activated the body as a visual, semiotic and energy substance, in the '80s (after Tito's death), the energy of the body was expanded by the sonic mass of the new wave. In this case also, the SCC²⁹'s institution and space played a formative role for the generation that grew up in the late '70s, and which in the '90s was pushed into the senseless war, overall collapse and terror of clerofascist mythologems. The cruel poetics of the *new wave*, which responds to urban alienation and side-tracks of a society that counted the last days of its 'normality', is a logical continuity of performance that, by a direct, physical message, destabilized the illusion and fiction of the system, but also anticipated the circumstances in which each step towards the end of the '80s was a step closer to hell. The marginal figure that settles in neither the roles nor functions forced upon him by society, under the circumstances of the accelerated breakdown, will become the allegory of postmodern chaos in which every coordinate system breaks down.

As a *transformance artist* who, slaloming suicidally between counterculture and pop-art, combines codes, mixes psychoactive substances and reconciles the sound, image and p(r)ose, Johnny Rackovic embodies traumatic movement from the utopian dream of the (socialist) community to the stripped postmodern reality. The performance of burning down of an inverted cross with the hypnotic sound of techno-hustle and fireworks is a pararitual gesture denoting disorientation, a warning of hopelessness for the end of transition. At the edge of time, yet still not resistant to bullets, the artist confronts us with the unstoppable metastases of nothingness.

Unlike Rackovic, whose many works have been explicitly conducted as performances and actions, for Srdjan Djile Markovic, performativity is a mode of action that most precisely comes to the fore in the work of the Supernaut group. Regarding dominant practices of neo-avant-garde performances, whose focus was on stag-

²⁹ Psychoanalytically, it would be interesting to investigate what lies behind the fact that the building, before it was given to the Belgrade Students' Union, used to be the headquarters of Udba (The State Security Service).

If we dismiss enlightening optimism in favour of the reasonable movement of the past towards freedom, historical movement remains to be regarded as the accumulation of violence in interaction with subtler and subtler technologies of submission, discipline and control.

ing authentic body experience, in Djile³⁰'s case this process of staging is in many ways made more complicated by the use of new media. The result of multimedia defragmentation are video-works directed by Sonja Savic on the Supernaut soundtrack. In formal terms, it is a complex visual code realised through fast editing, that is, thematization of the social margin from the perspectives of transvestites, prostitutes and drug addicts. In this instance, transgenerational performing of art is presented as speech of/from the margins; the rigid attitude of the underground which defends itself from turbo-generations' necrophilia, thus giving shelter to fallen angels.

The state of claustrophobia as a consequence of being on the margin becomes explicit in Spartak Dulic's artistic practice, especially in the performance entitled the *Box*, which the artist performed in the Kapelica gallery in Ljubljana. Realized as an interactive performance-installation, in the *Box* the artist walks on a treadmill dressed in gray overalls and has a transparent cube on the head. Before stepping onto the treadmill, Dulic had given out several hash joints to the audience to create conditions in which interaction between him and the audience could be achieved by the smoke the audience puff into the box through little tubes. Subversive in regard to the law on unauthorized use of psychoactive substances, Spartak's performance simultaneously explores personal limitations, exerting a drastic self-transformation of the subject.

Boris Kadin's *RGR* ambient installation reacts to the *sound and fury* of history and its purpose is to stage the place within which subjects will get liberated from the accumulated, as the artist suggests, 'civic' stress. The conceptual focus here is based on the participation of the audience, which can release its pent-up frustration and aggression in the given topos, but can also remain passive. Located between the performance carried out by the artist and the responsibility for performing in the hands of the audience, the *RGR* work puts to the test the ludic milieu of contingency in which everyone is the creator of their own experience.

Although the geopolitical focus of the exhibition lies on the *post-conflict territory* resulting from the breakup of Yugoslavia, it seemed

³⁰ Speaking about the '70s performance, Djile repeatedly drawn my attention to the fact that it could be understood through the syntagm: "Long live the non-happening!" He suggested that, unlike their predecessors, the artists of the new wave consciously delve into experiments in media and editing, breaking up with the narratives of the authentic, auratic immediate and present subject, proving that reality, regardless of whether it is personal or social, is always a performative-mediated construct.

important to extend the perspective to two international positions that were also determined by the trauma of forced repetition. The first is the Mexican artist Lala Nomada, who in her performances thematises the fragile figuration of a female subject in public space and performs disturbing images of gender asymmetries and structural violence, thus continuing the line drawn by Sanja Ivekovic and Vlasta Delimar. The second is the Lebanese artist Rabih Mroué, whose video-documentation of a lecture-performance *The Pixelated Revolution*, forensically reconstructs the circumstances in which a man dies after being hit by a sniper while he was recording him with a mobile phone. Responding with their art to the conditions of radicalized aggression as well as social, economic and moral crisis (including an overall banalisation and spectacle), using performative language Nomada and Mroué determine critical *counter-images* that can for a moment startle us from the 'normality' of war and - now already permanent - state of emergency as a dominant form of government and (bio)politics.

Understanding performance as transgenerational, as a form of *impossible continuity* (primarily because political-ideological and production relations have changed drastically, and thereby artistic positions within the production process of performance), I come to the point when I notice that all this time I have been avoiding to name that which is most important: transgenerational trauma. The trauma that comes down from (every) father to (every) son. The trauma that spans in space, and paralyses in time. Like expanding bullets which scatter when they hit a body. Or land mines, which tear off legs up to the knees. In the circumstances of intensified social antagonism, relationships between generations are marked by interruptions, misunderstandings and breakdowns – what they bestow on one another are trauma, unresolved conflicts and debts. The question that I am trying to articulate through this exhibition is: what have we performatively inherited from the previous generation, or - so as not to beat about the bush any more - what kind of trauma has the previous generation bestowed upon us? And, perhaps more importantly: what will we leave to the generations to come? If I have determined that performance is another name for rebellion, is it not then primarily a rebellion against the structures we inherit? Demurring against authorities whose performatives we unconsciously repeat and quote? Protest against the father to whom the son says: *This is not my world*.

**Performance
is the death
of the subject.**

Josette Féral



b i o g r a p h i e s



Béálint Szombathy

Pacir, 1950.
A multi-media artist, writer and editor.
Founding member of Bosch+Bosch Group
(Subotica, 1969–1976); one of the pioneers of the Yugoslav "new art practice".

Awards:

1989 - Kassák Award, Paris
1993 - Publishing House Forum Award, Novi Sad
2007 - Sava Sumanovic Award, Novi Sad
2008 - Mihály Munkácsy Award, Budapest
2015 - Vladislav Ribnikar Award, Belgrade

Museum collections:

The City Museum, Subotica
The Museum of Contemporary Art
Vojvodina, Novi Sad
The Museum of Contemporary Art, Belgrade
The Museum of Contemporary Art, Zagreb
The Ludwig Museum, Budapest
The Hungarian National Gallery, Budapest
The Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands
Tate Gallery, London

artlover@c3.hu



Jovana Banjanac

Born in 1988.

Education:

2007–2013 Faculty of Applied Arts,
University of Arts, Belgrade, Wall Painting
2003–2007 Nis Art School

Exhibitions:

2017 - *Repetition*, solo exhibition, Zvono Gallery, Belgrade
2017 - *November Salon of Visual Arts*, group exhibition, National Museum, Kraljevo
2017 - *Creative Europe*, group exhibition, Kolarac Endowment, Belgrade
2016 - *November Salon of Visual Arts*, group exhibition, National Museum, Kraljevoa
2015 - *Belgrad 180°*, Kunstverein Gaestezimmer, Zvono Projects, Stuttgart
2015 - *Four Artists*, group exhibition, Zvono Gallery, Belgrade
2014 - *Street View*, solo exhibition, Zvono Gallery, Belgrade
2012 - *Nis Art Foundation*, group exhibition, Nis
2012 - Group exhibition, Serbian Army Club, Kraljevo
2012 - Solo exhibition, Students' Cultural Centre, Belgrade
2012 - Graduation exhibition, Museum of Applied Arts, Belgrade
2012 - Solo exhibition, Ribnica Cultural Centre, Kraljevo
2012 - Group exhibition, Evergreen Cultural Centre, Kraljevo
2009 - Group exhibition, Studentski Grad Cultural Centre, Belgrade

Awards:

2016 - *November Salon of Visual Arts*,
National Museum, Kraljevo, II prize

Collections:

2016 - Art Collection Telekom / Digital Art,
Germany

Additional Education:

2008 - International summer art school in Negotin; practical work on a mural
2007 - International summer art school in Sremski Karlovci; studying painting technique of encaustics

jovana.banjanac@gmail.com
www.galleryzvono.com



New Media Center_kuda.org

New Media Center_kuda.org is an independent organization dedicated to art, activism and politics. Within its programs, it brings together primarily people of open mind and spirit: artists, theorists, media and social activists, researchers, policy makers and the general public.

The sphere of activity and research is art, new media technologies, contemporary art theories and practices, with a constant analogy to social and political implications. All activities of Center_kuda.org are directed towards the emancipation of society through public debates as a means of their expression, acquiring of different knowledge and skills. Actions and projects are strongly committed to public dialogue and creation of critical thinking in society.

Center_kuda.org could be defined as an organization that, by networking, analyzes and shapes the society as a social sculpture, through production, education, affirmation of progressive practices, co-production and the encouragement of citizens to join in the field of self-organized action and critical thinking in society.

Center_kuda.org is currently developing a project Art Organization, which relies on previous years-long research on historical art practices of the recent history of Novi Sad Neo-Avant-Garde (*The Continuous Art Class*, *The Ontology of Media Art*, etc.). A particular focus of interest and research is directed at analyzing through the questioning of the historical heritage of organizing and collective work - group work, leadership, equality and common decisions of a collective, etc.

www.kuda.org



Mariela Cvetic

Artist and art theorist, associate professor at the Faculty of Architecture, University of Belgrade. She graduated from the Academy of Fine Arts, University of Arts in Belgrade, where she also obtained a master's degree, as well as at the Faculty of Mechanical Engineering, University of Belgrade. She received her PhD in Interdisciplinary Doctoral Studies of the Theory of Arts and Media at the University of Art in Belgrade. She is the author of fourteen solo exhibitions and a large number of group ones, as well as exhibitions staged by Faculty of Architecture students. She was a member of the author team that represented Serbia at the 11th Biennale of Architecture in Venice in 2008 with the *wonhlich* work. She has had two books published - *Das Unheimliche: Psychoanalytic and Cultural Theory of Space* (Belgrade, 2011) and *Artist's Book* (Belgrade, 2014), as well as a number of texts and chapters in monographs. Participated in the work of a great number of conferences. In artistic and theoretical work she deals with the issue of the relation between subject and space.

Gaudeamus Igitur: A Self-Organized Artist in a State of Domestic Agoraphobia lecture / performance is part of a project of the same name in the framework of which the author's book was exhibited. The book was printed in limited circulation and its pages are filled with photos of floors (ceramic tiles, parquet, flooring) of all the (educational) institutions where the artist was educated in the process of becoming a "self-organized individual" who was establishing her own artistic practice.

The project was held within "Actopolis – The Art of Action" and its Belgrade edition "Formally Informal" curated by Mirjana Boba Stojadinovic (production: Goethe-Institut and Urbane Künste Ruhr).

The author organizes a project through a series of texts, most often parts of inaugural lectures of referential authorities and, eventually, with her own final one accompanied by visual documentation, making it a new inaugural lecture, thus examining the role of school institutions and intellectual and affective exchange rooted in the core of *academy*, as well as the very ambivalent relation of the need to self-educate and self-organize while being part of the institution / society.

This lecture / performance was presented in May 2016 within the above mentioned exhibition / event, and then in Athens at the opening of the exhibition, in November 2017, at the invitation of the curators of Athens edition of *Actopolis*, Elpida Karaba and Glikeria Stathopoulou.

An integral part of the documentation on this project is a sound recording in Serbian (performance in Belgrade) and in English (performance in Athens).

www.marielacvetic.com
marielacvetic@yahoo.com



Vuk Cuk

Born in 1987.

Education: 2009–2015 - Faculty of Applied Arts, Belgrade, painting
2012–2013 - Die Angewandte, Vienna, painting

Solo exhibitions:

2017 - *Impossible Perspectives*, Nebojsa Tower, Belgrade
Impossible Perspectives, Zvono Gallery, Belgrade
2016 - *Garden of Eden*, Zvono Gallery, Belgrade
Impossible Perspectives, Nørballe Gallery, Augustenborg
2015 - *Dripdrop*, Zvono Gallery, Belgrade
Glitch Building, Faculty of Applied Arts, Belgrade
2014 - *Plastic ZOO*, Zvono Gallery, Belgrade
2013 - *Grand Hall*, Zvono Gallery, Belgrade
Moonwalking, Kunstlerhaus, Vienna

Group exhibitions:

2017 - *Voyage: A Journey through Serbian Contemporary Art*, China Art Museum, Shanghai
Computerwelt, Zvono Gallery, Belgrade
2016 - *Face to Face: Blind Date*, Sugarcube Festival, New York
Taiyuan Sculpture Symposium, Taiyuan, China
2015 - *Zvono Projects*, Kunstverein Gästezimmer e.V., Stuttgart
Biennale of Independent Art, Kino Siska, Ljubljana
Capacitor, 12HUB Gallery, Belgrade

2014 - *Spring Salon*, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade
The Institute for the Development of Emerging Art (IDEA), Copenhagen
2013 - NordArt, Büdelsdorf
Students Biennale, Students' Cultural Centre, Belgrade
Interiors, Zvono Gallery, Belgrade
Augustiana, Noerballe Gallery, Augstenburg
The Ghosts of Savamala, Mixer Festival, Belgrade
2011 - *Project ABoT*, MAK Museum, Vienna
Project ABoT, MGLC, Ljubljana

Awards:

Recognition Award, MAK Museum, Vienna
Drawing Award, Vladimir Velickovic Foundation
Painting Award, Miodrag Vujacic Mirski
Sculpture Award, Taiyuan Sculpture Symposium

Collections:

The Museum of Modern Art Artists' Books Collection, MOMA Library, New York
Sumatovac Collection, Belgrade
Radix Collection, Belgrade

Works in public space:

2017 - *At Gazimestan Stained Glass*, Krusevac National Museum, Krusevac
2016 - Mural, Kino Siska, Ljubljana
2015 - Mural, Faculty of Applied Arts, Belgrade
2013 - Mural, Kunstlerhaus, Vienna

cukvuk@gmail.com



Vlasta Delimar

Born in Zagreb, in 1956. In 1977 graduated from The School of Applied Arts in Zagreb – Graphics Department. Studied History of Art and Ethnology. Member of Croatian Association of Artists and Croatian Freelance Artists Association. Does not support any ideological, political or religious identification or affiliation. She stands for human rights, freedom of individuals, respect for diversity and ecology. Lives and works in Zagreb.

Solo Exhibitions:

2014 - *That is I*, Museum of Contemporary Art, Zagreb
2014 - *Mature Woman*, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana
2016 - *Put Your Faith in Women*, Michaela Stock Gallery, Vienna

Group Exhibitions:

2015 - *What We Call Love*, Irish Museum of Modern Art, Dublin
2017 - *23rd International Biennial of Humour and Satire in Art*, House of Humour and Satire, Gabrovo, Bulgaria
2018 - *Left Performance Histories*, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin

Performances:

2014 - *Tactile Communication*, Le Commun Geneva (with Milan Bozic), Geneva
2016 - *The Right to Orgasm at 60+*, Michaela Stock Gallery, Vienna
2017 - *The Right to Orgasm at 60+*, Queer Festival, Zagreb

delimar.vlasta@gmail.com



Davor Dukic

Born in 1979, in Karlovac, Croatia. Lives and works in Belgrade.

Selected solo exhibitions:

2014 - *Growing up*, Zvono Gallery, Belgrade
 2009 - *Plastic Anatomy*, Zvono Gallery, Belgrade
 2006 - *Idols and Toys*, Youth Centre Gallery, Belgrade

Selected group exhibitions:

2015 - *Belgrad 180°*, Kunstverein Gästezimmer e.V., Stuttgart
 2014 - *Second Hand*, Cvijeta Zuzorci Art Pavilion, Belgrade
 2013 - *Prosthetic Bodies*, Progress Gallery, Belgrade
 1, Vracar Municipality Gallery, Belgrade
 34th and 35th Jalovik Art Colony Exhibition
Third Belgrade, Belgrade

2012 - *Scrutinizing 8*, Remont Gallery, Belgrade
Without Delay, Grad Cultural Centre, Belgrade

2011 - *The City is Man*, Parobrod Art Centre, Belgrade

2010 - 23rd Cukarica Fine Arts Salon, 73

Gallery, Belgrade

2009 - *Interzones: Gender*, Galzenica Gallery, Zagreb

Akto 4, Contemporary Art Festival, Bitola

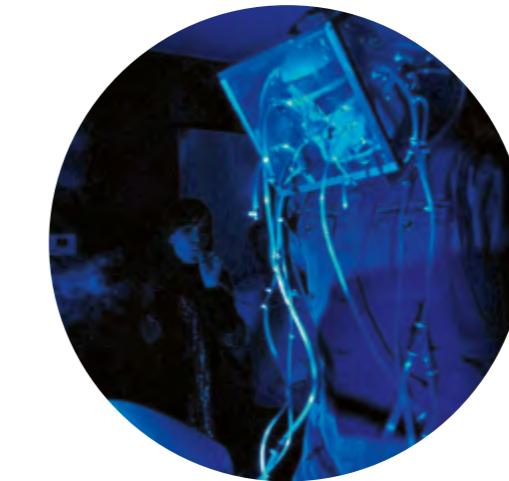
Young Serbian Artists, National Museum of Literature, Kiev

2008 - *Young Serbian Artists*, Muzeul de Arta, Timisoara

Balkan Art Fluxion – Auropolis, Veemvloer, Amsterdam

2007 - 40th Herceg Novi Winter Salon, Herceg Novi

davordukic@gmail.com



Spartak Dulic

(Subotica, 1970), is a visual artist. He graduated from the class of Professor Ante Kuduz at the Graphic Arts Department of the Academy of Fine Arts in Zagreb. From 2000 to 2005 he was a professor at the School of Applied Arts, Design and Textiles in Osijek. He was an associate at the Croatian Conservation Institute in Zagreb and Osijek. Since 2007 he has been director and curator of the Dr Vinko Percic Gallery in Subotica. He has exhibited individually in numerous exhibitions in Croatia, Slovenia and Serbia. He lives and works in Subotica.

spartakdulich@yahoo.com



Tomislav Gotovac

Tomislav Gotovac's artistic activity is marked by distinctive media diversity: he dealt in film and photography, made collages, objects and installations, changed his own appearance, performed actions and presented performances in public spaces and provocatively participated in mass media. He was born in Sombor in 1937. His father's Ivan's roots were in Dalmatnska Zagora; his mother Elizabeta (Beska) Lauer was from a Sombor family of German descent. In the wake of the beginning of World War II and the disintegration of the Kingdom of Yugoslavia, the family moved to Zagreb in the summer of 1941 and settled in an apartment at 29, Krajiska St. Gotovac's childhood and youth were marked by an early interest in the film and repeated daily viewing of films. He started studying architecture in Zagreb, but quit after the first year. In 1954 he became an active member of the Zagreb Cinema Club, a place where filmophiles and amateur filmmakers meet and work. His first works under a strong influence of film were taken in the medium of photography (*Heads 1960, 1960; Leafing through Elle Magazine, Breathing in Air, 1962, Posing, Suitcase, The Three, Hands, 1964*). He made his first film in 1962 (*Death*), and in the following year he realized a manifestative documentary-experimental film *A Faun's Morning*. The film trilogy *Direction* (Stevens-Duke), *Blue Rider* (Godard-Art) and *Circle* (Jutkevic-Count) was realized in Belgrade in 1964. He participated in all of the Genre Film Festivals (GEFF) held in Zagreb between 1963 and 1967 and was awarded several times. During 1964 and 1965 he worked intensively on a series of collages inspired by Kurt Schwitters's works. He studied film directing at the Academy of Theatre, Film, Radio and Television in Belgrade in 1967. An important event that would mark his work in many ways is the participation in the film *Plastic Jesus* directed by Lazar Stojanovic (1971), where he both starred and was the director's assistant. He graduated in film directing in 1976. The same year he had his first exhibition at the SKC Gallery in Belgrade, where he showed a cross section of his fifteen-year artistic activity (photos, collages, films, actions documentation). After returning to Zagreb, Gotovac became more and more present on the art scene and participated in numerous exhibitions at home and abroad. Since 1979 he performed a number of actions and performances in public spaces in Zagreb, Belgrade, Osijek, Ljubljana, Rijeka, Pula and elsewhere. At the same time, he increasingly used public media as an integral part of his artistic activity. Initially, those were youth and student newspapers (*Student, Vidici, Studentski List, Polet*) and later high-profile magazines (*Start, Nacional, Globus*) and television. Those actions and sensible manipulation of his own phenomenon were directly related to the artist's questioning of his own identity in the patriarchal environment and the worldview of the abolition of the boundaries between everyday life and artistic act. At the end of the eighties, he started redecorating his parents' apartment at 29, Krajiska St. creating a complete installation made up of his own works and various objects. In 2004, he officially changed his personal name to Antonio Lauer, taking the name he was given at

the church baptism and his mother maiden name. Under that name, he acted in the last period of artistic activity, from 2005 to the end of 2009.

He was the winner of numerous film awards. Since 1976 he exhibited at numerous exhibitions in the country and abroad. He was a Croatian representative at the 54th Biennial of Venice (2011) and participated in the *Documenta 14* in Athens and Kassel (2017). The retrospective exhibition "*Tomislav Gotovac: Anticipator of the Crisis*" was organized in 2017 at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka. Gotovac's works are part of the collections of the Museum of Contemporary Art in Zagreb, the Museum of Contemporary Art in Belgrade, the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, the Modern Gallery in Ljubljana, Kontakt - Erste Bank Group Art Collection in Vienna, the Pompidou Centre in Paris, the Museum of Modern Art in New York and The Art Institute of Chicago.

Tomislav Gotovac Institute was founded in Zagreb in 2012 at the initiative of the artist's family as a non-profit association with the aim of preserving, recording, presenting and promoting the scope of artistic work of the multimedia artist Tomislav Gotovac (1937-2010). His work in the film, fine arts and performing arts media strongly marked the local culture and had a significant echo in the wider territory of the contemporary art scene. Gotovac advocated radical transformation of everyday life into an artistic event and thereby realized the concept of crea-

tive freedom. Guided by such a concept and taking into account his multimedia activities that evade rigorous categorization, Tomislav Gotovac Institute develops innovative and flexible models of action, founded on the experiences of museums, cinemas, archives, schools and information centres. Through the exchange of ideas and practices, the Institute gets connected with established institutions, non-aligned organizations, independent projects and individual initiatives in the country and the world. The goal is to ensure that Gotovac's opus is constantly present in the public, and to be presented in the best places with the help of professional associates.

Contact:

Tomislav Gotovac Institute
29, Krajiska St, 10000 Zagreb

tomislav.gotovac.institute@gmail.com
www.facebook.com/TomislavGotovacInstitute



OHO group / Marko Pogacnik

Born in 1944, lives in Sempas, Slovenia. During 1965-71 he worked in Conceptual Art and Land Art as a member of OHO group. Exhibitions in Aktionsraum, Munich, Museum of Modern Art, New York, Venice Biennale. Since 1971 he has worked in the field of art combined with integral ecology (geomancy). He has developed a method of Earth healing called "lithopuncture" complemented with the "language of cosmograms". Lithopuncture works are standing in many countries of Europe plus Kazakhstan, South Africa, Brazil, Ecuador, Canada and Kentucky, USA. Since 1998 he has been developing "Gaia Touch" body exercises to tune to the essence of the Earth and its different dimensions. His books in English include: Touching the Breath of Gaia, Turned Upside Down, Nature Spirits & Elemental Beings, Gaia's Quantum Leap, Sacred Geography and Universe of the Human Body. In 2016 he was appointed as Artist for Peace by UNESCO Secretary General

marko.pogacnik1@siol.net
www.markopogacnik.com



Hugo Glendinning and Adrian Heathfield

In this moving visual essay Glendinning and Heathfield follow the creative practice of sculptor and performance artist Janine Antoni: her collaborations and conversations with the choreographer Anna Halprin and the writer Hélène Cixous. Spirit Labour traces the trans-generational lines of connection between these artists inclined toward elemental exposure and non-human forces. The film asks: what kind of labour is it, to work communally with the bodies, movements, expressions and affects of others, to dedicate one's lifework to the othering that issues from these relations? How might we think of these labours and affinities as forms of infrastructure?

Hugo Glendinning is an internationally renowned photographer whose work spans collaborations with visual artists on photographic and video works, theatre, dance and

performance documentation, and portraits of prominent figures. His numerous artistic collaborations include work with Paola Pivi, Martin Creed, Yinka Shonibare, Miranda July, Matthew Barney, Tim Etchells and Forced Entertainment.

Adrian Heathfield writes on, curates and creates performance. His books include *Out of Now*, a monograph on the Taiwanese-American artist Tehching Hsieh and the edited collections *Perform, Repeat, Record and Live: Art and Performance*. His numerous essays have been translated into ten languages. Heathfield curated the Taiwan Pavilion at the 2017 Venice Biennale. He is Professor of Performance and Visual Culture at the University of Roehampton, London.

www.hugoglendinning.com
www.adrianheathfield.net



Sanja Ivezkovic

Sanja Ivezković was born in Zagreb, Croatia, where she currently lives and works. She was raised in Socialist Federal Republic of Yugoslavia and belongs to the artistic generation covered by the umbrella term New Art Practice that emerged after '68. Ivezković continuously contested the role of art in society through a wide range of media, at the points of intersection between gender, nation and class. Her work from the 1990s deals with the collapse of socialist regimes and the consequences of the triumph of capitalism and the market economy over living conditions, particularly of women. She has participated in numerous international biennials and major exhibitions, such as Kiev Biennial, Kiev (2015); Documenta 8, 11, 12, 13 and 14 (1987, 2002, 2007, 2012, 2017), Artes Mundi, Cardiff (2014); Istanbul Biennial (2009, 2007). She had solo exhibitions at DAAD Gallery in Berlin, 2015; the South London Gallery/Calvert 22; MUDAM, Luxembourg; MAC/VAL, France, 2012; MoMA, New York, 2011; BAK Utrecht Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009.

sanjai@zamir.net

Practice Makes the Master 09

Performed by Sonja Pregrad

Practice Makes the Master 09 is a re-enactment of the performance I delivered in the Künstlerhaus Bethanien Gallery in Berlin, in 1982, entitled "Übung macht den Meister". As the title itself implies, the performance deals with the common belief that repetition is the way in which the performer reaches the desired perfection and is thus granted the status of a master. With the very contents as well as the choice of another person to perform it, I wanted to question these categories radically, or even better - mock them. On the other hand - nowadays, when the image of prisoners from Abu Ghraib is still "fresh", this performance gets new meanings and becomes painfully current.

Personal Cuts, 1982,
colour, sound, 3 min 40 sec

The video consists of a continuous sequence in which I cut holes into a black stocking which covers my face. Each "cut" is followed by a short clip of documentary footage from the series *History of Yugoslavia* produced by the national television (HTV). The video ends when the face is completely uncovered.



Janez Jansa

Artist, writer, performer and director of interdisciplinary performances as well as conceptual and visual artworks. His work contains strong critical and political dimension and it is focused on the relation between art and social and political context. He is the author of the book *JAN FABRE - La Discipline du chaos, le chaos de la discipline* (1994) and was the editor in chief of *Maska*, performing arts journal from 1999 to 2006. He is the director of *Maska*, an institute for publishing, production and education based in Ljubljana, Slovenia, the assistant professor at the University of Ljubljana and member of the theory curatorial team at Tanzquartier Wien.

janez.jansa@maska.si
www.maska.si
www.janezjansa.si
www.janezjansa.si



Boris Kadin

Boris Kadin, born in Dubrovnik, in 1980, is an international artist, project author, performer and curator.

Studied Philosophy and History, University of Zadar. Member of HDLU Zagreb.

He works in different art disciplines (performance, video, photography, mailart ...).

A long-time associate of the Slovenian Via Negativa Collective, currently working in co-operation with the Norwegian group Happy Gorilla Company on the project *Europe Mon Amour*, as well as with Lenz from Parma, where he has presented his new *Que Serra Serra* project.

He is working on a series of film projects *ToutVaBien* from Zagreb.

Performed in many European cities and New York. He collaborates with a number of European and world artists. He has presented his work *69!* at the Queens Museum, in collaboration with Albanian artist Sabir Kan-aqi, who lives in New York.

Projects:

- 2017 - *Europe Mon Amour* (with Happy Gorilla Company), Bergen
- 2016 - *Que Serra Serra*, Parma, Lenz
- 2016 - *Croohsyce*, with Andrej Mircev, MP2, Rijeka
- 2015 - *69!*, Queens Museum, New York
- 2015 - *Dedalus 2.0*, Teatar &TD, Zagreb
- 2015 - *Midass*, public space, Zagreb
- 2015 - *This*, Milano
- 2014 - *This*, BIOS, Athens
- 2013 - *Your Face is Clean Mr. President*, Red Plexus, Marseille
- 2012 - *EU Pionir*, Kino Pobjeda, Zadar
- 2011 - *Scream*, Glej, Ljubljana
- 2010 - *Guilty!* (with Via Negativa)
- 2009 - *What Joseph Beuys told me...* (with Via Negativa)
- 2009 - *Game with Toothpicks* (with Via Negativa)
- 2008 - *Out* (with Via Negativa)
- 2008 - 2009 - *Silence with Vasistas*, Athens / Santorini / Marseilles
- 2007 - 2009 - *Dream of Danilo Kis* with Andrej Mircev, installation/book
- 2007 - *Not like Me* (sa Via Negativa)

boris_kadin@yahoo.com

RGR

Installation aimed at relieving accumulated civil stress in a Gallery / Museum

RGR is an abbreviation from English, Rage in the Gallery Room. Apart from that, in English online jargon the word means 'understand' or 'yes', abbreviated from Roger, used in talkie-walkie communication as a positive answer.

RGR consists of several (existential) objects that help relieve stress, such as an axe, hammer, baseball bat, iron, knife, as well as of a range of objects that suffer the action of the release of negative tensions, e.g. TV, tapes, cardboard boxes, bottles, dishes, cell phones, etc.

As Roger, RGR refers to the performative part that is realized through the audience / visitors. They enter the gallery of anger, provided they have understood they are doing it on their own responsibility, and they release the stress created between the state and them as individuals.

RGR stimulates the reflection in individuals of the country they live in. When entering the room of anger, they should have in mind the ones heading the state, ministries, cities and municipalities. The stress released in the gallery of anger is equivalent to the stress in the relation between an individual and the state, whereby the state is perceived as a fundamental unit of political division of the planet, or as an institution that has a monopoly on legitimate violence in a certain geographical area (Weber, Elias).

We can find the first mention of the *Room of Rage* 2000 years ago, in Ramayana, where the *Room of Rage* is mentioned as the one

entered by Queen Kayikeji. The *Room of Anger* concept appears in the 21st century, as a business venture in which individuals pay to smash objects in controlled conditions.

The RGR project is located in a white gallery room, as it is the last place where a revolution of any sort is possible. In practical terms, the project deals with ethical questioning of an individual and the anger accumulated in them, as a possible propellant of (r)evolution, while in visual terms, the project deals with the aesthetics of destruction on the trail of Stockhausen's statement on the greatest artistic act of all time.

The audience is recorded during the session in RNR, and this recorded material is projected during the exhibition, along with the fragments of broken objects in the space.



Boris Kadin and Kristian Al-Droubi

Born in Serbia, in 1978.

Kristian Al-Droubi started doing art and theatre in 2000 with a performance project for children with special needs and from marginalized parts of society.

Since 2000 he has worked with several theatre and dance directors and also with Japanese master Katsura Kan a Butoh in several performances and workshops.

He took part in the work of Via Negativa, a Slovenian theatre group, investigating seven sins through a 10-year-long project which was realized through body art performance and theatre.

He is working in the fields of street performance, Butoh dance, theatre and installation art works.

He has performed at several festivals including Venice Biennale.

He is the founder of Golden Branch Organization (production and development of contemporary dance and theatre).

Currently working in Sense Kaleidoscope, as a drama teacher for children with autism.

CONFFLICT ...

Conflict is a project that combines body art and audio installation.

It is a kind of paraphrase of Marina Abramovic's performance *Rhythm 10*, in the theatre project by Via Negative (Not Like Me), from which the knife game has been taken.

In her performance she plays with herself, controlling her own body and her own consciousness, to herself and for herself. In the project, the same game is presented by two performers, with the emphasis on the con-

sciousness of the other, and without the possibility of controlling that other body and the other consciousness. So, from yourself and for the other.

The project actualizes the problem of violence as a consequence of warfare. Exploring the relationship of power and helplessness, it speaks of the 'knifestory' of neighbouring nations that used to belong to the same state. The language serving as the bridge of communication becomes the wall that collapses through performance. The performers are silent and perform the game.

The absurdity of war and violence is established and ironized through the game as an allusion to a sporting event. Both performers have a flag of their respective countries, stabbed in the chair on which they sit. The flag size is 3 x 1.5 cm.

Both of them have a set of five knives. The game runs from a slower to a faster rhythm until the moment of stabbing. Then the stabbed performer takes the knife and continues the game. There are microphones under the table. Five microphones are connected to the mixing console. The CONFLICT audio installation is made from the rhythm developed by the performers.

kristianhotel@yahoo.com



Katalin Ladik

Born in Novi Sad, in 1942.

Range of artistic activities
Literature, acting, visual arts, creation and interpretation of experimental sound compositions and radio games, phonetic and visual poetry, happenings, performances, actions, mail art.

Selected Exhibitions

1973 - Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade
1975 - *Experiments in Modern Yugoslav Art*, Students' Centre Gallery, Zagreb
Aspekte - *Gegenwärtige Kunst aus - Jugoslawien*, Akademie der Bildenden Künste, Vienna
Vizuele poëzie, Van Gogh Museum, Amsterdam
1978 - *Materializzazione del linguaggio*, La Biennale di Venezia
1980 - *Rencontres internationales de poésie*

sonore, Centre National Georges Pompidou, Paris
1982 - *Verbo-voko-vizuelno u Jugoslaviji*
1950-1980, Museum of Contemporary Art, Belgrade
2007 - *Kontakt Beograd - Works from the Collection of Erste Bank Group*, Museum of Contemporary Art, Belgrade
2009 - *Temps com a Matèria (Time as Matter)*, Museum of Contemporary Art / MACBA, Barcelona
2010 - *The Power of a Woman: Katalin Ladik*, retrospective exhibition 1962-2010, Museum of Contemporary Art of Vojvodina, Novi Sad
2012 - *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957-1984*, Lodz Museum of Art / MS2 - Muzeum Sztuki, Lodz
2016 - *The Voice of a Woman*, acb Gallery, Budapest
2017 - *documenta 14*, Kassel, Athens

katalin.ladik@gmail.com



Maja Maljevic

1973 - born in Belgrade, May 13, Serbia (ex Yugoslavia)
 1992 - graduated from the School for Design in the department of Graphic Design, Belgrade
 1997 - graduated from the Faculty of Fine Arts, at department of painting in the class of Professor Cedomir Vasic, University of Arts, Belgrade
 1999 - member of Fine Artist Association of Serbia (ULUS)
 2000 - awarded a Master of Arts in the field of painting from the Faculty of Fine Arts at the University of Arts, Belgrade
 2000 - immigrated to South Africa

Solo Exhibitions

2017 - *Room with a View* - Kalashnikov Gallery, JHB
 2016 - *Disrupted* - David Krut Projects, JHB
 2014 - *Horror Vacui* - David Krut Projects, JHB
 2014 - *Works on Paper* - David Krut Projects, JHB
 2012 - *Ex Nihilo* - David Krut Projects, Cape Town
 2012 - *Revisited* - Nirox Projects, JHB
 2011 - *Bubble and Leak* - David Krut Projects, JHB
 2010 - *2 Months Thursdays* - David Krut Projects, JHB
 2009 - *Into the Spine* - David Krut Projects, JHB
 2008 - *Drawings* - Obert Contemporary, JHB
 2007 - *Pretty Monsters* - Obert Contemporary, JHB

2005 - *Fact and Fiction* - Obert Contemporary, JHB
 2002 - *Present Tense* - Spark Gallery, JHB
 1999 - *Emocore* - Zvono Gallery, Belgrade
 Over 50 group exhibitions in Europe, America, and Africa.

maljevicmaja@yahoo.com
www.maljevicmaja.blogspot.com



Srdjan Djile Markovic / Supernaut

Srdjan Djile Markovic is a multimedia artist whose action is genre and media transgressive and heterogeneous. Moving in parallel between visual medium, performance and musical creativity (bands: *Nule*, *UKT*, *Radnicka kontrola*, *DDT*, *Supernaut*), Djile's works are an immediate reflection of the breakdown of socio-political structures in Yugoslavia and Serbia, between the 1980s and 2000s. In a monograph dedicated to the artist, Nikola Dedic summarizes the work of Djile and the *Supernaut* band with the following words: "The context that critics will most often use for the interpretation of Srdjan Djile Markovic's painting is certainly the so-called "Belgrade Underground", which refers to certain

artistic strategies from the second half of the 1980s and especially from the period of the 90s crisis. This is a process that does not represent a typical and obvious example of the creation of directly engaged, politicized art, but a term that relates to the interpretation of artistic practices that, through references to popular and rock culture, "urban" self-mystification and the insistence of artists on belonging to a certain alternative subcultural milieu, aspired to indirect problematization of the context of crises, wars and general social hypocrisy." (Nikola Dedic, Lower than Human: Srdjan Djile Markovic and the Underground Figuration, p. 97)



Irena Mikec

Having graduated from Ana Maletić's Contemporary Dance School in Zagreb, Irena Mikec (1981) continued her dance education at Theaterschool in Amsterdam (BA in Modern Dance). After achieving the bachelor's degree she started a career as a dance artist through collaboration with various choreographers in the Netherlands where she participated in diverse dance-theatrical-performing projects. Since returning to her native Zagreb (2008), she has continued to work as a performer (Beyond Front@ Project, Massimiliano Volpini, Marjana Krajac, Gordana Svetopetric), a pedagogue (Ana Maletić's Contemporary Dance School) and a choreographer (*Mirror, Off/On, On Loneliness and People*). As a Croatian candidate she took part in the European project for young authors: Choreoroam Europe in 2012. In the same year, she established Ko-reokroj, an arts organisation through which she produces her own works and encourages artistic cooperation with an emphasis on connecting Croatian dance artists with their European counterparts, and maintaining the continuity of domestic and foreign co-operation. In 2013, she started collaborating with choreographer Marjana Krajac. This collaboration resulted in the following works: *Choreographic Fantasy no. 1. Variations on the Sensitive*, *Choreographic Fantasy no. 2. Kaleidoscope im Nebel*, awarded by the dance and wider theatrical and artistic profession. In 2016 she was presented with the Award for choreography by the dance profession for the best choreography for her solo work *On Loneliness and People*.

irena_mikec@yahoo.com



Marijan Molnar

He graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb, in 1976. From 1976 to 1979 he collaborated with the Master Workshop. At the same time, he worked with artists gathered around the Podrum Gallery and PM Gallery in Zagreb. At the time of the new art practice he forms his own strategy, which questions the process elements in the constitution of work, the context and conditions of a work of art, the duality of culture and nature, the relationship between subject and object, and identity issues. His works include installations, film, video, ambience, actions and performance, photography, site-specific and on-line installations.

For the Democratization of Art is a cycle of works which began in 1979 at the then Republic Square in Zagreb. It was carried out in various forms and with several strategies and completed in 1983. Using the language and methods of ideology, as well as informal activism, he questioned the connection between art and the broader social and ideological context. In the ambience-installation *Passion / Incest*, set in the Kapelica Gallery in Ljubljana in 1999 he presents the topic of suppression, absence and family. In 2002 he published his book *Actions and Ambiences*. During 2005 and 2006, he realized a three-part online, site-specific project *Translation* that took place at three locations. The project looked into the categories of openness and closeness, and social indifference. In 2008, at the Bacva Gallery in HDLU Zagreb, he set up a complex installation *Reinvented Object*, which hosted a vendor from Hrelic with his objects.

documented according to the principles of museum practice. In 2012, he published the book *1998 - 2008: Review of Works*. He is a member of the informal group of artists Pleh, with whom he organizes joint exhibitions and actions.

He lives and works in Zagreb.

Marx – Bakunin, film super-8, colour, 6 min 40 s, 1980

Marx – Bakunin film should be placed in the context of my interests and preoccupations between 1976 and 1983.

In the text that was originally intended to be my introduction into the matter of the book *Actions and Ambiences*, the work so far was divided into four groups. One of them represents works dealing with issues arising from the relationship between art and the broader socio-cultural and political context. From this consideration comes the question of an individual and individual freedoms as the original value and precondition of creative action. On the other hand, in relation to repressive mechanisms that operate in society, as well as the awareness that art has participated in it by serving various ideologies or by creating its own, it has led me to refer to historical avant-gardes and their symbolism of colours parallel to the colours of big ideological and political movement.

In this film, I focused on two names, the bearers of two left ideologies, one "conditional freedom", the one conditioned by material development, social frameworks, and histor-

ical development, which was the official ideology of the time in this region, and the other, which emerged as a heresy, an ideology of individual freedoms with a pronounced utopian potential.

The gesture of writing a name on the face is the same as the act of absorbing the meaning of that word, its symbolism. Repetition of this gesture together with the deletion of the name creates a picture of passive, tolerant submission, a schizophrenic neutralizing of one meaning by the other, which eventually leaves traces on the face of the subject: an image of a smudgy and unrecognizable individual.

The purity of the red and black colours disappears in the dirty blend of the deposited layers of paint.

In these actions, by emphasizing the passivity of the subject against the aggressive action methods of ideological forms, through the masochistic repetitive act of writing, art has been denounced as that place which is often a practice of non-freedom and passivity.

Marijan Molnar, 2011

In the 1980 film, *Marx-Bakunin*, you juxtapose Marxism with the collective anarchism of Mikhail Bakunin. What was your attitude towards anarchist determinants then? How much do you research anarchist theory and practice today?

That work is disputable. It was created in the context of the then historical moment (anarchist ideas in the terrorist groups in the West after the collapse of 1968) and the local socialist-bureaucratic system, which already showed signs of fatigue and bureaucratic deposition. The situation led, among other things,

to the issue of individual freedoms being put into the focus of interest. This possibility appeared due to the half-open door of our society that was at the crossroads. Anarchism buoyed up the individual that voluntarily joins in collective projects, which corresponds to the principle of artistic freedoms. But every ideology seeks its victims, its saints, and its listeners. In the beginning, this idea is pure and innocent; over time, it becomes soiled and loses its strength. The end of the work is a face smudged with a mixture of red and black with the unrecognizable names of Marx and Bakunin. An artistic act is somehow anarchistic. He calls into question the established order of things, it doubts eternal value. The principle of anarchy as such is also utopian, which is why it is still familiar to me.

*Suzana Marjanic, An interview on the occasion of Marijan Molnar's exhibition *About the First and the Second*, at the Koprivnica Gallery (part of the text)*

molnarmarijan691@gmail.com



Rabih Mroué

Born in Beirut. Currently lives in Berlin. He is a theatre director, actor, visual artist and playwright. Rooted in theatre, his work includes videos and installation art; the latter sometimes incorporates photography and texts. He is a contributing editor for The Drama Review /TDR (New York). He is also a co-founder of the Beirut Art Center (BAC). He was a fellow at the International Research Center: *Interweaving Performance Cultures*/ FU/Berlin, 2012 - 2015. He is a theatre-director at Münchner Kammerspiele (Munich).

His works among others include: *Rima Kamel* (2017), *Ode to Joy* (2015), *Riding on a Cloud*, (2013), *33 RPM and a Few Seconds* (2012), *The Pixelated Revolution* (2012), *The Inhabitants of Images* (2008), *Who's Afraid of Representation* (2005).

He has performed and exhibited internationally including dOCUMENTA (13) - Kassel, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo - Madrid, The ICP Triennial, MoMa - New York , Centre Pompidou - Paris, SALT – Istanbul.

rabihmroue@gmail.com



mirko nikolic

Education:

2017 – PhD in Art and Media Practice, Westminster University, London
 2011 - Painting (specialization), Academy of Fine Arts Brera, Milan
 2009 - Painting (undergraduate studies), Academy of Fine Arts Brera, Milan

Solo exhibitions:

2017 - *burning hearts of a thousand tiny matters*, Ambika P3, London
 2016 - *we ❤️ copper & copper ❤️ us vol. 3: mineralization*, Grad Cultural Centre, Belgrade
 2014 - *all that is air melts into city*. Arebyte Gallery, London
 2012 - *If I Were a Drone Hovering at Approximately 15,000 ft above 45°37'45"N 9°08'50"E*
I Would..., Oratorio dei SS. Angeli Custodi, Cezano Maderno
 2011 - *How Green Will Be My Valley Your Valley Our Valley*, Zvono Gallery, Belgrade

Selected group exhibitions:

2017 - *Edge Effects - Active Earth*, Art Sonje, Seoul
 2017 - *Good Vibrations*, SIC Space, Helsinki
 2016 - *From Diaspora to Diversities*, Remont Gallery, Belgrade
 2015 - *Excavations*, HIAP, Augusta Gallery, Helsinki
 2015 - *37th Architecture Salon*, Museum of Applied Arts, Belgrade
 2015 - *Belgrad 180°*, Kunstverein Gästzimmer e.V., Stuttgart

mn@mirkonikolic.com
<http://www.mirkonikolic.com>



Lala Nomada

My work process is based on the creation of ephemeral sculptures during the performances, which do not focus just on the construction of the figure itself, but on qualities of the analyzed situation, space and material. My aim is to transmit to the audience more than an image.

Education and selected projects:

2018 - Art & Science, M.A. University of Applied Arts Vienna; Vienna, Austria
 Since 2012, Latitud 32°N/55°S, creator and curator of the platform for Latin-American performance art
 Since 2012, PAErsche, Member of the performance art network NRW; Germany
 2017 - Lushan Museum, Artist in Residency Chengdu, China
 2012-2015 - MPA-B, Month of Performance Art Berlin, collaborator and co-curator of the platform; Berlin

Selected Exhibitions:

2018 - LA / LA, Los Angeles, Cal. USA
 2017 - UP – ON, Chengdu, China
 2017 - DOPUST, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Croatia
 2017 - WAKE Festival, Folkestone, England
 2017 - Circuit Training, Vienna, Austria
 2016 – Crossover, Kiel, Germany
 2015 - Blauverschiebung, Leipzig, Germany
 2015 - Dugtungan, Santiago, Philippines
 2014 - Mother's Tongue. Helsinki, Finland
 2014 - Weekend Gallery, Poznan, Poland

lala.nomada@gmail.co



Nesa Paripovic

He graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade. He received his master's degree in the master's workshop of Krsto Hegedušić in Zagreb. He was an active member of the Six Artists Group from Belgrade.

From 1975 to 1980 he collaborated with Group 143, whose work was devoted to linguistic and semantic research of art.

Since 1994 he has been working with the DAH Theatre from Belgrade.

Exhibits at home and abroad. His works are in the collection of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, the Secretariat for

Culture of the City of Belgrade, Erste Bank, Austria, *Création Contemporaine et Prospective Centre Pompidou* in Paris, France, as well as in private collections.

He creates in the media of film, photography, installation and sculpture.

He won the 19th Memorial of Nadezda Petrović Award in Čačak in 1996, City of Belgrade Award in 2006, and the Branko Vučicević Award at the Meta Film Festival in Belgrade in 2017.

dijana.mlsvc@gmail.com



Nikola Pesic

Nikola Pesic was born in Belgrade, in 1973. He studied painting and graduated in 1998 and earned his master's degree in sculpture in 2002 at the Academy of Fine Arts in Belgrade. He graduated as a scholarship holder (DAAD) in the postgraduate study of sculpture at the State Academy of Fine Arts in Stuttgart. He earned his doctorate in 2016 at the Faculty of Philology in Belgrade. His works were presented at numerous exhibitions: *Sideways Strategies: A Glance at the Belgrade Art Scene of the 1990s*, GSU, Niš (2012), curator: Nada Seferović; *46th October Salon*, Heritage House, Belgrade (2005), art

director: Darka Radosavljević; *43rd October Salon*, Pedagogical Museum, Belgrade (2002), art director: Lidija Merenik; *42nd October Salon*, Sekulic Heritage, Belgrade (2001), selector: Marija Dragojlović, *5th Yugoslav Youth Biennial*, Konkordija, Vrsac (2002), art director: Jovan Čekić; *3rd Yugoslav Youth Biennial*, Konkordija, Vrsac (1998), art director: Lidija Merenik; *A Selection from the Nineties*, Museum of Contemporary Art, Belgrade (2002), curator: Jovan Despotović.

artnikolapesic@gmail.com



Simonida Rajcevic

Born in Belgrade on April 2nd, 1974. She graduated from the Faculty of Fine Arts in Belgrade in 1997 and in 1999 she received her master's degree. She earned her PhD in 2015. She was awarded DAAD scholarship to do the first year of her postgraduate studies in Berlin. Member of ULUS since 1998. Since 2000, she has been working at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, and as of January 2008, as an associate professor. From 2008 till 2010 she also worked as an associate professor at the Faculty of Architecture, Belgrade. She has exhibited in solo and group exhibitions both at home and abroad.

Solo exhibitions:

- 2016 - Strange Waves, an exhibition of paintings and objects, Zvono Gallery, Belgrade
- 2015 - First Cut, an exhibition of drawings and objects, National Museum - Art Gallery, Krusevac
- 2014 - First Cut, an exhibition of drawings and objects, Museum of Contemporary Art Salon, Belgrade
- 2014 - Chain, an installation, 12HUB Gallery, Belgrade
- 2012 - Human Activities. Helpless, an installation, Railway Museum and Zvono Gallery, Belgrade
- 2011 - Black Night, an exhibition of paintings, Nebojša Tower, Belgrade
- 2010 - Dark Star, an installation, Perpetuel Gallery, Frankfurt
- 2010 - Dark Star, an installation, Zvono Gallery, Belgrade
- 2008 - Belgrade Quartet Project, an exhibition of paintings Arte Reale Gallery (together with fashion designer Slavna Martinovic and Man-
- ja Ristic and Ivana Grahovac from Eruption Group), Milan
- 2008 - Snakewall, an exhibition of paintings, Zvono Gallery, Belgrade
- 2007 - Belgrade Double, an exhibition of paintings, Rothamel Gallery, Erfurt, Germany
- 2004 - Truth for the Truth, an exhibition of paintings (digital collage + mixed media) and drawings, Zvono Gallery, Belgrade
- 2002 - Novo, an exhibition of paintings and objects, Zvono Gallery, Belgrade
- 1998 - BERLINMAINSTREAM 98, an exhibition of paintings, Zvono Gallery, Belgrade
- 1997 - An Exhibition of Paintings, Drawings and Prints, organized for the Youth Festival of Serbia, Knjazevac
- 1997 - Express Old Masters Non-stop, an exhibition of paintings, Zvono Gallery, Belgrade
- 1995 - The Last Survivor from Nostromo, an installation, Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade

Art Fairs

- 2012 - MOSCOW ART FAIR
- 2010 - MOSCOW ART FAIR
- 2009 - MOSCOW ART FAIR
- 2009 - VIENNA FAIR
- 2008 - MOSCOW ART FAIR
- 2008 - VIENNA FAIR
- 2007 - VIENNA ART FAIR
- 2007 - MOSCOW ART FAIR
- 2007 - COLOGNE ART FAIR
- 2006 - VIENNA ART FAIR
- 2006 - COLOGNE ART FAIR
- 2005 - VIENNA ART FAIR

simonidar@gmail.com



Nikola Savic

Born in Belgrade, Serbia in 1973. Nikola has lived and worked in London since he completed his Master's degree in Fine Art at the Central Saint Martin's College of Art & Design in 1999. Before coming to London, Nikola was a founder of the Non-Governmental Association of Young Artists in Belgrade, 1995-1998, an association that stimulated the Art scene in Belgrade by staging several important group exhibitions and various other media projects. Nikola earned his BA degree from the Academy of Fine Arts in Belgrade, (1991-1997) , he was awarded as one of the best students in his early years of studies so he was given the chance to have his first solo show at the Academy of Fine Arts in Belgrade (1994). Soon afterwards Nikola had his first solo show in the Zvono Gallery (1995) with his drawings and was shortlisted in many other 'the best of' artists contests of his generation in Serbia, Andricev Venac Gallery (1995). The Museum of Contemporary Art, (1999). Nikola started his Association of Young Artists in Belgrade where he curated/exhibited four of the most cutting edge exhibitions with Nebojsa Rakonjac, Miron Mutaovic, Vlada Antonijevic and Dragan Mitrovic in Belgrade. The group exhibitions were staged in the disused Sugar Factory, Airport Museum, Mercedes Car Salon and Hyatt Hotel, (1995-1998). Those exhibitions were the most powerful and dynamic events throughout the nineties in Belgrade. They've changed the exhibition climate from those times and have opened new ideas to many young artists. In the same period Nikola staged an installation project in SKC Gallery - a photo and sound installation in the space with artist Nebojsa Rakonjac.

After completing his BA studies at Belgrade University, Serbia, Academy of Fine Arts, Nikola was granted MA place at the Central St Martin's College of Art. After completing his MA studies he was shortlisted as one of the 30 best post graduates in the UK in 1998 when he was invited for Ida Branson Memorial Exhibition and was shortlisted for the exhibition at the Lethaby Gallery at St Martin's College curated by Alex Landrum and Brad Lochore. This exhibition was the selection of the best artists that have come out of St Martin's College in the decade (1989-1999) called 'The Painting Class'. Nikola's paintings had been reviewed in 'The Times' newspapers as one of the best exhibition in 2002 in London, by Rachel Campbell Johnston, for the group show called 'Gimme 5' when he had a show with Duggie Fields within Flora Fairbairn and Tom Astor Projects. London. 'The Times' Art Critic, selected the show called 'Gimme 5' as one of the best in London in that month. His work was featured in the 'Art Review' magazine and 'Soen', Tokyo magazine as one of the best exhibitions in London.

Nikola Savic works are in the collections of Dr. Takashige Shimizu London & Tokyo, Museum of Contemporary Art, Belgrade; European Diamonds Plc London; Bank of America Merrill Lynch, London; Gallery Rollo Contemporary, London; Christiaan Rook Antwerp/ London; Zvono Gallery Belgrade, American Embassy Belgrade other private collections in Europe and USA.

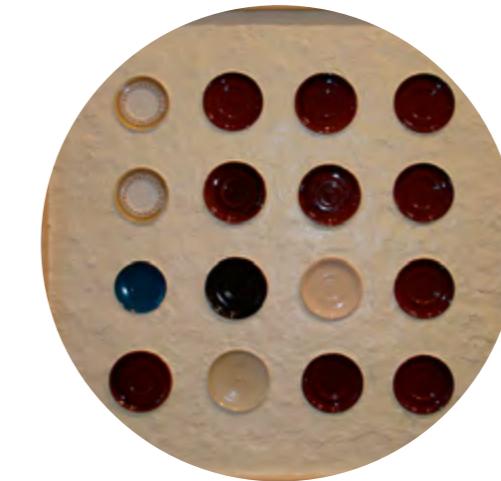


Ana Vrtacnik

Born in 1991, in Sarajevo. She completed her Bachelor and Master studies in painting in the class of Professor Vlada Rancic, at the Academy of Fine Arts in Novi Sad, where she is presently doing her doctoral studies at the fine arts course. Since 2012, she has actively participated in more than 60 exhibitions both at home and abroad (China, Switzerland, Belgium, Canada, Brazil, USA, Denmark, Portugal, Spain...). She has so far won several awards in the field of art (The Little Prince Foundation Award, University of Novi Sad

Award for excellent achievements in art, Milivoj Nikolajevic Foundation Award, Theatre Poster First Prize at 58th Sterija Theatre Festival...). Since 2017 she has been working as a teaching assistant at the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Novi Sad. She is a member of the Association of Fine Artists of Vojvodina.

anart91@yahoo.com
www.anavrtacnik.com



Snezana Vujovic Nikolic

Born in 1959, in Zemun. Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade. Exhibits at home and abroad since 1985. Lives and works in Belgrade.

Solo exhibitions:

2016 - *Morpheus' Visit*, Zvono Gallery, Belgrade
 2014 - Modern Gallery Lazarevac
 2012 - *Paintings and drawings*, Zvono Gallery, Belgrade
 2010 - Majdanpek Cultural Centre
 2009 - Zvono Gallery, Belgrade
 2009 - Sopot Cultural Centre Gallery
 2008 - *Principle of Identity*, Zvono Gallery, Belgrade
 2006 - *Dawn*, Landhaus Gallery, Klagenfurt
 2006 - *Dawn*, Zentrum Gallery, Graz
 2006 - *Compositions*, Kolarac Endowment Gallery, Belgrade
 2005 - *Dawn 04*, SGUK Eckak, Zrenjanin
 2002 - *Dawn*, Zvono Gallery, Belgrade
 1987 - Academy of Fine Arts Gallery, Belgrade
 1985 - Youth Centre Gallery, Podgorica
 1985 - Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade

Group exhibitions:

2012 - ART MOSCOW, Moscow
 2009 - *Young Serbian Artists*, Kiev
 2009 - *Sopocani Visions*, Zvono Gallery, Belgrade
 2008 - Art Museum, Timisoara
 2007 - 7th Serbian Watercolour Biennial, SGUK Eckak, Zrenjanin
 2005 - 7th Belgrade Biennial of Drawings and Small Plastics, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade
 2005 - 6th SMN Watercolour Biennial, SGUK Eckak, Zrenjanin
 2005 - *Spring Exhibition*, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade
 1997 - *May Exhibition*, Veljkovic Pavilion, Belgrade
 1992 - 33rd October Salon, Andricev Venac Gallery, Belgrade
 1992 - *Spring Exhibition*, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade
 1985 - *ULUS Jubilee Exhibition*, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade



DINING-TABLE

Dining-table is a multifarious installation made up of seven interlinked self-contained works (*Agape*, *Holy Forty*, *Manna – Bread of Heaven*, *Cherry Orchard*, *Mevlevi*, *Continental Breakfast*, and *Symposium*). Exhibited together, they form a meaningful entity which, imposing complex interrelations onto individual works, builds a broader context and provides a narrative framework. The foci of this framework host the themes, the Man and that which he feeds on, that which becomes him and makes him the Man. This installation is a venue to get together and eat, to allow the artist's idea to meet the feelings and thoughts of spectators incited by appetitive offer.

Man is a social being but society sometimes becomes dehumanised and the question of all questions is what humanises it, always again and again.

The work wonders whether having a meal together is a convention and a ritual that made the Man what he is and humanised the society, convinced that spiritualisation originates in spiritual food: harmony, peace, love, dialogue, beauty (but here beauty is not only the aesthetically pleasant, or the subject of aesthetics – here it infiltrates the constituents of beauty (shape, colour, form, rhythm, sacrament, custom, ceremony, giving, sharing) and is concomitantly instant and transcending the traditional aesthetics.

Although analytical philosophy, anthropology, aesthetics, history of art addressed this issue and produced inspirational and cogent conjectures, only art propagates it, fans its

flames: from Japanese tea ceremony to *Last Supper*, from Renoir's *Luncheon on the Grass* to Warhol's hamburger. From Buñuel to Peter Greenaway.

From Plato and Aristotle to Wittgenstein and Heidegger, from Mircea Eliade to Baudrillard, multitudinous fractals of the question about how unity and community is created and their characteristics in view of their multifaceted constituents. This work quotes some of them as starting points, without pretending to be primarily narrative, to - editing the quotes - make a mosaic, tell a story, and compose a picture. These are weft threads of the work and dialogue with current artistic practice is its rational foundation. Rational weft threads include deepened intervention degree for different ready-made and recycled objects with associative potential, dialogue with construction-deconstruction model, reassessment of minimalism, concept, art of poverty, performance, and installation.

The central figure - the woven ornament, its melody - is made up of immanent, autochthonous artistic values derived from the artist's personal experience, labour, and satisfaction in presenting this contemporary and undying issue and serving it to potential spectators, unselfishly, on the dining table, revitalising the repast of the spirit as the pedestal of human unity. In a ritual of taking staple spiritual food for the senses and the spirit, the artist and spectators jointly pray for preservation of the human in the society, for love and dialogue.

snezanav@yahoo.com

Vuk Vuckovic

Born in Pancevo, in 1986. Graduated in 2010 from the Faculty of Fine Arts in Belgrade, Department of Painting, where he enrolled in doctoral studies in the same year. With his wife Iva, he founded Wolf Art Art Studio in 2015.

Vuk Vuckovic is a very productive artist. In his ten-year-long career, he has taken part in 19 solo and over 120 collective exhibitions at home and abroad.

He has received the most significant awards for young artists, among which are *Nis Art Foundation* First Prize, *Vladimir Velickovic Foundation* First Prize for Drawing, *Novosti* Critics' Choice of Five Best Exhibitions in 2011. Vuk's works are part of many important contemporary art collections.

His latest series of pictures, called *Cities*, has captured great media attention and enjoyed commercial success. Digital prints with the motifs of Belgrade, New York, London, Chicago and New York attract buyers from all over the world.

Vuk Vuckovic's current achievements have placed him among the most successful young artists in Serbia.

kontakt@vukvuckovic.com
www.vukvuckovic.com
www.wolfart.studio



Učesnici koji se nisu odazvali pozivu
selektora:

Milan Knižak (Češka)

Frank Uwe Laysiepen *Ulay* (Nemačka, s
prebivalištem u Sloveniji)

Nenad Racković (Srbija)

La Ribot (Španija)



Kulturni centar Pančeva
/ The Cultural Centre of
Pančevo
Galerija savremene
umeđnosti / The Gallery
of Contemporary Art
Pančevo,
Vojvode Živojina Mišića 1
tel/fax: +381(0)13.346.137
panart@panet.rs

18. Bijenale umetnosti
Prostorni agens,
Pančevo 2018
/ 18th Biennial of Art
Agents of Space,
Pančevo 2018

direktor/ Director,
Editor in Chief
Nemanja Bogdanov

koncept i urednik kataloga
/ Concept and Catalogue
Editor
Dragan Jelenković

selector / Selector
Andrej Mirčev

recenzija / Reviewer
Nenad Radić
Dr Ivan Šuletić

urednik i organizator
programa / Program Editor
and Organizer
Ivana Markez Filipović

koordinator / Coordinator
Mirjana Kamenko

dizajn / Design
Studio ARHE

postavka / Set-up
selektor i autori / Selector
and Autors

grafička obrada /
Graphic Design
Pavle Halupa

prevod / Translation
Dragana Govedarica
Kostopoulos

lektura i korektura /
Proofreading and Language
Editing
Ljudmila Pendelj

fotografije / Photos
C. Aldrete
Aleksandar Andić
Marc Andrea
Gilles Caron

tehnički sekretar /
Technical Secretary
Jagoda Milkovski

tehnički tim /
Technical Team
Arhiv Institut Tomislav

Gotovac
Feda Klarić
Rade Kovač
Martin Kruše
S. M.

Vedran Metelko

Andrej Mirčev
mirko nikolić
Mihovil Pansini
Vladimir Pavic
Branko Pirnjak

Marija Piroški
Ivan Posavec
Danilo Prnjat

Nikola Radić Lucati
K. Salzmann
Pascheit Spannedfor

Ivan Šaravanja
Mirjana Boba Stojadinović
Stipe Surać

Ema Szabo
Selman Trtovac
Boris Turković
Nebojša Vasić
Srđan Veljović

P. S. White
Yhared
zbirka Sarah Gotovac
Andrija Zelmanović
Nada Žgank

projekt menadžer /
Project Manager
Lidija Kočevski

odnosi sa javnošću /
PR Manager
Monika Husar Tokin

marketing / Marketing
Marija Samardžić

tehnički koordinator /
Technical Coordinator
Zoran Petković

Manifestaciju podržavaju / Supported by



Republika Srbija,
Ministarstvo kulture i informisanja /
Republic of Serbia Ministry of Culture
and Information



Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno
informisanje i odnose s verskim zajednicama /
Provincial Secretariat for Culture, Public Information
and Relations with Religious Communities



Grad Pančevo /
The City of Pančevo



Galerija Zvono
Beograd



acb
Galerija
Beograd



„Svetionik“
Pančevo



Narodni muzej
Pančevo



SKY2
Pančevo



Galerija „Nadežda Petrović“
Čačak



Radix kolekcija
Beograd



ProBanat izgradnja,
Pančevo



ТВП
РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА ПАНЧЕВО



RTV
РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА
ВОЈВОДИНЕ
www.izlazak.com

ПАНЧЕВАЦ

МОЈ Крај.rs

013 info

SEE CULT

Looker
Weekly
.com



Južni Banat
izvrsnaška agencija



STYLERS

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/79:069.9(497.113)"2016"(083.824)
73/77(100)"19/20"(083.824)
7.038.53/55(100)"19/20"(083.824)
73/76.071.1(100)"19/20":929

БИЈЕНАЛЕ уметности (18 ; 2018 ; Панчево)
Prostorni agens / [18. bijenale umetnosti, Kulturni centar Pančeva,
Galerija savremene umetnosti = 18th Biennial of Art, The Cultural Centre of
Pancevo, The Gallery of Contemporary Art ; urednik kataloga, Catalogue
Editor Dragan Jelenković ; prevod, translation Dragana Govedarica
Kostopoulos]. - [Pančevo : Kulturni centar Pančeva = Pancevo : The Cultural
Centre of Pancevo, 2018] (Smederevo : SD Press). - 240 str. : ilustr. ; 30 cm

Deo teksta uporedno na srp. i engl. jeziku. - Tiraž 500. - Biographies: str.
201-235. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-87103-70-2

а) Бијенале уметности (18 ; 2018 ; Панчево) - Изложбени каталоги б)
Ликовни уметници - 20в-21в - Биографије
COBISS.SR-ID 262805260

Szombathy Balint
Jovana Banjanac
Centar za nove medije_kuda.org
Mariela Cvetić
Vuk Ćuk
Vlasta Delimar
Davor Dukić
Spartak Dulić
Tomislav Gotovac
Grupa OHO, Marko Pogačnik
Hugo Glendinning i Adrian Heathfield
Sanja Ivezović
Janez Janša
Boris Kadin i Kristijan Al-Droubi
Katalin Ladik
Maja Maljević
Srđan Đile Marković i Sonja Savić
Irena Mikec
Marijan Molnar
Rabih Mroué
Mirko Nikolić
Lala Nomada
Neša Paripović
Nikola Pešić
Simonida Rajčević
Nikola Savić
Ana Vrtačnik
Snežana Vujović Nikolić
Vuk Vučković