



Нина Живанчевић

## СЕЋАЊЕ НА СКОРИЈУ АВАНГАРДУ – ДА ЛИ БИСМО ЈЕ НАЗВАЛИ „ОТПОРОМ“?<sup>1</sup>

Занимљиво је рећи да где год сам живела увек сам се у тим земљама осећала као избеглица, било као уметница у свом унутрашњем изгнанству или као исељено лице, у оном стварном, физичком изгнанству. Истина, нико ме званично није натерао да напустим своју домовину, бившу Југославију, те далеке 1980. Нисам била ни Набоков, ни Јосиф Бродски нити Солжењицин. Па ипак, груба рука црвеног Високог капитализма владала је и мојом домовином, њеним школама, фабрикама, уметницима и интелектуалцима и сви смо подједнако трпели његове последице у доба владавине маршала Тита.

Док шетам парком испред београдске аутобуске станице и прескачем уснула тела сиријских избеглица покушавам да све своје људске (хумано-акционе) напоре усмерим ка Другом и при том ми се цео живот простре пред очима као кад развијеш платнена носила: нисам никада ни отишла из овог града у коме је бака Мара покренула српски Црвени крст, а у коме је деда крио бакуњиновце на својој мансарди, док су прелазили Србију, на путу за Сједињене Државе пошто су оставили за собом разједињену Русију. Овде ми никада на памет нису падала питања попут *Да ли је уметносћ још увек мојућа?* или *Коју је њен најсавременији облик који одумире?* Нити су ми падала на ум питања о правом значењу речи „отпор“, о томе да ли отпор као друштвена и уметничка активност одумире или нам се враћа, поново присутан у нашем животу.

Овде се присетих специфичне процедуре комбиновања *alredy-made*<sup>2</sup> елемената које је скулптор Зоран Јоксимовић слагао и стављао у свој рад – порцеланске ноге, каде, машинског уља – елемената од којих је направио скулптуру „Сећам се“. Ова скулптура користи одбачене објекте спојене у процесу уметничког рефлексивног размишљања које је ништа друго до траг трауматске меморије која се изражава и празни у материјално-метафоричној слици фрагментираног тела.<sup>3</sup> Беше ли то Хал Фостер који је посматрао „Уметност ђубришта“ (*abject art*) и при том нам говорио о повредљивости граница, о мембрани која дели нашу унутрашњост и спољну атмосферу, што даље одводи наш повређену психу у још дубљу провалију, која ће се продубити одсецањем органа од тела које му припада, да би затим тај орган наставио самостално да се креће, као пион на шаховској табли, сопственим путем а другачијим

<sup>1</sup> Овде користим српску реч „авангарда“ за далеко комплекснији појам који обухвата таксономију или различите парадигме свих скоријих савремених уметничких покрета у такозваној Средњој или Источној Европи.

<sup>2</sup> *Ready-made* (редимејд) објекти наспрам *alredy-made* (већ направљених редимејдова) објеката.

<sup>3</sup> Дејан Сретеновић, „Путовање кроз слике и фантазме 1990-их“, у: *О Нормалносћи, Уметносћи Србије 1989–2001*, Музеј савремене уметности, Београд, 2005.

од оног које је одабрало тело. Али, можемо ли размишљати другачије посматрајући овај трауматски *ог-рез* као нешто позитивно? Он истовремено празни субјект и уздиже га над ситуацијом, указујући нам на чињеницу да је искуство целине само илузија која је реално неодржива, и да дата целина, тоталитет, потврђује постојање субјекта само кроз мултипну, динамичну интеракцију његове целине са свим њеним фрагментима.

С опрезом овде тврдим да би цела историја скорије источноевропске уметности могла да се ишчитава као продужена метафора једног проблема који сам почела да разматрам нешто раније – неки од најбољих представника и представница те уметности, најхрабрији и најотпорнији свакако, сведоче у прилог проблематике којом ћемо се овде бавити; уметници су одувек били свесни хуманих и нехуманих акција које су се одвијале у њиховој близини, они су на њих реаговали у властитим, а различитим доменима својих уметничких пракси.

Да бацимо поглед на одређени део историје: пре но што је Метју Ејкерс направио филм са Марином Абрамовић насловљен *Уметница је њисућина* (2013), имали смо прилике да видимо *Балкански барок* (1999) Пјера Кулибефа где Марина, као уметница, ипак, није била присутна. Као да се њено тело нашло у филмованом перформансу насловљеном *Биографија*, али је њен дух лебдео над неким другим просторима; претпостављамо да се опорављао од тадашњих политичких догађаја у њеној домовини који су се одвијали доиста крваво тих удаљених 1990-их. У *Балканском бароку* уметница лежи на свом пространом белом кревету изнад кога лебде огромни облаци испуњени сећањима док пита успаничено: „А Неша? Шта се сада догађа са Нешом?” (Париповићем, њеним саборцем и првим мужем, суоснивачем уметничке групе и покрета са којим је Абрамовићева сарађивала на почетку каријере, у Југославији). Њена дубока забринутост за сарадника и пријатеља, рођака и великог Другог који је остао иза ње и живео у унутрашњем егзилу, одједном је проговорила из ње; био је то трауматски рез који је и даље трајао као неисцељена рана у телу свих уметника који су отишли из Титове Југославије током 1980-их. Ускоро, након овог периода, многи од нас отишли су у такозвани политички егзил за време Милошевићеве страховладе која се одужила током целих 1990-их, када су једине нормалне уметничке активности могле да се подведу под категорију уметничког перформанса и субверзивне уметности неког облика отпора према власти. У овом периоду многи уметници, писци, редитељи, музичари и композитори пребацили су своја физичка тела у нове земље у којима су дисали слободније, али им је глава, или тачније дух остао да борави, метафорички речено у домовини, међу деловима бачених бомби и под отровном кишом осиромашеног уранијума.

Напустила сам Србију почетком осамдесетих, али је иза мене у Србији остала моја породица, значи део мога физичког тела где је мој братанац, Драган Живанчевић, са Николом Џафом, основао једну од највирулентнијих група уметничког отпора која се звала *ЛЕД арти*; група је изводила најразличитије и најрадикалније акције и перформансе од врхунског социјалног значаја током 1990-их, а против погубног Милошевићевог режима који је истрајавао упркос свима.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Види *ЛЕД Арти, Документи времена 1993–2003*, Мултимедијални центар ЛЕД Арт (садашња Арт клиника), Нови Сад. Ова публикација је видела светлост дана док су демократске снаге биле на власти,

У мом „спољашњем егзилу“ била сам у Друштву изузетних уметника из домовине који су са мном делили дневну егзистенцијалну муку и гладно парче хлеба у самој среди неолибералног срца. Као уредница за поезију и перформанс при легендарном „Ист Вилиџ Ају“ (1982–1987) сусретала сам бројне примере храбрих уметника који су револтирани истрајавали у последњој фази агоније Високог Капитализма. Галерије су биле исувише мале да пруже уточиште уметничком изразу ове одиста потресне епохе која је наводила уметнике да се окрећу театралном изразу. Они су прихватили експресионистичку бруталност свакодневнице која је полако али упорно плавила плочнике, јер су управо улице постале нови „инсталациони простор“ за праћење уметничких хепенинга, догађаја, акција.

Драган Илић, Весна Голубовић и њихови сарадници, графити уметници из колектива *Фешн мода* из њујоршког Бронкса претварали су постепено цео Њујорк у своје разнобојно игралиште/лабораторију. Викторија Весна (Булајић), Зоран Гребенаровић и ја правили смо постпанк перформансе „до последњег даха“, а цвет југословенске музичке сцене, Драшко Никодијевић (Игра стаклених перли), Љубомир Ђукић (Електрични оргазам), Иван Феце Фирчи и Војислав Бешић Бешке (Безобразно зелено) импровизовали су концерте у CBGB и у бројним бруклинским клубовима.

Сфере приватног и спиритуалног (које су се сусреле у раду Властимира Микића Вулкана), тачније Микићеве апропријације византијских икона, сада су атерирале на кожне јакне које је Волкано продавао и тако је сада икону, као комодитет у јавном власништву, сваки хипстер могао да купи. Доста касније, искорачивши донекле из борбе за преживљавање, али сад већ трауматичне 1991, Микић је оставио иза себе супрематистичке тенденције и направио „Сенке“, велику инсталациону скулптуру која је била најтеже сведочанство о одсуству поштовања Другог. Инсталација је окупљала изгореле камионске гуме које су висиле окачене са таванице и чудно подсећале на изгорела тела, на лешеве уметника који нису били са нама, али овим чином јесу, метафорично – та тела су нам се придружила и овако преко океана, као да смо сви заједно скочили у неку колективну раку.

Сви су нас у Њујорку сматрали странцима, туђинцима са неке друге планете и стога нас је фотограф Владимир Радојчић назвао „Aliens“.<sup>5</sup> Отуда и наслов њујоршке изложбе фотографија портрета 72 уметника које је Радојчићева камера забележила више иронијски, као да смо се сликали у неком комесаријату за личну карту или пасош земље у којој смо боравили. Свима нам је торзо био огољен, а од појаса до стопала на слици је било колажирано тело одређеног уметника који је остао у Србији. На слици се видело једно тело, састављено од та два уметника, сви остављени да труну у неком спољашњем или унутрашњем затвору.<sup>6</sup>

---

али како се након смрти Зорана Ђинђића политичка ситуација мењала, многи и данас гледају на искуство *ЛЕД Арџ* колектива као на веома важну нит светлости која нам даје снагу и охрабрење.  
<sup>5</sup> Туђинци, бића са друге планете популарна у делима научне фантастике.

<sup>6</sup> У последњем броју легендарног београдског часописа за визуелне уметности *Моменџ*, који сам ко-уредила са Јерком Денегријем, покушала сам да мапирам веће гроздове савремене авангарде која је боравила у том периоду у њујоршком Ист Вилиџу. Овај број је укључио и значајна сведочанства-разговоре са уметницима са територије бивше Југославије који су у том часу боравили у Њујорку.

Сви ови уметнички догађаји одвијали су се знатно пре но што се Марина Абрамовић преселила у Њујорк и пре него што је на венецијанском Бијеналу 1997. приказала своју инсталацију „Чишћење куће“. Она је својим радом учествовала у италијанском павиљону захваљујући колеги Ћерману Селану, јер није имала права да као уметница из бивше Југославије, која је прво живела у Холандији а затим у Њујорку, чисти волујске кости које су евоцирале ратне догађаје на јавној уметничкој смотри као што је Бијенале. Тако се она уписала, са свима нама осталима, у групу расељених лица која су боравила у некој врсти уметничког *non lieu* простора.<sup>7</sup>

Уметница са којом сам делила можда највише уметничку и друштвену свест у тим тешким временима била је Викторија Весна (Булајић) чија уметност је увек будила у мени одређену меланхолију у размишљању, извештан квалитет мисли који је саморефлексиван, који нас нагони да се обратимо најскривенијем бићу похрањеном у нама, најпространијој кући наше душе у којој борави поезија. Одрасла у Њујорку, Викторија је похађала различите школе за уметност, и где је најпосле, као и Абрамовићева, постала неко кога називају „мултидисциплинарна уметница“. Један од њених последњих уметничких перформанса који сам гледала крајем осамдесетих у Њујорку био је њен коментар на Фројда, под насловом „Понекад је цигара само цигара“. Био је то прави антирасистички а прокубански перформанс. Викторија је одувек знала како да уђе у срж проблематике тако што би је, пре свега, поставила у одређени етичко-политички оквир. У ствари, уметник који је на Весну Викторију оставио највећи утисак био је порторикански рок музичар из групе „Суисајд“, Алан Вега, који је своје крајње посебне, анархополитичке поруке увијао у сладак, шећерни прелив музике која је долазила са његовог синтисајзера. Већ од средине 1985, Викторија је правила у Њујорку веома радикалне перформансе: била је огорчена на начин на који се Ист Вилиц комерцијализовао, јер су једино уметници остајали девалоризовани и неплаћени, а галерије и остала трговина су цветали! Викторија је извела перформанс који је осуђивао такву политику пошто је галерија „12 x 12 инча“ наплаћивала уметницима целих двадесет долара на сат галеријски простор у коме је требало да бесплатно излажу своје дело. Свој перформанс насловила је „12 x 12 инча = 20 долара“.

За Викторију је управо то осећање за простор можда најприсутнији елемент у њеном делу, јер оно јесте проистекло из њеног свеколиког радног искуства. Увек је паралелно радила на сликама и на скулптури, на инсталацији сличној позоришној поставци, али тај простор никада није представљао Викторијин декорум већ је био душа и матрикс њеног еманципаторног пројекта. На њен, сасвим природан начин, ова ангажована уметница је, слично Ани Мендијети, сама стигла у област „амбијенталног перформанса“, за шта Викторија поносно тврди да је одређена категорија, жанр који је она лично усавршила крајем осамдесетих. Овај посебни облик театарско-визуелног перформанса помогао је развоју Викторијиног рада да иступи ван граница традиционалног школско-академског

<sup>7</sup> У дужој студији у којој сам се бавила радовима уметница са територије некадашње Југославије, а које су живе у егзилу, поменула сам Љубинку Јовановић, Косару Бокшан, Марину Абрамовић и Евгенију Демниевску као старије авангардне стубове уметности, а Љубицу Мркаљ, Оливеру Мејцен, Селену Вицковић, Кирилу Радвановић Фаех, Викторију Весну, Весну Бајалску и Јелену Мишковић као представнице млађе генерације.

концепта који и иначе гуши субверзивније видове авангарде својим ригидним таксономским оквиром. Од почетка деведесетих наовамо, Викторија је такође стварала у оквиру скоријег, интердисциплинарног жанра који излази изван оквира науке или научне фикције, а који просто назива „нанологијом“. Оваква врста уметничког рада подразумева стварање мултидимензионалног амбијента, виртуелног и маштовитог, а у домену микроскопске „нано“ технологије. У свету нанопоетике, уметност, наука и технологија се сусрећу у виртуелном простору и уводе нас у неку врсту релацијског експеримента где публика учествује у перформансу и ствара сопствени стварносни догађај од датих перформативних елемената. Иако овде говоримо о експерименту-догађају који се остварује у опипљивом физичком простору, сама интеракција посетиоца-гледаоца и изложеног објекта мења простор на имагинативан начин који отвара посетиоцу могућност стварања сопственог „Имагинарног музеја“. У свом специфичном пројекту насловљеном „Тела@ компанија“, Викторија подвлачи етичко присуство посматрача и учесника који више није пуки посматрач уметничког процеса у настајању, већ и сам постаје активни агент промене, уметничке и друштвене у оквиру датог амбијенталног перформанса. Њени радови попут „Плавог Морфа“ и „Водене тегле“ јесу нека врста егзистенцијалистичког крика, протеста против разарања наше планете, све док Викторија упорно покушава да одговори на основно питање „Одакле смо дошли?“ праћено донекле болнијим реторичким „А где да идемо после ове последње инстанце?“ Посматрачи посматрају у тишини тегле које се пуне чистом, а затим прљавом водом, а затим са водом загађеном нафтом, уљем и најпосле пластиком.

Овде је посетилац укључен у геополитичку анкету виртуалног карактера – у инсталацији он ће бити позван да пронађе свој географски идентитет док открива да ли више емотивно припада „водама“ реке Нил, реци Ганг или на пример, Атлантском океану. Ово питање такође покреће једно шире и дубље од домена виртуалне игрице – којим водама ми стварно припадамо и, ако већ припадамо одређеној води, да ли је то иста она вода од које је сачињено наше тело и која нас одржава у животу?

У једном од првих перформанса који сам направила почетком осамдесетих, покушала сам да поставим слично проблемско питање које се провлачи кроз свако хуманистичко-уметничко истраживање и које стоји као осветљени знак на стрмом путу уметника: ако треба да чистимо наш кавез или нашу кућу од претерано нагомилане прљавштине и отпадака, зар не би требало да са чишћењем кренемо прво од наше планете, глобално, да бисмо се на крају вратили на „кућу“, наше тело и све интимно и минимално? Сви ми, такозвани уметници који смо одабрали „спољашњи егзил“, као и наше колеге које су остале у земљи, у такозваном „унутрашњем егзилу“, приклањали смо се естетско-философским и еко-критичким методама у жељи да произведемо одговарајуће друштвено прихватљиве одговоре или решења на захтеве и наређења које нам је деспотски режим у Србији поставио у једном тренутку. Настављачи франкфуртске школе су у једном тренутку морали да напусте Немачку, бројни руски уметници су се такође обрели у егзилу, а ми смо се питали „Шта се догодило са Нешом?“ Шта се догађало у нашој домовини изнуреној од економске изолације, друштвенополитичких нереда, која је тамнела од етичке амнезије крајем двадесетог века када су сви ратови постајали виртуелни и готово анонимни? Обрели смо се у ситуацији у

којој су друштвени системи пролазили кроз процес потпуне ентропије, односно кроз „колективни губитак виталне енергије у коме је та енергија прелазила у наклоност ка катастрофи, апокалипси и спектакуларном насиљу“ (Слотердијк, *Уметности филозофије: мудроси као ђракса*); у таквој ситуацији питање оријентације друштвеног субјекта постало је изузетно важно јер егзистенцијалну сигурност више није обезбеђивала ниједна друштвена гаранција, а тиме се губио и смисао свакој професионалној активности. Највиталнији фактор такозване савремене уметности подразумевао је „алтернативу“ у Србији за активности културне парадигме које би у иностранству могле да припадају званичном мејнстриму. Па ипак, учесници уметничких покрета у Србији били су већином академски образовани, са изузетком доиста јаке техно-рок поткултуре која је припадала алтернативним друштвеним покретима, дигиталној сцени. Ова паралелна уметничка сцена била је део друштвеног контрарежимског фронта, али како је била друштвено и политички маргинализована, није подлегла драстичним репресивним мерама, као што беше случај са одређеним независним медијима. У сваком случају, ову сцену је власт углавном игнорисала, ако занемаривање узимамо као вид осуде на медијску цензуру, односно самоцензуру новинара у званичним круговима.

Бројни учесници ове сцене, уметници попут Раше Тодосијевића, Милице Томић, *Асоцијације Ајсолуишно*, Уроша Ђурића, Тање Остојић, Биљане Ђурђевић, Балинта Сомбатија, Зорана Насковског, Милете Продановића, Мрђана Бајића, Неше Париповића, а и група *ЛЕД Арџи* и *Мајнеиш* – да наведемо овде само неке истакнутије, у то време су остварили завидан успех и на међународној сцени, али те успехе домаћа културна сцена није бележила. Њихов се друштвени статус никако није мењао набоље. Дакле, однос између онога што социолог Пјер Бурдије назива „симболичним тржиштем капитала“ (који ствара систем чисто естетичке, неутилитарне размене између уметника и потрошача) и оног „економског тржишта капитала“ (који комодификује симболичну робу и обезбеђује уметнику статус – није уопште био успостављен. Штавише, могли бисмо додати да је чак и симболичка вредност ове уметности била обезвређена агресивним промотерством малограђанског сентименталног укуса од стране уметничких трговаца који су превасходно ценили фантазију кича. Моју тврдњу је у том тренутку јасно потврђивала неизмерно разуларена присутност локалне турбо-фолк сцене која је диктирала културни образац у Србији (анализу овог антиестетског феномена имала сам прилике да чујем на занимљивом скупу слависта у Торонту 2005).

Место уметности у контексту „чворног места“ симболичке издиференцираности можемо да схватимо као симболичко прихватљиво само у ситуацијама када је екстериоризовано и на јавном полигону који људи прихватају као место директне политичке контекстације чиме престаје да буде третирано као друштвено-политички безначајно. Оно о чему говоримо овде је симптоматични пример хапшења политичког активисте Нунета Поповића из групе *Мајнеиш* који се бранио пред полицијом изјавом да је уметник, односно он је несвесно објашњавао органима реда претпоставку властите недужности и друштвене безначајности. Дакле, рекли бисмо да је јавна сфера уметничких активности укључивала занимљиве акције разних група и појединаца, та сфера је била она која је видела рађање „ситуационистичке“ тактике и саботаже група као што су биле *Лег Арџи* и *Мајнеиш*, дељење летака групе *Шкарџи*, локационе пројекте *Асоцијације Ајсолуишно* и

осталих, а управо као таква она је представљала важну област политичког уметничког исказа – деловала је на симболичком нивоу (лакановске интерпретације) производећи субверзивне знакове који нису били обележени ексцесивним политичким немирима који би подразумевали провокацију „имагинарног“ домена свести постојећег режима.

Уместо закључка: ово што смо управо рекли о уметничким праксама и стратегијама које су доминирале несрећним деведесетим, које су представљале најтежи друштвенополитички период у скорој српској историји, нажалост важи и за све тренутне уметничке активности које се одвијају крајем двадесетог века у Србији. Након кратке превласти демократије Зорана Ђинђића, налазимо на снази оне исте недемократске ултранационалистичке снаге на власти. Као резултат деловања тих снага, питање које се поставља – да ли су скорије субверзивне уметничке праксе поучиле било какву еманципаторну вредност уметности – како уметничке представнике друштвене уметности тако и њихову публику – остаје и даље у трагању за одговором. Свесни смо тенденције готово свих друштава да затварају врата такозваном прогресу, а ова тенденција све више расте у савременом свету који се храни фискалним дуговима и борбама за политичку превласт.

Ја и даље настављам да правим поетске перформансе као и многи други уметници који осећају да не налазе простор да се егзистенцијално и географски сместе, већ да у властитом *perpetuum mobile* настављају да дишу. Многи од нас осећају већ деценијама да су мигранти и избеглице у неком уметничком простору у срединама у којима обитавамо – неолибералистички свет високог капитализма јесте свет у ком уметнички центри пријатељски приступају само трговцу или неком доброћудном и моћном кустосу који је тренутно „најважнији у тој уметничкој игри“. У датој ситуацији, питање стварне или физичке, географски мапиране територије постаје секундарно. Па ипак, приметимо, многи маргинализовани уметници, било да потичу из Источне Европе, Америке или Палестине, напосто настављају да стварају идиосинкратичне уметничке светове. У таквој ситуацији, питам се да ли је уопште потребно да наглашавамо реч „отпор“? Да ли је овој речи потребно додати нову дефиницију која стоји као засебан појам или треба да настављамо да је дефинишемо и редефинишемо као појам у ситуацијама које су нове и у које свакодневно ступамо?

## Цитирани радови:

*The Artist is Present*. Directed by Matthew Akers and Jeff Dupre, performances by Marina Abramovic, Ulay and Klaus Biesenbach, Show of Force, 2013.

*Balkan Baroque*. Directed by Pierre Coulibeuf, performances by Marina Abramovic, Michel Butor and Paolo Canevari, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1999.

Sretenović, Dejan. The Journey Through the Pictures and the Phantasms of the 1990s, in: *On Normality, Art in Serbia 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, 2005.

Sloterdijk, Peter, *The Art of Philosophy: Wisdom as a Practice*, Trans. Karen Margolis. Columbia UP, 2012.

Živančević, Nina, *East Village (1980–1990), A Decade of Postmodern and Industrial Rococo*. Moment, 1994.

Živančević, Nina (with Michaels, Abbe and Lerner, Eric): *Our Ego of the Flowers, (homage to Jean Genet)*, Jo Papp's Theater, NYC, 1982.

Živančević, Nina, *Onze Femmes Artistes, Slaves et Nomades*, Non Lieu, 2010.