



Nina Živančević

## SEĆANJE NA SKORIJU AVANGARDU – DA LI BISMO JE NAZVALI „OTPOROM“?<sup>1</sup>

Zanimljivo je reći da gde god sam živela uvek sam se u tim zemljama osećala kao izbeglica, bilo kao umetnica u svom unutrašnjem izgnanstvu ili kao iseljeno lice, u onom stvarnom, fizičkom izgnanstvu. Istina, niko me zvanično nije naterao da napustim svoju domovinu, bivšu Jugoslaviju, te daleke 1980. Nisam bila ni Nabokov, ni Josif Brodski niti Solženjicin. Pa ipak, gruba ruka crvenog Visokog kapitalizma vladala je i mojoj domovinom, njenim školama, fabrikama, umetnicima i intelektualcima i svi smo podjednako trpeli njegove posledice u doba vladavine maršala Tita.

Dok šetam parkom ispred beogradske autobuske stanice i preskačem usnula tela sirijskih izbeglica pokušavam da sve svoje ljudske (humano-akcione) napore usmerim ka Drugom i pri tom mi se ceo život prostre pred očima kao kad razviješ platnena nosila: nisam nikada ni otišla iz ovog grada u kome je baka Mara pokrenula srpski Crveni krst, a u kome je deda krio bakunjinovce na svojoj mansardi, dok su prelazili Srbiju, na putu za Sjedinjene Države pošto su ostavili za sobom razjedinjenu Rusiju. Ovde mi nikada na pamet nisu padala pitanja poput *Da li je umetnost još uvek moguća?* ili *Koji je njen najsavremeniji oblik koji odumire?* Niti su mi padala na um pitanja o pravom značenju reči „otpor“, o tome da li otpor kao društvena i umetnička aktivnost odumire ili nam se vraća, ponovo prisutan u našem životu.

Ovde se prisetih specifične procedure kombinovanja *alredy-made*<sup>2</sup> elemenata koje je skulptor Zoran Joksimović slagao i stavljao u svoj rad – porcelanske noge, kade, mašinskog ulja – elemenata od kojih je napravio skulpturu „Sećam se“. Ova skulptura koristi odbačene objekte spojene u procesu umetnikovog refleksivnog razmišljanja koje je ništa drugo do trag traumatske memorije koja se izražava i prazni u materijalno-metaforičnoj slici fragmentiranog tela.<sup>3</sup> Beše li to Hal Foster koji je posmatrao „Umetnost đubrišta“ (*abject art*) i pri tom nam govorio o povredljivosti granica, o membrani koja deli našu unutrašnjost i spoljnu atmosferu, što dalje odvodi naš povređenu psihu u još dublju provaliju, koja će se produbiti odsecanjem organa od tela koje mu pripada, da bi zatim taj organ nastavio samostalno da se kreće, kao pion na šahovskoj tabli, sopstvenim putem a drugačijim od onog

<sup>1</sup> Ovde koristim srpsku reč „avangarda“ za daleko kompleksniji pojam koji obuhvata taksonomiju ili različite paradigme svih skorijih savremenih umetničkih pokreta u takozvanoj Srednjoj ili Istočnoj Evropi.

<sup>2</sup> *Ready-made* (redimejd) objekti naspram *alredy-made* (već napravljenih redimejdova) objekata.

<sup>3</sup> Dejan Sretenović, „Putovanje kroz slike i fantazme 1990-ih“, u: *O Normalnosti, Umetnost Srbije 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

SVETLA KOMORA

koje je odabralo telo. Ali, možemo li razmišljati drugačije posmatrajući ovaj traumatski *od-rez* kao nešto pozitivno? On istovremeno prazni subjekt i uzdiže ga nad situacijom, ukazujući nam na činjenicu da je iskustvo celine samo iluzija koja je realno neodrživa, i da data celina, totalitet, potvrđuje postojanje subjekta samo kroz multipnu, dinamičnu interakciju njegove celine sa svim njenim fragmentima.

S oprezom ovde tvrdim da bi cela istorija skorije istočnoevropske umetnosti mogla da se iščitava kao produžena metafora jednog problema koji sam počela da razmatram nešto ranije – neki od najboljih predstavnika i predstavnica te umetnosti, najhrabriji i najotpor-niji svakako, svedoče u prilog problematike kojom ćemo se ovde baviti; umetnici su oduvek bili svesni humanih i nehumanih akcija koje su se odvijale u njihovoj blizini, oni su na njih reagovali u vlastitim, a različitim domenima svojih umetničkih praksi.

Da bacimo pogled na određeni deo istorije: pre no što je Metju Ejkers napravio film sa Marinom Abramović naslovljen *Umetnica je prisutna* (2013), imali smo prilike da vidimo *Balkanski barok* (1999) Pjera Kulibefa gde Marina, kao umetnica, ipak, nije bila prisutna. Kao da se njeno telo našlo u filmovanom performansu naslovljenom *Biografija*, ali je njen duh lebdeo nad nekim drugim prostorima; pretpostavljamo da se oporavljao od tadašnjih političkih događaja u njenoj domovini koji su se odvijali doista krvavo tih udaljenih 1990-ih. U *Balkanskom baroku* umetnica leži na svom prostranom belom krevetu iznad koga lebde ogromni oblaci ispunjeni sećanjima dok pita uspaničeno: „A Neša? Šta se sada događa sa Nešom?” (Paripovićem, njenim saborcem i prvim mužem, suosnivačem umetničke grupe i pokreta sa kojim je Abramovićeva saradivala na početku karijere, u Jugoslaviji). Njena duboka zabrinutost za saradnika i prijatelja, rođaka i velikog Drugog koji je ostao iza nje i živeo u unutrašnjem egzilu, odjednom je progovorila iz nje; bio je to traumatski rez koji je i dalje trajao kao neisceljena rana u telu svih umetnika koji su otišli iz Titove Jugoslavije tokom 1980-ih. Uskoro, nakon ovog perioda, mnogi od nas otišli su u takozvani politički egzil za vreme Miloševićeve strahovlade koja se odužila tokom celih 1990-ih, kada su jedine normalne umetničke aktivnosti mogle da se podvedu pod kategoriju umetničkog performansa i subverzivne umetnosti nekog oblika otpora prema vlasti. U ovom periodu mnogi umetnici, pisci, reditelji, muzičari i kompozitori prebacili su svoja fizička tela u nove zemlje u kojima su disali slobodnije, ali im je glava, ili tačnije duh ostao da boravi, metaforički rečeno u domovini, među delovima bačenih bombi i pod otrovnom kišom osiromašenog uranijuma.

Napustila sam Srbiju početkom osamdesetih, ali je iza mene u Srbiji ostala moja porodica, znači deo moga fizičkog tela gde je moj bratanac, Dragan Živančević, sa Nikolom Džafom, osnovao jednu od najvirulentnijih grupa umetničkog otpora koja se zvala *LED art*; grupa je izvodila najrazličitije i najradikalnije akcije i performanse od vrhunskog socijalnog značaja tokom 1990-ih, a protiv pogubnog Miloševićevog režima koji je istrajavao uprkos svima.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Vidi *LED Art, Dokumenti vremena 1993–2003*, Multimedijalni centar LED Art (sadašnja Art klinika), Novi Sad. Ova publikacija je videla svetlost dana dok su demokratske snage bile na vlasti, ali kako se nakon

U mom „spoljašnjem egzilu“ bila sam u Društvu izuzetnih umetnika iz domovine koji su sa mnom delili dnevnu egzistencijalnu muku i gladno parče hleba u samoj sredi neoliberalnog srca. Kao urednica za poeziju i performans pri legendarnom „Ist Vilidž Aju“ (1982–1987) susretala sam brojne primere hrabrih umetnika koji su revoltirani istrajavali u poslednjoj fazi agonije Visokog Kapitalizma. Galerije su bile isuviše male da pruže utočište umetničkom izrazu ove odista potresne epohe koja je navodila umetnike da se okreću teatralnom izrazu. Oni su prihvatili ekspresionističku brutalnost svakodnevnice koja je polako ali uporno plavila pločnike, jer su upravo ulice postale novi „instalacioni prostor“ za praćenje umetničkih hepeninga, događaja, akcija.

Dragan Ilić, Vesna Golubović i njihovi saradnici, grafiti umetnici iz kolektiva *Fešn moda* iz njujorškog Bronksa pretvarali su postepeno ceo Njujork u svoje raznobojno igralište/laboratoriju. Viktorija Vesna (Bulajić), Zoran Grebenarović i ja pravili smo postpunk performanse „do poslednjeg daha“, a cvet jugoslovenske muzičke scene, Draško Nikodijević (Igra staklenih perli), Ljubomir Đukić (Električni orgazam), Ivan Fece Firči i Vojislav Bešić Beške (Bezobrazno zeleno) improvizovali su koncerte u CBGB i u brojnim bruklinskim klubovima.

Sfere privatnog i spiritualnog (koje su se susrele u radu Vlastimira Mikića Vulkana), tačnije Mikićeve aproprijacije vizantijskih ikona, sada su aterirale na kožne jakne koje je Volcano prodavao i tako je sada ikonu, kao komoditet u javnom vlasništvu, svaki hipster mogao da kupi. Dosta kasnije, iskoračivši donekle iz borbe za preživljavanje, ali sad već traumatične 1991, Mikić je ostavio iza sebe suprematističke tendencije i napravio „Senke“, veliku instalacionu skulpturu koja je bila najteže svedočanstvo o odsustvu poštovanja Drugog. Instalacija je okupljala izgorele kamionske gume koje su visile okačene sa tavanice i čudno podsećale na izgorela tela, na leševe umetnika koji nisu bili sa nama, ali ovim činom jesu, metaforično – ta tela su nam se pridružila i ovako preko okeana, kao da smo svi zajedno skočili u neku kolektivnu raku.

Svi su nas u Njujorku smatrali strancima, tuđincima sa neke druge planete i stoga nas je fotograf Vladimir Radojčić nazvao „Aliens“.<sup>5</sup> Otuda i naslov njujorške izložbe fotografija portreta 72 umetnika koje je Radojčićeva kamera zabeležila više ironijski, kao da smo se slikali u nekom komesarijatu za ličnu kartu ili pasoš zemlje u kojoj smo boravili. Svima nam je torzo bio ogoljen, a od pojasa do stopala na slici je bilo kolažirano telo određenog umetnika koji je ostao u Srbiji. Na slici se videlo jedno telo, sastavljeno od ta dva umetnika, svi ostavljeni da trunu u nekom spoljašnjem ili unutrašnjem zatvoru.<sup>6</sup>

Svi ovi umetnički događaji odvijali su se znatno pre no što se Marina Abramović presečila u Njujork i pre nego što je na venecijanskom Bijenalu 1997. prikazala svoju instalaciju „Čišćenje kuće“. Ona je svojim radom učestvovala u italijanskom paviljonu zahvaljujući

---

smrti Zorana Đinđića politička situacija menjala, mnogi i danas gledaju na iskustvo *LED Art* kolektiva kao na veoma važnu nit svetlosti koja nam daje snagu i ohrabrenje.

<sup>5</sup> Tuđinci, bića sa druge planete popularna u delima naučne fantastike.

<sup>6</sup> U poslednjem broju legendarnog beogradskog časopisa za vizuelne umetnosti *Moment*, koji sam ko-uredila sa Jerkom Denegrijem, pokušala sam da mapiram veće grozdove savremene avangarde koja je boravila u tom periodu u njujorškom Ist Vilidžu. Ovaj broj je uključio i značajna svedočanstva–razgovore sa umetnicima sa teritorije bivše Jugoslavije koji su u tom času boravili u Njujorku.

kolegi Đermanu Selanu, jer nije imala prava da kao umetnica iz bivše Jugoslavije, koja je prvo živela u Holandiji a zatim u Njujorku, čisti volujske kosti koje su evocirale ratne događaje na javnoj umetničkoj smotri kao što je Bijenale. Tako se ona upisala, sa svima nama ostalima, u grupu raseljenih lica koja su boravila u nekoj vrsti umetničkog *non lieu* prostora.<sup>7</sup>

Umetnica sa kojom sam delila možda najviše umetničku i društvenu svest u tim teškim vremenima bila je Viktorija Vesna (Bulajić) čija umetnost je uvek budila u meni određenu melanholiju u razmišljanju, izvestan kvalitet misli koji je samorefleksivan, koji nas nagoni da se obratimo najskrivenijem biću pohranjenom u nama, najprostranijoj kući naše duše u kojoj boravi poezija. Odrasla u Njujorku, Viktorija je pohađala različite škole za umetnost, i gde je najposle, kao i Abramovićeve, postala neko koga nazivaju „multidisciplinarna umetnica“. Jedan od njenih poslednjih umetničkih performansa koji sam gledala krajem osamdesetih u Njujorku bio je njen komentar na Frojda, pod naslovom „Ponekad je cigara samo cigara“. Bio je to pravi antirasistički a prokubanski performans. Viktorija je oduvek znala kako da uđe u srž problematike tako što bi je, pre svega, postavila u određeni etičko-politički okvir. U stvari, umetnik koji je na Vesnu Viktoriju ostavio najveći utisak bio je portorikanski rok muzičar iz grupe „Suisajd“, Alan Vega, koji je svoje krajnje posebne, anarhopolitičke poruke uvijao u sladak, šećerni preliv muzike koja je dolazila sa njegovog sintisajzera. Već od sredine 1985, Viktorija je pravila u Njujorku veoma radikalne performanse: bila je ogorčena na način na koji se Ist Vilidž komercijalizovao, jer su jedino umetnici ostajali devalorizovani i neplaćeni, a galerije i ostala trgovina su cvetali! Viktorija je izvela performans koji je osuđivao takvu politiku pošto je galerija „12 x 12 inča“ naplaćivala umetnicima celih dvadeset dolara na sat galerijski prostor u kome je trebalo da besplatno izlažu svoje delo. Svoj performans naslovila je „12 x 12 inča = 20 dolara“.

Za Viktoriju je upravo to osećanje za prostor možda najprisutniji element u njenom delu, jer ono jeste proisteklo iz njenog svekolikog radnog iskustva. Uvek je paralelno radila na slikama i na skulpturi, na instalaciji sličnoj pozorišnoj postavci, ali taj prostor nikada nije predstavljao Viktorijin dekorum već je bio duša i matriks njenog emancipatornog projekta. Na njen, sasvim prirodan način, ova angažovana umetnica je, slično Ani Mendijeti, sama stigla u oblast „ambijentalnog performansa“, za šta Viktorija ponosno tvrdi da je određena kategorija, žanr koji je ona lično usavršila krajem osamdesetih. Ovaj posebni oblik teatarsko-vizuelnog performansa pomogao je razvoju Viktorijinog rada da istupi van granica tradicionalnog školsko-akadenskog koncepta koji i inače guši subverzivnije vidove avangarde svojim rigidnim taksonomskim okvirom. Od početka devedesetih naovamo, Viktorija je takođe stvarala u okviru skorijeg, interdisciplinarnog žanra koji izlazi izvan okvira nauke ili naučne fikcije, a koji prosto naziva „nanologijom“. Ovakva vrsta umetničkog rada podrazumeva stvaranje multidimenzionalnog ambijenta, virtuelnog i maštovitog, a

---

<sup>7</sup> U dužoj studiji u kojoj sam se bavila radovima umetnica sa teritorije nekadašnje Jugoslavije, a koje su živlele u egzilu, pomenula sam Ljubinku Jovanović, Kosaru Bokšan, Marinu Abramović i Evgeniju Demnievsku kao starije avangardne stubove umetnosti, a Ljubicu Mrkalj, Oliveru Mejcen, Selenu Vicković, Kirilu Radovanović Faeh, Viktoriju Vesnu, Vesnu Bajalsku i Jelenu Mišković kao predstavnice mlađe generacije.

u domenu mikroskopske „nano“ tehnologije. U svetu nanopoetike, umetnost, nauka i tehnologija se susreću u virtuelnom prostoru i uvode nas u neku vrstu relacijskog eksperimenta gde publika učestvuje u performansu i stvara sopstveni stvarnosni događaj od datih performativnih elemenata. Iako ovde govorimo o eksperimentu-događaju koji se ostvaruje u opipljivom fizičkom prostoru, sama interakcija posetioca-gledaoca i izloženog objekta menja prostor na imaginativan način koji otvara posetiocu mogućnost stvaranja sopstvenog „Imaginarnog muzeja“. U svom specifičnom projektu naslovljenom „Tela@ kompanija“, Viktorija podvlači etičko prisustvo posmatrača i učesnika koji više nije puki posmatrač umetničkog procesa u nastajanju, već i sam postaje aktivni agent promene, umetničke i društvene u okviru datog ambijentalnog performansa. Njeni radovi poput „Plavog Morfa“ i „Vodene tegle“ jesu neka vrsta egzistencijalističkog krika, protesta protiv razaranja naše planete, sve dok Viktorija uporno pokušava da odgovori na osnovno pitanje „Odakle smo došli?“ praćeno donekle bolnijim retoričkim „A gde da idemo posle ove poslednje instance?“ Posmatrači posmatraju u tišini tegle koje se pune čistom, a zatim prljavom vodom, a zatim sa vodom zagađenom naftom, uljem i najposle plastikom.

Ovde je posetilac uključen u geopolitičku anketu virtualnog karaktera – u instalaciji on će biti pozvan da pronađe svoj geografski identitet dok otkriva da li više emotivno pripada „vodama“ reke Nil, reci Gang ili na primer, Atlantskom okeanu. Ovo pitanje takođe pokreće jedno šire i dublje od domena virtualne igrice – kojim vodama mi stvarno pripadamo i, ako već pripadamo određenoj vodi, da li je to ista ona voda od koje je sačinjeno naše telo i koja nas održava u životu?

U jednom od prvih performansa koji sam napravila početkom osamdesetih, pokušala sam da postavim slično problemsko pitanje koje se provlači kroz svako humanističko-umetničko istraživanje i koje stoji kao osvetljeni znak na strmom putu umetnika: ako treba da čistimo naš kavez ili našu kuću od preterano nagomilane prljavštine i otpadaka, zar ne bi trebalo da sa čišćenjem krenemo prvo od naše planete, globalno, da bismo se na kraju vratili na „kuću“, naše telo i sve intimno i minimalno? Svi mi, takozvani umetnici koji smo odabrali „spoljašnji egzil“, kao i naše kolege koje su ostale u zemlji, u takozvanom „unutrašnjem egzilu“, priklanjali smo se estetsko-filosofskim i eko-kritičkim metodama u želji da proizvedemo odgovarajuće društveno prihvatljive odgovore ili rešenja na zahteve i naređenja koje nam je despotski režim u Srbiji postavio u jednom trenutku. Nastavljači frankfurtske škole su u jednom trenutku morali da napuste Nemačku, brojni ruski umetnici su se takođe obreli u egzilu, a mi smo se pitali „Šta se dogodilo sa Nešom?“ Šta se događalo u našoj domovini iznurenoj od ekonomske izolacije, društvenopolitičkih nereda, koja je tamnela od etičke amnezije krajem dvadesetog veka kada su svi ratovi postajali virtuelni i gotovo anonimni? Obreli smo se u situaciji u kojoj su društveni sistemi prolazili kroz proces potpune entropije, odnosno kroz „kolektivni gubitak vitalne energije u kome je ta energija prelazila u naklonost ka katastrofi, apokalipsi i spektakularnom nasilju“ (Sloterdijk, *Umetnost filozofije: mudrost kao praksa*); u takvoj situaciji pitanje orijentacije društvenog subjekta postalo je izuzetno važno jer egzistencijalnu sigurnost više nije obezbeđivala nijedna društvena garancija, a time se gubio i smisao svakoj profesionalnoj aktivnosti. Najvitalniji

faktor takozvane savremene umetnosti podrazumevao je „alternativu“ u Srbiji za aktivnosti kulturne paradigme koje bi u inostranstvu mogle da pripadaju zvaničnom mejnstrimu. Pa ipak, učesnici umetničkih pokreta u Srbiji bili su većinom akademski obrazovani, sa izuzetkom doista jake tehno-rok potkulture koja je pripadala alternativnim društvenim pokretima, digitalnoj sceni. Ova paralelna umetnička scena bila je deo društvenog kontrarežimskog fronta, ali kako je bila društveno i politički marginalizovana, nije podlegla drastičnim represivnim merama, kao što beše slučaj sa određenim nezavisnim medijima. U svakom slučaju, ovu scenu je vlast uglavnom ignorisala, ako zanemarivanje uzimamo kao vid osude na medijsku cenzuru, odnosno samocenzuru novinara u zvaničnim krugovima.

Brojni učesnici ove scene, umetnici poput Raše Todosijevića, Milice Tomić, *Asocijacije Apsolutno*, Uroša Đurića, Tanje Ostojić, Biljane Đurdjević, Balinta Sombatija, Zorana Naskovskog, Milete Prodanovića, Mrđana Bajića, Neše Paripovića, a i grupa *LED Art* i *Magnet* – da navedemo ovde samo neke istaknutije, u to vreme su ostvarili zavidan uspeh i na međunarodnoj sceni, ali te uspehe domaća kulturna scena nije beležila. Njihov se društveni status nikako nije menjao nabolje. Dakle, odnos između onoga što sociolog Pjer Burdije naziva „simboličnim tržištem kapitala“ (koji stvara sistem čisto estetičke, neutilitarne razmene između umetnika i potrošača) i onog „ekonomskog tržišta kapitala“ (koji komodifikuje simboličnu robu i obezbeđuje umetniku status – nije uopšte bio uspostavljen. Štaviše, mogli bismo dodati da je čak i simbolička vrednost ove umetnosti bila obezvređena agresivnim promoterstvom malograđanskog sentimentalnog ukusa od strane umetničkih trgovaca koji su prevashodno cenili fantaziju kiča. Moju tvrdnju je u tom trenutku jasno potvrđivala neizmerno razularena prisutnost lokalne turbo-folk scene koja je diktirala kulturni obrazac u Srbiji (analizu ovog antiestetskog fenomena imala sam prilike da čujem na zanimljivom skupu slavista u Torontu 2005).

Mesto umetnosti u kontekstu „čvornog mesta“ simboličke izdiferenciranosti možemo da shvatimo kao simboličko prihvatljivo samo u situacijama kada je eksteriorizovano i na javnom poligonu koji ljudi prihvataju kao mesto direktne političke kontestacije čime prestaje da bude tretirano kao društveno-politički beznačajno. Ono o čemu govorimo ovde je simptomatični primer hapšenja političkog aktiviste Nuneta Popovića iz grupe *Magnet* koji se branio pred policijom izjavom da je umetnik, odnosno on je nesvesno objašnjavao organima reda pretpostavku vlastite nedužnosti i društvene beznačajnosti. Dakle, rekli bismo da je javna sfera umetničkih aktivnosti uključivala zanimljive akcije raznih grupa i pojedinaca, ta sfera je bila ona koja je videla rađanje „situacionističke“ taktike i sabotaže grupa kao što su bile *Led Art* i *Magnet*, deljenje letaka grupe *Škart*, lokacione projekte *Asocijacije Apsolutno* i ostalih, a upravo kao takva ona je predstavljala važnu oblast političkog umetničkog iskaza – delovala je na simboličkom nivou (lakanovske interpretacije) proizvođači subverzivne znakove koji nisu bili obeleženi ekscesivnim političkim nemirima koji bi podrazumevali provokaciju „imaginarnog“ domena svesti postojećeg režima.

Umesto zaključka: ovo što smo upravo rekli o umetničkim praksama i strategijama koje su dominirale nesrećnim devedesetim, koje su predstavljale najteži društvenopolitički period u skorijoj srpskoj istoriji, nažalost važi i za sve trenutne umetničke aktivnosti koje se

odvijaju krajem dvadesetog veka u Srbiji. Nakon kratke prevlasti demokratije Zorana Đinđića, nalazimo na snazi one iste nedemokratske ultranacionalističke snage na vlasti. Kao rezultat delovanja tih snaga, pitanje koje se postavlja – da li su skorije subverzivne umetničke prakse poučile bilo kakvu emancipatornu vrednost umetnosti – kako umetničke predstavnike društvene umetnosti tako i njihovu publiku – ostaje i dalje u traganju za odgovorom. Svesni smo tendencije gotovo svih društava da zatvaraju vrata takozvanom progresu, a ova tendencija sve više raste u savremenom svetu koji se hrani fiskalnim dugovima i borbama za političku prevlast.

Ja i dalje nastavljam da pravim poetske performanse kao i mnogi drugi umetnici koji osećaju da ne nalaze prostor da se egzistencijalno i geografski smeste, već da u vlastitom *perpetuum mobile* nastavljaju da dišu. Mnogi od nas osećaju već decenijama da su migranti i izbeglice u nekom umetničkom prostoru u sredinama u kojima obitavamo – neoliberalistički svet visokog kapitalizma jeste svet u kom umetnički centri prijateljski pristupaju samo trgovcu ili nekom dobroćudnom i moćnom kustosu koji je trenutno „najvažniji u toj umetničkoj igri“. U datoj situaciji, pitanje stvarne ili fizičke, geografski mapirane teritorije postaje sekundarno. Pa ipak, primetićemo, mnogi marginalizovani umetnici, bilo da potiču iz Istočne Evrope, Amerike ili Palestine, naprosto nastavljaju da stvaraju idiosinkratične umetničke svetove. U takvoj situaciji, pitam se da li je uopšte potrebno da naglašavamo reč „otpor“? Da li je ovaj reči potrebno dodati novu definiciju koja stoji kao zaseban pojam ili treba da nastavljamo da je definišemo i redefinišemo kao pojam u situacijama koje su nove i u koje svakodnevno stupamo?

### Citirani radovi:

*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.