

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije

Višemedijska umetnost

*Doktorski umetnički projekat:*

**TRAMING – Krug dvojke**

Mobilna instalacija

autor:

Slobodan Sailović

mentor:

Ivana Vujić red. prof.

Beograd, maj 2014. godina

## Sadržaj

Apstrakt.....	3
1.) Uvod: Put do projekta.....	5
2.) Teorijski i poetički okvir.....	8
Javni i politički prostor – Krug dvojke.....	8
(Po)vratimo ulice.....	19
Krug dvojke kao heterotopija.....	24
Pravo na grad.....	28
3.) Predstavljanje i elaboracija koncepta <i>Traming</i> .....	32
<i>Culture jamming, Radio jamming, Traming</i> .....	32
Umetnost i politika.....	40
Angažovana umetnost i angažovana publika.....	46
Kritička umetnost i aktivizam.....	50
Umetnička praksa.....	54
Performans umetnost (Izvedba <i>Traminga</i> ).....	55
4.) Analiza i predstavljanje realizacije koncepta.....	65
Analiza praktičnog rada.....	67
Nasilje.....	67
Oružje.....	89
Medijske manipulacije.....	95
Kontrola, nadzor, i represivni aparat.....	112
Haos .....	124
5.) Literatura.....	148
Vebografija.....	150
O autoru.....	152

## Apstrakt

*Traming* je doktorski umetnički projekat nastao kao rezultat udruživanja različitih umetničkih disciplina i medija, kao i teorijskih znanja na doktorskim studijama pri grupi za Višemedijsku umetnost na Interdisciplinarnim umetničkim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Projekat *Traming – Krug dvojke* je zamišljen kao mobilna instalacija i interaktivno dešavanje u javnom gradskom prostoru, u tramvaju. Cilj projekta je da uodnošavanjem više medijskih linija, kao što su živo izvođenje – performans, pokret, geste, video projekcije, zvuk, fotografija i miris, ispita političke, kulturne, i društvene odnose, potakne angažman, i razvije kritičku svest kod građana o aktuelnim etičkim i političkim pitanjima. U takvoj postavci u projektu se operiše sa pitanjima kao što su: problem oružja, medijskih manipulacija, kontrole, nadzora, zabrane, ignorisanja i odbijanje problema, te površnog prihvatanja i odobravanja nasilja koje vodi do potpunog kolapsa sistema. *Traming* tako postaje poligon za aktuelizaciju i javnu raspravu kao i delovanje u okviru tema koje mnogi ne žele problematizovati. Umetnički činovi i projekcije koji čine projekat imaju ulogu ne samo da reflektuju društvenu stvarnost, već isto tako da na jedan novi, kreativan način aktivno učestvuju u stvaranju prostora građanske odgovornosti. Takav prostor je prostor i provokacije slučajne publike, običnih ljudi koji često ne prihvataju građansku odgovornost za delovanje, pod izgovorom da su pojedinci koji nemaju moć da promene stvari i čiji glas ne može da se čuje, i stoga nisu odgovorni. Tramvaj kao javno prevozno sredstvo predstavlja prostor složenih društvenih odnosa u kojemu se odvija projekat, i koji je u vezi sa ulicom, prostorom i delovima grada kroz koji se kreće, te njegovim bitnim tačkama. Tako se projekat usmerava ka specifičnom obliku proizvodnje i redistribucije prostora, koja nameće i potrebu novog definisanja prostora, ne više kao statičnog, već kao živog, interaktivnog, političkog i relacionog.

## **Abstract**

*Traming* is a doctoral art project created as a result of joining different artistic disciplines and media, as well as theoretical knowledge through doctoral studies at the group of Multimedia arts, Interdisciplinary studies of the University of Arts in Belgrade. Project *Traming – Circle of two* is designed as a mobile installation and interactive event in the public space, in the tram. The aim of the project is the process of relating to multiple media disciplines/lines, such as live performances – performance art, gestures, video projection, sound, pictures and smell, to examine the political, cultural, and social relationships, encourage involvement, and develop a critical awareness of the citizens about the current ethical and political issues. In such a setting, the project is operating with issues such as the problem of weapons, media manipulation, control, supervision, prohibition, ignorance and rejection of problems, and superficial acceptance and approval of violence that leads to a complete collapse of the system. *Traming* becomes a training ground for the actualization of a public debate and action within the topic that many do not want to problematize. Artistic acts and projections that make up the project, have a role not only to reflect a social reality, but also that in a new, creative way, actively participate in creating a space of civic responsibility. Such a space is also a space of provocation of random public, ordinary people who often do not accept civil responsibility for actions, under excuse that they are individuals who do not have the power to change things, and whose voice can not be heard. Tram as a public transport is the space of complex social relations in which the project takes place, which is related to the street, area and parts of the city through which it moves, and its important points. Thus, the project is directed toward a specific form of production and redistribution of space, which imposes the need for a new definition of space, no longer as static, but as a live, interactive, political and relational.

## 1. Uvod

### PUT DO PROJEKTA

Svoj umetnički i istraživački rad poslednjih godina u praktičnom i teorijskom smislu razvijam u pravcu performans umetnosti, akcija, pitanja prostora, identiteta, tela, politike, društveno osetljivih pitanja, pozicije umetnosti unutar akademskih institucija i u širem kontekstu. Jedan od radova u oblasti performans umetnosti koj sam realizovao u 2011. godini u direktnoj je vezi s pitanjima koje razvija i proširuje projekat *Traming*. U pitanju je performans *Nula negativan* koji je izveden i realizovan na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, na završnoj petoj godini studija. Reč je o performansu koji se eksplicitno bavi i provocira pitanja tela, destrukcije, prostora, umetničke prakse u instituciji, kao i tela kao mogućeg subverzivnog elementa u stvaranju umetničkog dela.<sup>1</sup> U pitanju je autorski video performans u kojemu je u samom trenutku izvođenja publika slučajna, da bi se potom snimljeni performans režirao kao stvarni događaj sa određenom narativnom situacijom i emitovao kao video projekcija u izolovanoj prostoriji. Na blizak način funkcionišu određeni segmenti *Traming-a*, koji takođe teži ka suočavanju publike s neprijatnim/traumatičnim iskustvima i svakodnevnim političkim temama stanovnika prestonice.

Iskustvo življenja poslednjih godina u Beogradu dovele su do zanimanja za prostor Beograda i glavnih problema s kojima se njegovi stanovnici svakodnevno suočavaju.

---

<sup>1</sup> <http://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/slobodan-sailovic487-nula-negativan.pdf>

Voziti se javnim prevozom, biti sniman/nadziran svo vreme, prilikom ulaska ili izlaska iz prevoza, šetnjom ulicama, ulaskom u razne institucije i objekte, nameće pitanje, ko to prati svaki naš korak, gde se pohranjuje taj sadržaj i da li je zaista potrebno za *velikim bratom* na svakom koraku. Takođe, nameće se pitanje, kako bi reagovali kada bi sebe videli na smimcima nadzornih kamera koji nam obično nisu dostupni. Postali smo vidljivi na svakom koraku, a da nismo u mogućnosti da uzvratimo pogled.

Vožnja javnim prevozom i obilazak nekih od beogradskih krajeva uz lepote koje sa sobom nosi, donosi i laku upotrebu oružja zbog *krivog* pogleda, a uz malo sreće možete biti slučajni učesnik nekog od obračuna uz hice iz vatrenog oružja, za čiji posed ili nošenje nije potreban lekarski pregled. Rukovanje i pucanje iz pištolja moguće je u širem centru grada za svega petsto dinara, i bez većih problema. Uz svakodnevne informacije i izveštavanja o izbodenima, povređenima i ranjenima, razvila se potreba za prikazom problema oružja kao jednog od najozbiljnijih problema naše svakodnevice.

Gledanje i slušanje kako se zvanična politika i postupci odgovornih ljudi na odgovornim pozicijama s jedne strane odobravaju – bez obzira na njihov nasilan karakter i opasnost – nagrađuju i stavljaju u kontekst pozitivnih vrednosti, dok se s druge strane loše pojave zataškavaju i stavljaju pod tepih, izazvala mi je želju za pitanjem u čemu je zapravo problem i šta je razlog tome. Sopstveni interes za sociologiju i devijantne društvene pojave, interes za supkulturne grupe i mlade, medije i njihovo dejstvo u širem kontekstu, rezultovao je istraživanjem u okviru medijskih manipulacija.

Osnovna pitanja koja se postavljaju kroz projekat jesu: može li se ovakvom vrstom izvođenja, prikazivanja i suočavanja, promeniti pozicija čitanja/gledanja problema i može li se s takvim problemima izboriti kroz direktan angažman lišen skrivenih namera i interesa pojedinaca i grupa.

Da li takva vrsta inicijative, izvedene na kreativan način, bez uticaja *sa strane*, realizovane nezavisno i bez finansijske podrške bilo koje organizacije, može da bude alternativa postojećim medijskim/vizuelnim informacijama, koje nam se svakodnevno serviraju, a koje nastaju na krilima medijske histerije, političkih angažmana i kampanje koja probleme još više pogoršava i udaljava nas od suštine. Jer ako se, kao što će biti prikazano, zvaničan stav države, vlasti, ministarstava, i istaknutih ličnosti raznih delatnosti ne razlikuje od stava koji proizvodi nasilje, krši prava građana, ne sankcioniše na pravi način loše pojave, i dovodi do haosa, trebalo bi da se zapitamo koja je naša uloga i šta mi možemo u tom slučaju da promenimo i napravimo. Smatram da bi *Traming* sa svojim postojanjem mogao da bude jedan od primera kako da utičemo na naše okruženje – u pozitivnom smislu.

## 2. Teorijski i poetički okvir

### JAVNI I POLITIČKI PROSTOR – KRUG DVOJKE

Tramvaj je prostor koji može da se prepoznaje kao žila kucavica grada, kao prevozno sredstvo kojega koristi veliki broj ljudi različitih pozicija i statusa. Kao takav predstavlja *creva grada*, i može da se posmatra i kao mesto u kojemu se reflektuju društvena stanja i problemi.<sup>2</sup> Projektom *Traming* pokušao bih da kroz odnose između grada, javnog prostora i publike, tematizujem različite oblike umetničkog delovanja koji za cilj imaju iskorak iz privilegovanih institucija galerije, muzeja, i pozorišta te da redefinišem određene ključne pojmove kao što su: grad, ulica i javni prostor, publika, društvena interakcija, identitet.

Na internet sajtu [www.visitserbia.org](http://www.visitserbia.org)<sup>3</sup> pod opcijom Beograd-ture po destinacijama, po ceni od 16,99 eura nudi se tura, odnosno izlet i obilazak *kruga dvojke* u tramvaju broj dva. Kao što se navodi, svim turistima i onima koje žele da osete, dožive, i vide uži centar Beograda sa velikim brojem institucija i spomenika kulture, nudi se obilazak u specifičnoj turi. Putnici tako imaju priliku da koristeći javni prevoz, sa nekoliko izlazaka vide Beogradsku tvrđavu, park Kalemegdan, reku Savu, stare rustične dokove Beograda, istorijski Dorćol, zgradu vlade Srbije i ministarstva u Nemanjinoj ulici, trg Slaviju, spomenike Nikoli Tesli i Vuku Karadžiću. Takođe, putnici su u prilici da peške prođu kroz

---

<sup>2</sup> Nioas Fife (Nicholas R. Fyfe) u svojoj knjizi *Images of the streets/Prizori ulice* u uvodu navodi kako N. Ellin u svojoj knjizi *Postmodern Urbanism* (1997) napominje kako Hausman promatra grad kao bolesni organizam sa zadatkom hirurga koji reže zaražena područja i otvara začepljene arterije. Fife, Nikolas, *Images of the street*, Routledge, London and New York, 1998, 287, 2.

<sup>3</sup> Uz navedeni internet sajt, postoji još jedan izbor razgldanja Beograda tramvajem. U pitanju je besplatna tura na srpskom i engleskom jeziku <http://www.tob.rs/sr-lat/sightseeing.php?kat=9>, 20.04.2014. 15:55



staru boemsku ulicu Skadarliju, i neke delove starog gradskog jezgra, sve do Zoološkog vrta. Polasci su svakog petka u letnjem terminu od 17 sati, te svake subote od 10 sati.

Mesto polaska je stanica tramvaja broj dva, preko puta Biblioteke grada Beograda, na kraju Knez Mihajlove ulice, i na početku Kalemegdanskog parka. Obilazak kruga dvojke traje tri sata, a u cenu od 16,99 eura su uključene karte za gradski prevoz, i licencirani profesionalni turistički vodič. <sup>4</sup>

*Krug dvojke* za Beograđane svakako ima posebno značenje, a u njemu se nalaze brojne značajne institucije, mesta, zgrade koje su vredne posete i obilaska. Geografski prostor *kruga dvojke* se odnosi na teritoriju koju obuhvata kružna tramvajska linija broj dva, odnosno sami centralni deo užeg gradskog jezgra. Obilaskom, gledanjem i istraživanjem unutrašnjosti tog prostora, Beograđani i njihovi gosti, imaju priliku da se upoznaju sa različitim i brojnim tačkama istorije grada Beograda. Tramvaj (prepoznatljiva stara crvena kompozicija, modela Tatra KT 4, češke firme ČKD Tatra) koji pravi krug oko centralnog dela grada nema klasičnu početnu i krajnju stanicu, već zapravo neprestano kruži svojom trasom. Često može da se čuje kako živetu u *krugu dvojke* znači živeti u samom centru prestonice i uživati sve privilegije takvog statusa.

Promatrajući grad u kontekstu turističkih obilazaka i razgledanja njegovih lepih strana, potrebno je napraviti određeni otklon prema gradu koji se definiše kao proizvod, koji prikazuje svoje dobre stvari i postaje prostor za potrošnju od strane turista. Grad mora da bude jednostavan za navigaciju svim došljacima i došljakinjama zbog otvorenosti,

---

<sup>4</sup> [http://www.visitserbia.org/srpski/ture/po\\_destinacijama/izleti\\_u\\_beogradu/3530-krug\\_dvojke\\_tura.html](http://www.visitserbia.org/srpski/ture/po_destinacijama/izleti_u_beogradu/3530-krug_dvojke_tura.html), 22.04.2014. 12:50.

zbog toga što otvorenost znači efikasnost. Kako se navodi na internet prezentaciji grupe *Imamo plan* u manifestu otvorenog urbanizma:

„Grad ne sme skrivati svoju ružnu stranu, već treba raditi na tome da ružna i lepa strana prestanu da postoje.“<sup>5</sup>

Politika sećanja fokusira nas na određene gradske tačke, mesta okupljanja, traumatične prostore koji utiču na društveno kulturnu memoriju građana, *preživela* mesta koja postaju podsetnik i daju osećaj bliskosti i pripadnosti određenom prostoru. U svesti i kolektivnoj memoriji grada, određeni gradski prostori, zgrade, ulice, zidovi, objekti, restorani, kafići, trgovački centri, administrativne zgrade, parkovi i druga mesta, ostaju trajno utisnuti kroz dešavanja koja su ih na određeni način obeležila, bilo kao umetnički čin, socijalni, politički, ili sportski.<sup>6</sup>

Beograd je glavni grad Srbije koji uz prisustvo brojnih nacionalnih institucija, medija, stranih ambasada i predstavništva, čini i kulturnu prestonicu. Bez obzira na tešku prošlost i mnoga burna dešavanja, posebice ona najbliža, poslednjih dvadesetak godina, i bez obzira na sve – od politike, sankcija, embarga, egzodusa mlade generacije, jada i mizerije – Beograd je na neki način i dalje ostao dinamičan, uzbudljiv, multi-kulturalan, grad u kojemu različite generacije i različiti kulturni modeli žive zajedno, ali sa različitim iskustvima.<sup>7</sup> U tom smislu Milena Dragičević Šešić u svome tekstu *Teatar, javni prostor i gradski identitet – politika sećanja kao izazov u očuvanju beogradskog multikulturalnog identiteta*, navodi prostor Kalemegdana kao paradigmu otvorenog gradskog prostora

---

<sup>5</sup> Grad se menja u sve češćem i prisutnijem kontinuitetu trgovine, informacija i komercijalizacije, u najvećoj meri na račun njegovih građana. <http://www.imamoplan.com/index.php?informacije/manifest/>, 20.03.2014. 18:20.

<sup>6</sup> Dragičević Šešić, Milena [http://theatreserbia.net/assets/0000/2705/Sesic\\_Milena\\_Theatre\\_and\\_Public\\_Space.pdf](http://theatreserbia.net/assets/0000/2705/Sesic_Milena_Theatre_and_Public_Space.pdf), 20.03.2014. 18:35

<sup>7</sup> (ibid).

prepunog sećanja, u kojemu svaka generacija, svaka društvena grupa, pronalazi sopstveni model komunikacije, i korišćenja znakova, simbola, zgrada, bedema, zgrada, šetnica i spomenika.<sup>8</sup>

Ono što je izgubljeno u poslednje dve decenije može da se povrati kroz angažovanje u polju umetnosti, odnosno kroz konstrukcije i davanja novog značenja Beogradu. Izgubljena *aura* kosmopolitskog grada može da se vrati kroz akcije, festivale, i manifestacije koje svojom energijom, znanjem, umećem i kreativnošću mogu da donesu promene. Milena Dragičević Šešić kada govori o razdoblju izgubljene *aure* i utopijskog, multikulturalnog sna u vreme destrukcije i degradacije srpskog društva misli na period devedesetih godina u Beogradu i s druge strane na doprinos radikalnih umetničkih praksi i pokreta (pogotovo BELEF – Beogradski letnji festival) za razvoj novih urbanih/nacionalnih/generacijskih identiteta kroz specifične umetničke diskurse.

Da bi se krenulo ka boljem, naprednijem društvu, odnosno da bi se krenulo u ostvarenje sna o *utopijskom*, multi-kulturalnom gradu i prostoru, potrebno je otvoreno da se govori o lošim stvarima koje su prethodile, da se suoči sa politikom zaborava/zaboravljanja, neznanja kao vrste zvanične politike, kako bližih istorijskih dešavanja, tako i onih aktuelnih koji mogu da se posmatraju kao nastavak ranijih modela. Od poricanja društvenih i političkih zlodela koje često izriču pojedinačni počinioci zlodela, ili zvanične političke strukture, preko odbijanja odgovornosti i moralne ravnodušnosti, do najaktuelnijih tranzicijski nestabilnih, kriznih, turbulentnih dešavanja koji u središte stavljaju odnos između pojedinca, društva i politike.

---

<sup>8</sup> (ibid).

Prema francuskom filozofu Mišel de Sertou (Michel de Certeau) prostor može da se shvati kao praktično mesto. U tom smislu ulica koja je geometrijski definisana urbanim planiranjem pretvara se u prostor koji konstruišu šetači/prolaznici. Na isti način se, kako Serto navodi primer i pravi paralelu, čin čitanja predstavlja kao prostor proizveden od prakse određenog mesta, odnosno pisanog teksta, kao mesto konstituisano od strane sistema znakova.<sup>9</sup>

S druge strane, još jedan francuski filozof Anri Lefevr (Henri Lefebvre) uvodi i razvija koncept aktivnog prostora/spacijalnosti (eng. active spatialisation) koji je zamenio statični pojam prostora. Svako od nas pravi razliku između mentalnog prostora (smišljen prostor intelekta), i pravog, stvarnog prostora (prostor u kojemu živimo i svakodnevno se krećemo, životni prostor). Lefevr se dalje pita: Koji termin bi trebalo da bude korišćen kako bi se opisale podele koje drže različite tipove prostora podalje jedne od drugih? Razlaz? Raskol? Prekid? Termin koji bi bio u upotrebi, i koji bi se koristio manje je važan od udaljenosti koja razdvaja, *idealni* prostor koji ima veze s mentalnim (matematičko-logičkim) kategorijama od *pravog* prostora koji zapravo predstavlja prostor (svakodnevene) društvene prakse. U svakom slučaju Lefevr ističe kako svaki od ova dva prostora uključuje, podupire, i pretpostavlja onaj drugi. Čitljivost grada na taj način i njegova vizuelna identifikacija bili bi ključni za izgrađivanje mentalne slike prostora, ambijenata i naše okoline.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> De Serto, Mišel, *Practice of everyday life*, University of California Press, Berkeley, 1984, 117.

<sup>10</sup> (ibid).

Intrigantan u Lefevreovim razmatranjima svakako je i pojam urbanog, kojega autor percipira kao potencijalni prostor za interakciju i susrete, razliku koja uključuje i prisustvo stranaca, mogućnosti i nepredvidljivosti, razmene, života i igre (koja bi bila sama sebi svrha), korišćenje svih osetila i dela (umetničkih dela).<sup>11</sup> S obzirom na to da je stalno u međurelaciji s čovekom, i to da je nastao kao rezultat i proizvod istorijskih, društvenih, socijalnih, ekonomskih, prirodnih i kulturnih uticaja, grad može da se razume kao jedan veliki urbani fenomen.

Suština tog velikog urbanog fenomena grada, je ono najvidljivije mesto koje predstavlja presek društvenog sistema i plodno mesto za uticanje i promenu društvenih odnosa, a koje nazivamo javni prostor. Rekao bih da je javni prostor grada, otvoreni prostor na koji svako ima pravo pristupa bez isključivanja, i bez obzira na ekonomske, socijalne, verske, nacionalne, seksualne ili bilo koje druge kriterijume. Svako ima pravo da participira u njemu, da konzumira njegove sadržaje, i da ga slobodno koristi u onoj meri dokle god ta sloboda ne narušava slobodu drugog, odnosno ne ulazi u sukob s pravima individua i drugih grupa, koje takođe učestvuju u građenju jednog javnog prostora.

Razmatrajući sukobe koji su se odvijali tokom 1. avgusta 1991. godine između aktivista i protivnika odluka gradskih vlasti grada Berkleya i zvaničnika Univerziteta Kalifornija u Berkleyu, oko plana za razvoj *Peoples parka* u tom gradu, a koji predstavlja simbol studentskog radikalnog protesta iz 1960-ih godina, Don Mičel (Don Mitchell) u svome eseju *The end of the public space? Peoples park, Definitions of the Public, and Democracy* između ostalog, daje jedan vrlo važan zaključak.

---

<sup>11</sup> Lefevr, Anri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, 143. 16.

Naime, on navodi kako se može reći da iako načelno važi teza da se javni prostor konstituiše kao potpuno otvoren društveni fenomen, on u stvarnosti zapravo postaje prezasićen značenjima koje u njemu ostavljaju akteri.<sup>12</sup>

Prema Mičelu, za aktiviste s jedne strane, javni prostor *Peoples park-a* je slobodan prostor u kojem politički pokreti mogu da se organizuju i svoje delovanje prošire na širim arenama, kako bi njihova poruka našla put ka što većem broju ljudi. S, druge, pak, strane stoje zvaničnici i predstavnici Univerziteta, urbanisti i vlast sa sasvim drugačijim razmišljanjem i planovima. Za njih takav javni prostor predstavlja otvoreni prostor za rekreaciju i zabavu, uz korišćenje od strane odgovarajuće javnosti kojoj je dopušteno da bude i boravi unutar takvog prostora. Javni prostor tako stvara kontrolisani prostor u kojemu bi javnost ispravnog i dobrog ponašanja mogla da doživi spektakl grada, u deborovskom smislu.

U prvoj, aktivističkoj viziji javnog prostora, sam prostor se uzima i obnavlja kroz političke uloge, on je ispolitizovan u svojoj srži, i toleriše rizik od poremećaja (bez obzira na mogućnost revidiranja političkih pokreta) kao središnje mesto za svoje funkcionisanje. U drugoj viziji javni prostor je sigurno mesto, planski sređeno, kontrolisano i uređeno. Korisnicima takvog prostora mora da se omogući da u njemu uživaju nesmetano i da se uvek osećaju ugodno. Oni takođe ne smeju da budu ometeni od strane aktivista, prljavih beskućnika koji se tu skupljaju, ili neželjene političke aktivnosti.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Mičel, Don, *The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy*, Annals of the Association of American Geographers, 1995, Vol. 85, No. 1., 115-116.

<sup>13</sup> (ibid).

Mičel ističe kako ove pojave nisu samo karakteristične za slučaj Berkley-a, već da su one jedinstveni model i dominantan pogled ka javnom prostoru u savremenim gradovima, kakav je uostalom i naša prestonica, Beograd. <sup>14</sup>

Ove dve Mišelove vizije javnog prostora korespondiraju sa Lefevrovim razmatranjem aspekata društvenih odnosa proizvodnje prostora. Lefevr razvija, kao svoje osnovno analitičko oruđe, teorijsku trijadu čiji su strukturalni elementi:

- 1.) SPACIJALNE PRAKSE
- 2.) REPREZENTACIJE PROSTORA
- 3.) PROSTORNE REPREZENTACIJE <sup>15</sup>

- 1.) Spacijalne prakse za Lefebvre-a podrazumevaju konkretna mesta produkcije i reprodukcije prostora, koja su u potpunosti prožeta našim svakodnevnim delovanjem u takvim prostorima. Ona osigurava kontinuitet i određeni stepen kohezije. Ovaj nivo analize podrazumeva razmatranje materijalne osnove samog prostora i ujedno predstavlja svojevrsno težište cele teorije, budući da je cilj ideološke dominacije upravo promena spacijalne prakse. Reprezentacije prostora tiču se normativnog uređenjasame proizvodnje prostora. Jednostavan primer

---

<sup>14</sup> (ibid). Don Mičel navodi u svome tekstu navodi da sigurno postoji još modela, ali da su ova dva prevladavajuća, i da između njih treba tražiti prostor.

<sup>15</sup> Lefevr, Anri, *op.cit.*, 33.

reprezentacije prostora je urbanistički plan ili bilo koja vrsta znanja koja se tiče prostora.<sup>16</sup>

- 2.) Prostorne reprezentacije, s druge strane, sačinjavaju prostorno utemeljena simbolička predstavljanja tekućih društvenih odnosa. Ovo je i može da se posmatra kao najapstraktniji element teorije koji podrazumeva igru kodova i značenja koja seže od umetničkog poimanja prostora do spomeničke kulture.<sup>17</sup>

Javni prostori često, iako ne uvek nastaju kao *reprezentacije prostora*, primerice javni park Manjež, pešačka šoping zona Terazije, Trg Slavija. Isto tako s obzirom na to da ljudi koriste te prostore oni postaju *prostori reprezentacije*, predviđeni za upotrebu.

Neovisno o poreklu bilo kojeg javnog prostora, njegov *status* javnog se stvara i održava kroz vizije koje su se održavale i sprovodile s jedne strane od onih koji su tražili red, kontrolu i nadzor, te s druge strane od onih koji su tražili pravo mesto za opozicione političke aktivnosti, i neposrednu komunikaciju. Potvrđujući prostor u javnosti, i kreirajući javni prostor društvene grupe same po sebi postaju javnost. U tome se ogleda važnost javnog prostora, participacija u njemu, komunikacija, uključenost i vidljivost.

Interpretirajući Nensi Frejzer (Nancy Fraser) i njeno pisanje u tekstu *Rethinking the Public Sphere*,<sup>18</sup> Don Mičel navodi kako samo u javnim prostorima beskućnici (kojima uostalom Mičel posvećuje posebnu pažnju i poglavlje u svome tekstu, propitujući njihovu poziciju i položaj kao deo *javnog*) mogu primerice predstavljati sebe kao

---

<sup>16</sup> Prodanović Srđan, Srđan Krstić, *Javni prostor i Slobodno delanje, Fuko vs Lefevr*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Beograd, 2011. 8.

<sup>17</sup> (ibid).

<sup>18</sup> Frejzer, Nensi, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to Actually Existing Democracy*, Social Text 25/26:59-79.



legitiman deo javnosti.<sup>19</sup> Ukoliko beskućnici ili druge marginalizovane grupe (supkulturne grupe, manjine, studenti i radnici) ostanu nevidljive, ne računaju se dalje kao legitimni članovi i sastavni deo političke zajednice. U tom smislu, jasno je kako javni prostori predstavljaju suštinu u funkcionisanju demokratskih procesa.<sup>20</sup>

Javni prostor jeste proizvod ideja o tome šta čini taj prostor – red i kontrola ili slobodna i lako moguće opasna interakcija – i ko tvori i stvara javnost. Podrazumeva se da to nisu pitanja samo o ideologiji. To su više pitanja o samim prostorima koji čine političku aktivnost mogućom. Oni koji borave u javnom prostoru treba da budu spremni za susret i glas onih koji su drugačiji, i čiji su socijalni statusi, i pogledi njihove zajednice, životne perspektive, putevi i iskustva drugačija.<sup>21</sup> Prema mnogim teoretičarima (Frejzer, Hartli/Hartley, Hauer/Howell ) koji su se bavili problemom grada i prostora, javni prostor predstavlja opipljivo mesto gde se društveni susreti kao i političke aktivnosti svih članova javnosti odvijaju. Takva politička aktivost vremenom je proširila definiciju javnog koja danas uključuje (barem formalno) sve one koji žele da budu i da se osećaju jednakima u zajednici i prostoru u kojemu žive i da u njemu aktivno učestvuju.

Kako Mičel navodi, pozivom na retoriku uključivanja i interakcije koje javna sfera i javni prostori predstavljaju, grupe koje su isključene dobijaju prostor i mogućnost da raspravljaju i bore se za svoja prava kao deo aktivne javnosti. Na taj način svaka (barem delimično) uspešna borba za uključenje u javni prostor prenosi na druge marginalizovane grupe važnost političke borbe.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Poznato je da beogradski tramvaj broj dva u zimskim, hladnijim mesecima postaje *najtefinije grejanje u gradu*, odnosno mesto okupljanja beskućnika koji hladne zimske dane napolju zamenjuju toplim sedištim tramvaja. Oni najčešće odabiru mesta u zadnjem delu tramvaja, greju se i provode vreme u njemu.

<sup>20</sup> Citat Nensi Frejze ru tekstu Don Mičela, *The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy*, Annals of the Association of American Geographers, Vol. 85, No. 1., 115-116.

<sup>21</sup> Jang, Iris Merion (Young, Iris Marion), *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, 1990, 287.

<sup>22</sup> Don Mičel citira Frejzer u (ibid).

U tim borbama za uključenost, teoretičar Filip Huel (Phillip Howell) naglašava da je bitno napraviti razliku između onoga što nazivamo javnom sferom i javnim prostorom. Javna sfera je, u Habermasovom smislu, univerzalno, apstraktno područje u kojemu se javlja/nastaje demokratija. Materijalnost takvog prostora je, da tako kažemo, nevažna za njegovo funkcionisanje. S druge pak strane, javni prostor je materijalan. On predstavlja stvarnu lokaciju, mesto, unutar i od kojeg politička aktivnost teče. Ta razlika je vrlo važna/krucijelna. To je bitna razlika, zato što u kontekstu stvarnog javnog mesta ona čini da alternativni pokreti mogu da nastanu i preispituju probleme građanstva i demokratije.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Huel, Filip, *Public space and the Public Sphere*, Political Theory and The Historical Geography of Modernity. *Environment and Planning D: Society and space*, 1993. 303-322.

## (PO)VRATIMO ULICE

„Kada razmišljamo o ulicama, šta je to šta nam prvo padne na pamet? Ulice naravno.“<sup>24</sup>

Grad je oduvek predstavljao temelj javnog delovanja, i od samog uspona civilnog društva on je platforma za one koji postavljaju pitanja, preispituju, izražavaju poglede, iznose stavove, svoja mišljenja i prave etičke izbore. Ulice grada su bojna polja u borbi između privatnog i javnog interesa. Kao takva, ulica je oduvek bila mesto koje je izaziva pažnju, fascinaciju, ali i mesto društvenog pregovora, osporavanja i kontrole. Ona je teren brojnih društvenih susreta, političkih protesta, aktivističkih grupa, mesto dominacije i otpora, ugone i tjeskobe, te isto tako polje mnogih teorijskih debata i rasprava.

Jedan od takvih aktivističkih primera je pokret za vraćanje prostora i njihovu dekolonizaciju, u korist prostora za domove, stabla, parkove, okupljanja, ples, i druženja. Kao što navodi kanadska autorka i aktivistkinja, Naomi Klejn, u svojoj knjizi *No Logo*, ono što je proizašlo iz različitih kulturnih sudara između *di džejeva*, anti-korporacijskih aktivista, političkih i *new age* umetnika te radikalnih ekologa, može biti jedan od najživljih i najbrže rastućih političkih pokreta još od *Pariza 68*.<sup>25</sup>, a to je *Reclaim the Streets* (RTS) – *(Po)vratimo ulice*.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Džakob, Džejn, (Jane Jacobs), *The death and life of great American Cities*, Random House, New York, 458. 37.

<sup>25</sup> Zanimljiva je i situacija/paralela sa jednog protesta *Reclaim the streetsa* na kojoj jedan od aktivista nosi parolu sa nazivom *Ispod asfalta – šuma* što predstavlja referencu sa pariskih protesta 1968. godine i popularne parole tada *Ispod kaldrme – plaža*.

<sup>26</sup> Klejn, Naomi, *No Logo*, Flamingo, Velika Britanija, 2000, 451. 315.

*(Po)vratimo ulice*, pokret koji je nastao u Londonu početkom devedesetih godina je danas jedan od najaktuelnijih načina borbe za javni prostor, ulicu i grad. Iako nastao u početku prvenstveno kao radikalni ekološki pokret i kampanja protiv zagađenja ulica/pretvaranja u poslovne prostore i izgradnje auto-puteva, s vremenom se njegovo delovanje proširilo i danas predstavlja masovnu pojavu direktne akcije zauzimanja ulica širom sveta.<sup>27</sup>

Svojim postupcima pokret povratak/zauzimanja ulica takođe teži za promenom na koji način ljudi osećaju samu ulicu, te pokušava da ukaže na probleme saobraćaja i haosa koji se neprestano izaziva u samim centrima gradova. Kao centar društvenog života, socijalizacije, i različitih odnosa, kroz *Reclaim the Streets* slavi se potencijal ulica i njihova vrednost kao dinamičnog, živog i otvorenog mesta, kao i prosperitetnog centra kulture i šire zajednice.

Za *Reclaim the Streets* se najčešće vezuju nenasilne akcije i izravno delovanje na ulici koje uključuje masovna okupljanja i invaziju na glavne ulice, *žile kucavice* gradova ili autoceste na kojima se prave *žurke*, koje rezultuju opstrukcijom, i na kraju zatvaranjem tih ulica za saobraćaj. Cilj ovakvih postupaka je da se kroz izvođenje, ples, i muziku na miran način ukaže na probleme haosa koji proizvodi nagomilani saobraćaj i njegove štetne posledice za okoliš. Takav način dovodi do sprečavanja normalnog funkcionisanja saobraćaja, i ljudi koji se koriste različitim vozilima, od vozača automobila, javnih prevoznih sredstava, autobusa, tramvaja, i trola. Aktivisti time iskazuju suštinu takvog protesta i angažmana, jer se na taj način pokazuje kako je saobraćaj vozila taj koji izaziva zastoje u funkcionisanju ulica, a ne pešaci i aktivisti, koji zapravo okupirajući ulice sudeluju i stvaraju slobodan javni prostor.

---

<sup>27</sup> Jedna od takvih aktivnosti održana je i u Beogradu u leto 2003. godine, kada se žurka koja je organizovana u sklopu projekta *PGA – Globalna akcija okupljanja naroda*, preselila na ulice grada.

Većina događaja i akcija aktivista *RTS-a* najvećim delom su nenasilna, odnosno spektakularne, šarene, i vesele pojave sa muzikom<sup>28</sup> i ljudima koji se druže i zabavljaju na najrazličitije načine zajedno sa decom koja se igraju.<sup>29</sup> Nasuprot tome, iskustva sa ovakvih manifestacija pokazuju kako ne retko dolazi do konflikta i eskalacije sukoba i nasilja na relaciji aktivisti – građani – policija.

Prilikom jedne takve manifestacije u centralnom Londonu 1997. godine na *Trafalgar Square-u* na kojemu je prisustvovalo dvadesetak hiljada ljudi došlo je do narušavanja i sukoba sa policijom, što britanski mediji nisu propustili da pretvore u opštu histeriju sa naslovom:

„Nemir i gnjev – anarhistički razbojnici doneli teror u London“<sup>30</sup> (Daily Express naslovnica 13. april 1997.)

---

<sup>28</sup> S obzirom na vreme i mesto nastanka ovog pokreta, često mogu da se čuju ritmovi *dens* i *reju* muzike, što na neki način označava slobodu i otpor prema državicima koji su sredinom devedestih godina (1994) u Velikoj Britaniji izglasali krivični zakon prema kojemu se *reju* muzika smatrala ilegalnom. Na ovaj način se policiji dalo pravo i moć da oduzimaju muzičku opremu, kao i da se oštro suprostave *rejverima* u svim javnim suočavanjima.

<sup>29</sup> Naomi Klejn u svojoj knjizi u delu posvećenom *Reclaim the streets* akcijama (str. 315.) navodi na koji način se ove akcije izvode u javnom prostoru. „Odjednom se niotkuda pojavljuje putujući karneval rejvera, šetača na štulama, biciklista, bubnjara. Na nekim od prošlih *partija* dvorane za gimnastiku i vežbanje su bile postavljene na raskršćima, kao i ljujaške, bazeni, kauči, mreže za odbojku itd. Stotine frizbija je letelo po vazduhu, besplatna hrana je cirkulisala, a plesanje je započelo na autima, autobusnim stajalištima, krovovima, i pokraj znakova.“

<sup>30</sup> Kljen, Naomi, *op. cit.*, 451. 322.

Vidljiva je retorika koja se javlja i u srpskim medijima svih ovih godina, a koja će detaljnije biti prikazana u poglavlju koje se bavi medijskim manipulacijama u sklopu projekta *Traming*. Zanimljivo je izdvojiti još jednu misao Naomi Klein koja se vezuje uz ovaj problem. Naime, jedna od ironija našeg doba je da se sada – kada je ulica postala *najvruća* roba u reklamnoj kulturi – ulična kultura sama po sebi nalazi pod napadima i opsadom. Od Njujorka do Vankuvera, pa do Londona, policija kažnjava i zabranjuje grafite, murale, postere, generalno uličnu umetnost i kriminalizuje gotovo sve ono što je doista na razini ulice u životu grada.<sup>31</sup>

*(Po)vratimo ulice* ima specifičnu praksu zauzimanja prostora gradskih ulica. Najčešće se radi o zauzimanju ulica i prostora koji se drže u tajnosti do samog dana održavanja akcije. Upravo na taj način funkcioniše i projekat *Traming* koji vrši blic-akciju u datom momentu u Nemanjinoj ulici. Akcije *RTS-a* se organizuju na način da se brojni aktivisti skupe na dogovorenom mestu s kojega svi zajedno kreću na predviđenu destinaciju koja je poznato samo nekolicini organizatora akcije. Pre nego što masa u povorci dođe na predviđeno mesto, kombi opremljen sa moćnim sistemom zvučnika je potajno parkiran na lokaciji, odnosno ulici koja bi trebala da bude zauzeta/povraćena.

Ono što sledi je pripremanje terena za blokiranje saobraćaja teatralnim metodama. Takvi postupci uključuju primerice dva stara automobila koja se zabijaju jedan u drugog, izazivaju udes, što rezutira sukobavljanjem, tučom i svađanjem između dva vozača na ulici.<sup>32</sup> Moćni sistemi zvučnika i glasovne poruke, kao i muzika koja se pušta doprinosi iskusstvu prolaznika i ljudi koji se nađu u takvom okupiranom prostoru. Gomila u tom slučaju okupira/zauzima ulice i potvrđuje svoju prisutnost fizički i politički, kroz parole, svoja tela, transparente i poruke, kao i glasove.

---

<sup>31</sup> Klejn, Naomi, *op.cit.*, 451. 315.

<sup>32</sup> (*ibid*).

Izazivanje prekida u saobraćaju je suština i cilj *Reclaim the Streets* akcija. Projekat *Traming* u sklopu svoje poslednje akcije *Haos* u tramvaju koji se kreće od Trga Slavije do Glavne železničke stanice, Nemanjinom ulicom, takođe operiše na taj način u svome dejstvu i odnosu između autora/organizatora – dela – publike/putnika/vozača kako bi se napravio prekid u saobraćaju. Sam tramvaj tako postaje poligon da bi se napravio prekid i provokacija, zaustavio saobraćaj, napravio zastoj, i oslobodio prostor na neko vreme, te da bi se skrenula pažnja na problematiku političkog i saobraćajnog kolapsa i haosa. Nemanjina ulica koja je okružena različitim značajnim institucijama, administrativnim zgradama, predstavništvima državne i gradske vlasti, ukršta se sa ulicom Kneza Miloša, i zajedno predstavljaju dve *žile kucavice* grada Beograda, u saobraćajnom ali i političkom smislu. U tom delu u kojemu nastaje prekid, izazvani kolaps, odnosno haos ima višeznačnu ulogu i funkcioniše na više nivoa. Od istorijsko-političkog odnosa, preko ekološko-političkog, zatim saobraćajnog do dnevno-političkih igara onih koji koji su dobili poverenje da odlučuju o najvitalnijim društvenim pitanjima Beograda i Srbije.

## KRUG DVOJKE KAO HETEROTOPIJA

Postavlja se pitanje da li prostor beogradskog *kruga dvojke* možemo posmatrati kao heterotopno mesto, i da li bi tramvaj kao javno prevozno sredstvo koje nas vodi od tačke a do tačke b kao zaseban prostor koji je povezan sa svima ostalima, mogao da predstavlja heterotopno mesto u Fukoovskom smislu i šta bi to moglo da znači?

Praksa zauzimanja javnog prostora koja se ako se vratimo na Mičela, konstituiše kao poptuno otvoren društveni fenomen, uz odgovarajuće izvođenje, upisivanje određenih značenja, borbu za javni prostor, i njegovo osobođenje postaje prezasićena značenjima koje u njemu ostavljaju akteri i oni koji se koriste tim prostorom. Vodeći se ovakvom analogijom u tom smislu je moguće javni prostor posmatrati kao jednu vrstu heterotopnog mesta u Fukoovskom smislu.<sup>33</sup> Takva specifična vrsta heterotopije javnog prostora se ogleda u tome da *drugost* ulice, parka ili trga prebiva u različitim koncepcijama javnog prostora koje se u njima, u vidu raznih materijalnih tragova, mogu pročitati.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Srđan Prodanović i Srđan Krstić u tekstu *Javni prostor i Slobodno delanje, Fuko vs Lefevr* razmatraju i odnose tumačenja o Fukoovim drugim mestima i pojmu heterotopije. Navodi se kako *O Drugim mestima* Fuko ne nudi nikakvu čvrstu definiciju heterotopija, izuzev činjenice da one predstavljaju neku vrstu suprotnosti pojmu utopije. Dalje se još navodi kako se u heterotopijama mogu uvideti sučeljavanja velikog broja mreža značenja koje zatičemo unutar date kulture – a upravo je taj sukob, prema Fukou, ključ za njihovo tumačenje. Autori teksta dalje iznose: „Razobličavanje iluzije odnosi se na one pojmove koji se van heterotopijskog prostora uzimaju kao *normalno* funkcionisanje društva; odnosno, heterotopija nam, prema Fukou, omogućava da razotkrijemo principe moći. To bi se moglo razumeti i kao neophodna teorijska (i istorijska) predigra nastupajućeg Fukoovog poziva subjektu da od sebe izgradi *umetničko delo*, da *eksperimentiše* vlastitim životom, da estetizuje vlastitu egzistenciju i na taj način umakne uniformnosti vladajućeg diskursa; predigra ali i specifikacija prethodnog *negativnog posla* koji valja da se odradi pre nego što se odgovori na taj poziv, koji će svoju ipak diskurzivnu advokaturu dobiti u konceptu *staranja o sebi*.“ Prodanović, Srđan, Srđan Krstić, *Javni prostor i Slobodno delanje, Fuko vs Lefevr*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Beograd, 2011. Str. 5 i 6.

<sup>34</sup> (ibid).



Promatrajući prostor beogradskog *kruga dvojke*, moguće je pripadajući mu javni prostor sagledati kao specifičnu vrstu heterotopije koja predstavlja i mesta u kojemu postoji izrazito veliko bogatstvo tragova ljudskog delanja, sukoba, i različitih privatnih istorija.

Beogradsku *dvojku* možemo posmatrati kao heterotopno mesto koje je *drugo* u odnosu na ostala mesta i lokacije u gradu koja pripadaju *krugu dvojke* (Administrativne zgrade, kulturne i državne institucije, pozorišta, bioskopi, fakulteti) i s kojima je u vezi dok upisuje svoju planiranu trasu. Takva heterotopija postoji od sredine devetnaestog veka i uz značajne promene<sup>35</sup> koje je doživela, opstala je kao veza/posrednik između ljudi i pomenutih prostora u kojima ljudi borave i vrše funkcije. Izvođenjem i prikazivanjem drugačijeg, neuobičajenog ponašanja i postupaka od strane pojedinaca i grupa koji se mogu posmatrati kao *drugi/s onu stranu* kroz sukob, oružje, gas maske i haotične situacije, te ponašanje koje odstupa od uobičajenog proseka ili norme, *dvojka* predstavlja potencijal heterotopijskog odstupanja. Iako, ona sama kao takva nije zvanično prihvatilište, psihijatrijska klinika, zatvor, ili starački dom (dom za beskućnike) koje Fuko naziva ustanovama heterotopijskog odstupanja.

Sa druge strane akteri koji izvode, koji se upisuju i proizvode određena značenja u tramvaju, svojim postupcima i ponašanjem kroz analizu i moguću kaznenu politiku mogu da se dovedu u kontekst pojedinih navedenih ustanova. Njihovo heterotopijsko *odstupanje* predstavlja jedno od načela Fukoove heterotopije.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Beogradski tramvaj je doživeo značajne promene u vrlo kratkom vremenskom periodu. U početku su se koristili konji kao pogon kada je tramvaj pušten u saobraćaj 14. Oktobra 1892. godine, a samo dve godine kasnije uvedena je prva električna linija, a do kraja 1905. godine, sve su linije bile elektrificirane.

<sup>36</sup> Mišel Fuko u svojim tekstovima *O drugim mestima*, navodi šest načela heterotopije i njihovih karakteristika. *Heterotopija*, sa francuskog preveo Pavle Milenković Naslov izvornika: *Des espaces autres*, Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre 1984. 46-49.

Fuko u svojoj knjizi *O drugim mestima* izdvaja još jedno zanimljivo načelo heterotopije. Iznoseći kako heterotopija ima moć da na jednom stvarnom mestu postavi u usporedan odnos različite prostore i lokacije koji su međusobno nespojivi,<sup>37</sup> on navodi primere pozorišta u kojima se izmenjuju mesta koja su jedna drugima strana, i bioskopske sale u kojima se projektuju trodimenzionalni prostori na dvodimenzionalni ekran.

Tramvaj kao stvarni/fizički mobilni prostor u sklopu umetničkog projekta uključuje različite situacije, mesta i izvođenja koja uz odnos sa različitim medijskim sredstvima doprinose čitanju *dvojke* kao heterotopnog mesta, sa međusobno nespojivim lokacijama/sistemima. Kada akteri u *dvojci*, u odelima sa gas maskama na svojim licima aktiviraju dimne kutije dok tramvaj prolazi Nemanjinom ulicom, aktiviraju se u istom momentu i različiti istorijski, politički, i društveni slojevi. Tramvaj tada sa svojim okruženjem u isto vreme postaje prostor u kojemu se isprepliću sledeća mesta:

- mesto vojnih dejstava avijacije iz perioda drugog svetskog rata (nacističko 1941. godine i savezničko bombardovanje 1944. godine)
- mesto NATO bombardovanja iz 1999. godine
- mesto vojno-policijskih intervencija, demonstracija i sukoba na ulicama Beograda od početka devedesetih godina do danas
- mesto radikalnog ekološkog protesta, zauzimanje ulica, prekid u saobraćaju
- mesto ideološkog prikazivanja i proizvodnje moći (nacizam, teror, rat, nacionalizam)
- mesto složenog političkog odnosa i kontrapunkta u kojemu akteri/politički funkcioneri u odelima proizvode/aktiviraju haotičnu situaciju i direktno učestvuju u haosu

---

<sup>37</sup> (ibid).

- mesto u kojemu je model kontrakulture suprostavljen sopstvenoj kulturi, s ciljem da se probiju okviri/prevladaju granice sopstvene kulture
- mesto potencijala u kojemu supkulture grupe stvaraju sopstveni prostor i mesto za izražavanje sa kritikom postojeće dominantne kulture

Ovakvi sistemi se u tramvaju prepoznaju kroz vizuelna sredstva (gas maska nemačkog *Wermachta*, saveznička gas maska, gas maska NATO avijacije, srpska vojno-policajska gas maska, odela i poslovne torbe-aktovke, dimne kutije, zaštitne maske i uputstva za publiku) i zvučne segmente (muzički hit iz drugog svetskog rata u savremenom aranžmanu, zvukove avijacije i sirene za uzbunu) koji simbolizuju navedena mesta. Na ovaj način beogradski *krug dvojke* sa tramvajem koji trasira Nemanjinom ulicom predstavlja mesto traumatičnog iskustva beograđana, mesto dubokih značenja, veoma slojevitih. S druge strane on je ujedno i dobar poligon kako bi se unutar njega napravila odlučujuća razlika u odnosu na svakodnevnu rutinu i ustaljenu shemu ponašanja i boravka u mobilnom prostoru.

## PRAVO NA GRAD

U poslednjoj deceniji, *Pravo na grad* se razvio kao snažan poziv za društvenu akciju i borbu protiv isključujućih procesa globalizacije. Ovakav je poziv sa parolom *Prava na grad* ujedinjen u globalnu borbu vraćanja komodifikacije i privatizacije urbanog rostora, i izazvao sukobe oko toga ko ima pravo na grad i kako bi taj grad trebao da izgleda, kakav bi trebao biti. Upravo će rad i vizija već pomenutog Lefevra i njegovo delo *Pravo na grad* biti inspiracija za razvoj globalnih društvenih pokreta. Mnogi popularni aktivistički pokreti su danas u svojim borbama inkorporirali ideju Lefevrove vizije *Prava na grad*. Ovaj slogan prvi put je upotrebljen od strane francuskog sociologa Anri Lefevra 1968. godine<sup>38</sup> i upravo će te godine svoju potvrdu dobiti na parolama mladih francuskih studenata na demonstracijama u Parizu.<sup>39</sup>

*Pravo na grad* manifestira se kao visoki oblik prava: pravo na slobodu, pravo na individualizaciju u socijalizaciji, pravo na navike i življenje. Pravo na rad, participaciju i prisvajanje (jasna razlika od prava na imovinu) implicira se kroz pravo na grad.<sup>40</sup>

Mičel ova dva ključna prava (pravo na participaciju i prisvajanje) izdvaja i objašnjava. S jedne strane imamo *participaciju* koja dopušta građanima (urbanim stanovnicima) pristup svim odlukama koje proizvode urbani prostor. S druge pak strane imamo

---

<sup>38</sup> Anri Lefevr, je najverovatnije prvi koji je uveo i koristio pojam *Pravo na grad*. Predstavlja jednog od najznačajnijih i vodećih filozofa francuske levice, i aktivist francuskog pokreta otpora za vreme drugog svetskog rata. *Pravo na grad* je pojam koji se prvi puta upotrebio u njegovom izdanju *Le droit à la ville*.

<sup>39</sup> Maj 1968. godine u Francuskoj je razdoblje građanskih nemira, koje je pokrenuto studentskom pobunom na univerzitetima u Parizu, koje se proširilo na čitavu Francusku. Protesti su vrlo brzo uključili masovne štrajkove, zaposedanje fabrika i univerziteta diljem Francuske. To je period najvećeg generalnog štrajka u Francuskoj istoriji koji je održan 13. maja, sa učestvovanjem deset miliona radnika, koji su naterali francuskog predsednika Šarla de Gola (de Gaulle-a) da zakaže nove izbore.

<sup>40</sup> Citat Lefevra u Kofman, E. and Lebas, E. (eds and translators) (1996) *Writings on Cities*, Blackwell Publishing: Oxford. 1996. 174.

*prisvajanje/aproprijaciju* koja uključuje pravo na pristup, zauzimanje, i korištenje urbanog prostora, te stvaranje novog prostora koji zadovoljava potrebe ljudi.<sup>41</sup>

Ono što je bitno za projekat *Traming* u kontekstu *Prava na grad* jeste da sudeluje u stvaranju novog prostora, gradskog urbanog identiteta. Imajući u vidu lokalni karakter priče, svojom višeslojnom igrom reči i izborom lokacija, on postaje svojevrsni dokument (beo)gradskog života s početka 21. veka. To korištenje grada i proizvodnja gradskih prostora, njegovim stanovnicima kroz *Pravo na grad* daje pravo glasa i potiče njihovu aktivnost.

Beogradska platforma *Imamo plan*<sup>42</sup> aktuelan je primer prakse koja kroz svoje projekte/akcije/izložbe/radionice učestvuje u oživljavanju gradskog urbanog prostora i uređenju saobraćajnog sistema grada Beograda. Njihov projekat *Belgrademaps* rezultovao je postavljanjem mapa svih linija gradskog prevoza na 35 najprometnijih stanica gradskog prevoza, u autobusima i info kućicama. Ova grupa koja je posvećena podsticanju građanskih poduhvata objavila je *Manifest otvorenog urbanizma*, odnosno urbanizam u kome vredi učestvovati. U manifestu koji je sastavljen od petnaest tačaka navodi se kako je grad kompleksan sistem zasnovan na principu suživota, da je urbanizam kao praksa nusproizvod ljudske potrebe za zajedničkim životom te da služi kao sistem koji pomaže ljudima da lakše ostvare svoje potrebe za resursima, komunikacijom, kretanjem i stvaranjem. Kao značajna praksa navodi se stvaranje novih i rehabilitacija starih javnih prostora.

---

<sup>41</sup> Mičel, Don, *The Right to the City: Social justice and the fight for public space*, Guildford Press, New York, 2003.

<sup>42</sup> <http://www.imamoplan.com/> 12.04.2014. 12:40.

Pravo na grad znači pravo građana i građanki da postoje i izražavaju se u svakom delu procesa međusobne komunikacije, informacije i razmene koji čine grad.<sup>43</sup>

Godine 2011. sam imao priliku da učestvujem u projektu oživljavanja delova gradskog prostora Osijeka, kroz strategiju obnove i dodavanja nove funkcije staroj tramvajskoj stanici. Projekat *Tram shelter* se odvijao kroz kurs *Koncept i umetnička praksa* uz saradnju sa mađarskim dr.art Janošem Šugarom (János Sugár). Cilj ovog projekta je bio da se uz obnovu/renoviranje istorijskog mesta gradskog prevoza i same tramvajske stanice, napravi nova funkcija stanice kao info pulta sa informacijama o kulturnim dešavanjima i umetničkim programom u gradu.

Suština projekta je bila da se građani/u ovom slučaju studenti slobodno uključuju u različite programe koji stvaraju novi identitet grada, iniciraju projekte, primenjuju, i učestvuju u mehanizmima otvorenog planiranja i stvaranja novih rešenja. Na taj način učestvuje se u *društvenom prostoru* kako ga naziva Anri Lefevr, u interaktivnoj uporabi i kreiranju prostora u svakodnevnom životu , uporabi prostora kao okoliša u kojemu pojedinci žive.

---

<sup>43</sup> Tačke manifesta otvorenog urbanizma <http://www.imamoplan.com/index.php?/informacije/manifest/>, 20.04.2014. 14:20.

*Pravo na grad* smatra istaknuti antropolog i teoretičar Dejvid Harvi (David Harvey), "je mnogo više nego individualna sloboda da koristimo urbane resurse, to je pravo da promenimo sebe tako što menjamo grad prema svojim željama. Ono je više kolektivno nego pojedinačno pravo, jer promena grada zavisi od ostvarivanja kolektivne moći u procesu urbanizacije. Tvrđim da je sloboda da stvaramo i preinačujemo sebe i svoje gradove jedno od najdragocenijih ljudskih prava, ali i ono koje je najviše zanemareno".<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Harvi, Dejvid, *The Right to the City*, 2008, <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>, 22.04.2014. 15:55.

### 3. Predstavljanje i elaboracija koncepta *Traming*

#### *CULTURE JAMMING, RADIO JAMMING, - TRAMING*

*Traming* je projekat koji prema svome karakteru i vrsti rada odgovara umetničkoj praksi višemedijskih instalacija i radikalnog umetničkog performansa u javnom prostoru. Značenje reči *Traming* dolazi iz engleskog govornog područja. Reč je sastavljena iz reči *Tram* (Tramvaj) koja označava vozila koja saobraćaju po šinama u sistemu javnog gradskog prevoza, i nastavka *ing* koji označava vršenje radnje. *Traming* je takođe ideja koja svoje značenje u širem smislu pronalazi u pojavi *Culture Jamming-a*, odnosno *Kulturnog ometanja*, te *Radio jamminga*, odnosno diverzije zvučnih signala radio stanica.

Pojam *Culture jamming* nastao je u Kaliforniji, u San Francisku 1984. godine, od strane članova eksperimentalnog, muzičkog-kolaž benda *Negativland*. *Culture jamming* bi se mogao definisati kao aktivistička forma urbanih rituala i čin izvođenja u javnim prostorima koji za cilj ima ometanje/diverziju/subvertovanje masovnih korporativnih medija/reklama/rastuće postmoderne popularne i potrošačke kulture/konzumerizma/robnog spektakla i njihovih negativnih posledica koje imaju na društvo i okruženje.<sup>45</sup> Za praksu *Culture jamminga* moglo bi se reći da danas doživljava pravi preporod i predstavlja praksu širokog raspona delovanja u okviru najaktuelnijih političkih, ekoloških, socijalnih i kulturnih pitanja. *Jammersi* odnosno kulturološki borci svoje metode i borbu koriste u različitim ambijentima savremene komunikacije, pre svega u javnom fizičkom ali sve češće i u sajber digitalnom prostoru.

---

<sup>45</sup> Klejn, Naomi, No Logo, Flamingo, Velika Britanija, 2000, 451. 284-315.



Ono što je suština ovog pokreta jeste da *ometa* i kritikuje masovne medije (kao i društvo u celini) koristeći elemente upravo samih masovnih medija, te njihove izvorne metode komunikacije, pre svega reklame velikih korporacija, bilborda, reklamnih postera u prevozima (autobusu, tramvaju, podzemnoj).

Na takav način i projekat *Traming* komunicira sa publikom/putnicima u tramvaju. Na mestima unutar tramvaja koja su predviđena kao uobičajeni prostor za reklame i plakate, nalazi se ekran koji emituje projekat *Traming*, i ono što je kroz pet subverzivnih akcija u tramvaju obuhvaćeno. U toku izvođenja tih pet različitih akcija u sklopu projekta, mesta koja su u tramvaju predviđena za reklame postaju meta subvertovanja tih reklama. Njihova forma i sadržaj se u tom slučaju odnose na temu svakog pojedinog čina i izvođenja, bilo da je reč o *Nasilju*, *Oružju* ili *Medijskim manipulacijama*. Ovakva vrsta diverzije reklamnih prostora u javnom gradskom prevozu može da se posmatra kao narušavanje dominantnog znakovnog sistema i ustaljene percepcije.

Iako danas obuhvata široki raspon najrazličitijih savremenih umetničkih i aktivističkih praksi *Culture jamming* nije nova pojava. Sam pojam veže se uz ideju *Radio jamminga* koji se odnosi na ilegalno snimanje i subvertovanje javnih frekvencija/signala kako bi se omogućila nezavisna komunikacija, ili se odnosi na nameran prekid/ometanje dominantnih frekvencija i radio stanica.

Najčešće se radi o prenosu radio signala koji ometaju komunikaciju tako što se namerno koristi šum u signalu kako bi se ta komunikacija poremetila.<sup>46</sup> Tokom drugog svetskog rata radio-operateri su kroz komunikacijske sisteme namerno pogrešno navodili pilote borbenih aviona, kroz izmenjene i lažne govorne instrukcije na njihovom sopstvenom jeziku.

Ideja *Culture Jamminga* svoje korene pronalazi u različitim ali bliskim istorijskim revolucionarnim pojavama surealizma, Dade, hipi-kulture, nemačke *Spaßguerille*, studentskih strujanja 60-ih godina, punka, Situacionističke Internacionale, a kao svojevrsni temelj uzima se Deborovo *Društvo spektakla*.

Tokom burne 1968. godine, Situacionistička internacionala na čelu sa Gi Deborom (Guy Debord-om)<sup>47</sup> je bila prva koja je napravila usporedbu sa *Radio jamming-om* kada je predložena upotreba i korišćenje metoda *gerilske komunikacije* kako bi se propitao i *pomerio* odnos masovnih medija i dominantne kulture.

---

<sup>46</sup> Najčešće vrste ovog oblika signala ometanja su slučajni šum, slučajni puls, iskra, snimljeni zvukovi.

<sup>47</sup> Grupa osnovana u Francuskoj 1957. godine od strane Gi Debora, Konstanta (Constant), Asger Jorna. Njezina je teorijska i propagandna aktivnost bila usmerena ka analizi, propitivanju i promenama unutar savremenog društva, kulture i umetnosti. Neki su je zvali najradikalnijom revolucionarnom grupom druge polovine 20. veka.

Beogradski tramvaj kada je reč o zvuku funkcioniše kroz sistem zvučnog prenosa informacija koje su upućene njegovim putnicima. Informacije koje se daju na ovaj način se odnose na delove grada/stanice i njihova imena na kojima tramvaj saobraća. U umetničkom projektu *Traming* zvučni su segmenti upotrebljeni kako bi se izvršio svojevrsni napad na čulo sluha putnika/publike. Zvučne informacije, čiji je sadržaj vezan uz temu svake pojedine akcije, prenose se pomoću sistema zvučnika, megafona, te radio-veze *toki-vokija*. Zvučni segmenti i *zvučni talasi* koji se prenose pomoću navedenih sistema teže da poremete/ometu/napadnu uobičajene zvučne informacije i komunikaciju između *naratora-aparata* i putnika u tramvaju. S obzirom na to da su regularne zvučne informacije (o dolasku tramvaja na stanicu) u tramvaju ipak minimalne, unapred snimljeni i kreirani zvučni sadržaji imaju takođe za cilj da prenošenjem i prijemom zvuka utiču na subjektivne, psihičke pojave u svesti putnika.

Grupa umetnika i intelektualaca okupljena u Situacionističkoj internacionali zainteresovana za rešavanje problema otuđenja u komformističko-materijalističkoj kulturi, odgovorna je za još jednu vrlo vrednu stvar. Situacionisti su odgovorni za ideju koja se javlja krajem pedesetih godina, kada su demonstrirali snagu subverzivnih elemenata za komunikaciju na ulici. Njihova ideja je *détournement/detournement*, čije se značenje kreće od skretanja/diverzije/subvertiranja/preusmeravanja/posredovanja/izobličenja/zloupotrebe/otmice odnosno okretanje tog nečeg na drugu stranu u odnosu na njegov normalni kurs ili svrhu.<sup>48</sup> U umetničkoj praksi to bi značilo da se slike, poruke ili artefakti dekonstruišu i vade/uklanjaju iz svog konteksta da bi se stvorilo novo značenje.

---

<sup>48</sup> Debor, Gi, (Guy Debord), *Društvo spektakla*. Prevod, priprema i prateći tekstovi: Aleksa Golijanin. Beograd, Blok 45, 2003. 105.

*Subvertovanje/Subvertising* kao jedna specifična forma *détournement-a* predstavlja metodu u kojoj se izvorno/originalno značenje koje je prvenstveno bilo zamišljeno od strane reklamnih/proizvođačkih kompanija i brendova, zamenjuje sa onima koje kulturološki borci/umetnici koriste kao *ispravnije*, ili *istinitije*. Pravi potencijal ovakve kreativne metode dolazi do izražaja kada subvertovana reklama ponovo pronađe svoje mesto u javnom sferi i počne ponovo da ostvaruje komunikaciju sa publikom/potrošačima koji takvu reklamu posmatraju kao onu originalnu, prvobitnu, kao pravi oglas.

U eseju *Posredovano slikarstvo* iz 1959. godine slikar i jedan od najistaknutijih situacionista Asger Jorn je pisao da je *détournement/posredovanje* igra rođena iz sposobnosti oduzimanja vrednosti: "Samo osoba koja je sposobna oduzeti vrednost u stanju je stvoriti novu vrednost. Mogućnost oduzimanja vrednosti priprema investiranje novih vrednosti u vlastitu kulturu".<sup>49</sup>

Upravo je to taktika *kulturnih ometača* koji koriste taktike *otmica/demitologizacije/i* subvertovanja poruka koje kulturna industrija predstavlja javnosti. Takva taktika *détournement-a* se intezivno koristi na velikim gradskim plakatima i često se naziva *alteracija* i *razbojništvo* plakata. Jedan od članova muzičke grupe *Negativland*, koja je prva predstavila pojam *Culture jamming* navodi u samom albumu *Jamcon* iz 1984. godine kako vešto prerađen *bilbord* usmerava pogled javnosti na razmatranje izvorne/originalne korporativne strategije.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005. 572.

<sup>50</sup> Naomi Klein, *op.cit.*, 281.

Kao kontrast komercijalnoj kulturi i konzumerskom društvu u kojemu živimo *Culture jamming* se izvodi kroz mnoštvo metoda, strategija, upotrebom različitih tehnika i putem značajnog broja platformi. Na taj način *kulturno ometanje* se pojavljuje kao efikasno i učinkovito sredstvo javnog diskursa. Neke od tehnika koje *Culture jamming* uključuje su navedeno subvertovanje reklama čijoj su popularnosti doprinele platforme *Billboard Libeartion front* i *Adbusters*<sup>51</sup>, zatim javno izvođenje i performans umetnost, *DIY* filozofija<sup>52</sup>, ulični grafiti<sup>53</sup>, *RTS* demonstracije, *flash mob* akcije, koje su organizovane u fizičkom javnom prostoru, i *hactivism/kompjuterski-net* aktivizam organizovan kroz virtuelne mreže i prostor, kao što je primerice *cybersquatting*.<sup>54</sup> Primer

---

<sup>51</sup> *Adbusters*: Pokret dobija svoju pravu dimenziju tek 1989. godine zahvaljujući časopisu *Adbusters* – novini za mentalni ambijent, čiji je osnivač Kejl Lasn. Naziv časopisa nije slučajna: sastavljen je od dve reči *ad* – reklama i *to bust* – goniti, tako da bi u bukvalnom prevodu značio, lovci/progonioci reklama. Časopis nastaje s ciljem da ostvari uslove za pravu *mentalnu borbu* konzumenata koji su svakodnevno prinuđeni da primaju u sopstvene mozgove hiljade reklamnih poruka. Po rečima Lasna, ovakva degeneracija komunikacije dovela je do sve većeg razvoja zavisnosti i poremećaja ličnosti da bi kulminirala takozvanom *epidemojom očajnosti* među ljudima. *Adbusters* od 1989. godine pa sve do danas predstavlja najbolju dimenziju borbe *culture jammersa*. Od samog početka magazin podržava ideju da je socijalna bolest pre svega mentalna bolest, prouzrokovana degeneracijom medija. Devedesetih *Adbusters* izlazi na svaka tri meseca, a ubrzo zatim je osnovan i veb sajt, koji za kratko vreme postaje i najposećenija virtuelna sfera za sve *jammersa*. Magazin posebno ističe koliko je neophodno kontrolisati medijsku popularnost i prisutnost industrije alkohola, duvana, automobila pa čak i odevnih proizvoda, jer se reklamama ovog tipa promovise stil života koji je štetan po naše zdravlje ili je jednostavno nerealan i zbog toga potpuno nedostupan.

*BLF*: Po pitanju *oslobođenja* reklamnih tabli, najpoznatija je grupa *jammersa* *Billboard Liberation Front* osnovana još davne 1977. Po mišljenju glavnih predstavnika *BLF*, Džeka Napijera i Irvinga Glika, uticati semantički ili estetski na reklamnu poruku na bilbordima ne znači uništiti već unaprediti je. *Front za oslobođenje bilborda* je tokom godina unapređivao imidž raznih klijenata: *Revlon*, *Apple*, cigarete *Fact*. Razlog za takvo što *BLF* na svojoj web-stranici objašnjava ovako: Možete ugasiti/razbiti/pogoditi/udariti ili na neki drugi način izbjeći televiziju, kompjutore i radio. Niste primorani kupovati časopise ili imati pretplatu za novine. Svakome je poznat billboard; billboard je u svačijoj glavi. Iz tih razloga *Billboard Liberation front* emfatično i za sva vremena tvrdi da reklamirati znači postojati. Postojati znači reklamirati.

<sup>52</sup> *Do it Yourself/ Uradi sam* filozofija iako postoji kao termin od početka prošlog veka, svoju širu primenu i upotrebu ima od 1950. godine kada se ovaj pojam odnosio na rešavanje problema – uglavnom one oko uređenja kuće – samostalno. Svoje šire značenje – i značenje koje se u ovom kontekstu spominje – pojam je dobio u skorijoj prošlosti gde se odnose na veštine i znanja u internacionalnim alternativnim kulturama povezanim sa raznim aktivističkim mrežama, pank muzičkim scenama, piratskim radio i televizijskim stanicama itd.

<sup>53</sup> Kod prakse uličnih grafita u lokalnom kontekstu svakako treba istaći njihovu veliku ulogu u hronici srpskog i beogradskog života devedesetih i dvehiljaditih godina, koji su predstavljali onu subverzivnu stranu grada u odnosu na *drugu brzu* kulturu življenja. Danas ih mnogi smatraju nepravedno za vandalski čin, iako njihovo delavanje predstavlja svojevrstu dijagnozu stanja nacije.

<sup>54</sup> Uspon interneta doveo je do toga da digitalni aktivizam postaje sve popularnija i jednostavnija metoda akcije od strane društvenih aktivista. *Ometači kulture* mogu vrlo efektno da kreiraju veb sajtove i blogove relativno brzo i po niskoj ceni.

*bilbord* instalacije u Srbiji može biti rad Mirjane Đorđević *Respect Yourself* iz 1999. godine.

Ideja *Culture jamminga* uz navedene prakse svakako najviše pažnje posvećuje javnom/urbanom prostoru, koji na jednom mestu obuhvata mnoge tehnike i pristupe *kulturnog osveščivanja*. *Traming* kao projekat svoje mesto pronalazi u javnom gradskom prostoru, svoju zabrinutost izražava kroz javnu sferu, te uključujući udružene prakse različitog delovanja izražava protest protiv komformističke kulture življenja. Nameće se pitanje koliko je *Traming* kao projekat koji jednim delom deli ideju i praksu kulturnog ometanja, učinkovit kao političko oružje i može li ostvariti ono za šta je namenjen?

Na *Culture jamming* se kritički posmatrano danas može gledati kao na pokret koji je sam po sebi brend. Sve češće ideja i praksa *kulturnog ometanja* zauzima našu pažnju kroz različite oblike *jammerskih* časopisa/magazina mejnstrim grupacija, filmove, karijere poznatih *jammers-a* (Benksi/Banksy, Lasn glavni urednik *Adbustersa*), i može da se svede na to kako i loš marketing/reklama funkcioniše baš kao i onaj koji je dobar. *Culture jaming* je u opasnosti da se danas prepoznaje samo kao još jedan u nizu marketinških trikova/brendova.

S obzirom na činjenicu da se praksa *Culture jamminga* može odnositi na najrazličitije postupke mešanja umetnosti, medija, parodije, i *ometanja* postavlja se pitanje da li je zapravo reč o radikalnoj, subverzivnoj formi ili je u pitanju široko rasprostranjena forma kreativnog izražavanja/izvođenja?

Ovakva pitanja se postavljaju još od razmatranja Situacionista da li su igra, zabava i zadovoljstvo prava revolucionarna dela, do teza mnogih drugih da li je baš *ometanje*

protoka kulturnih informacija samo po sebi subverzivno, do toga da je oduvek postojala određena tenzija između veselih *prankstera* (šaljivdžija) i *hard-core revolucionara*.<sup>55</sup> Ne zaboravimo da je danas primerice *Youtube* (kao i druge virtuelne društvene mreže) prepun dežurnih *prankstera* koji se svojim video radovima na dnevnoj/nedeljnoj bazi obraćaju širokom krugu ljudi, i koji svesno/nesvesno ulaze u određena društvena polja i učestvuju u odnosima/i efektima između društva/politike/prostora. Kako to navodi Jan Lojd (Jan Lloyd) u svome eseju u *Kulturno ometanje: Semiotičko razbojništvo na ulicama*, iako je *BFL* poslednjih godina u kontinuitetu, efikasno i učinkovito radio na polju *ometanja* korporacijskih bilborada/reklama, takav pokret sve češće odaje dojam da je reč o hobbistima srednjih godina, a ne o ozbiljnijim političkim *gerilcima*.<sup>56</sup>

## UMETNOST I POLITIKA

---

<sup>55</sup> Naomi Klein, *op.cit.*, 288.

<sup>56</sup> Lojd, Jan, (Jan Lloyd), *Culture Jamming: Semiotic Banditry in the Streets*, Cultural Studies Department: University of Canterbury, Christchurch, 2003.

Projekat *Traming* teži afirmaciji višemedijskog sagledavanja izvođenja umetničkog dela, kao i uodnošavanju različitih medijskih linija kroz njihov različit sadržaj, formu i dejstvo. S druge strane projekat *Traming* je političan rad. Ne (samo) zbog toga što u sebi nosi i obuhvata određene političke sadržaje kroz razne artefakte/dokumente, odnosno što sadrži eksplicitne političke teme, stavove ili znakove (vizuelne, auditivne, tekstualne), već zato što učestvuje u javnoj sferi, računa na određeni društveni učinak i postavlja se subverzivno/kritički u odnosu na moć/vlast. Drugim rečima, on kreira/propituje složene odnose/pozicije između različitih politika, pojedinca i društva.

Relacije više naučnih disciplina i medija, utiču na mehanizme kojima znanja o istoriji, kulturi, i društvu utiču i učestvuju u ideološkoj konstrukciji identiteta.<sup>57</sup>

Ana Vujanović u tekstu *Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike* naglašava kako političnost shvaćena kao aspekt umetničkog rada, diskursa, dela ili projekta, koji se odnosi na njegovu orijentaciju, pozicioniranje i delovanje u aktuelnoj javnoj sferi društva, prema i u njegovoj strukturi, distribuciji moći, subjektima koji ga čine ili su iz njega isključeni, *raspodelama čulnog* i ideološkim diskursima. Kako je političnost dakle neizbežan aspekt bilo kog i svakog umetničkog rada, koji ne postoji drugačije nego u javnoj društvenoj sferi, iz ove perspektive se ne govori o političkoj umetnosti, kao specifičnoj umetničkoj delatnosti zainteresovanoj za politička pitanja.<sup>58</sup>

Autorka teksta još i ističe kako se političnost razlikuje od rada do rada prema tome da li je strateška ili taktička, oportuna i servilna ili kritička i transformativna, u

---

<sup>57</sup> Šuvaković, Miško, *Istorija umetnosti u Srbiji 20. vek, Radikalne umetničke prakse*, predgovor, Orion Art, Beograd 2010. 964.

<sup>58</sup> Vujanović, Ana, *Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike*. Raškolovano znanje – Letnja škola; Herceg Novi, 09. 08. 2010., <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politicnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>, 24.04.2014. 18:20



Ransijerovskom smislu policijska ili politička, intencionalno ugrađena u politički rad ili pročitana tek u njegovom suočenju sa okružujućim društvenim kontekstom.

Umetnost dakle nije politička zato što joj je žanr politički, već zato što zapravo ima položaj kulturalne i sociološke prakse.<sup>59</sup> Subverzivna praksa *Traminga* odnosi se na intervenciju u stanje društvenosti i kulture, odnosno ona predstavlja praksu koja je na neki način usmerena protiv zastupnika, efekata i pojavnosti *moći*, posrednim kritičkim medijskim prikazivanjem ili neposrednim – živim akcionim delovanjem/izvođenjem u specifičnim mikro/makro kontekstima.<sup>60</sup>

Pet je glavnih problemskih odnosa u *Tramingu* koji se izlažu uz rad/izvođenje, delovanje i afekte a tiču se kritike moći i njene pojavnosti/proizvodnje u društvu kroz:

- Nasilje (sistemska/objektivno/subjektivno)
- Oružje
- Medijske manipulacije
- Kontrolu i nadzor (represivni aparat)
- Haos (politički)

Svaki od navedenih problema koji se propituju, u međusobnoj su vezi, isprepleteni, i čine složenu spiralu značenja i uticaja.

---

<sup>59</sup> Šuvaković, Miško, *Politika i umetnost*, <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>, 20.10.2013. 20:05

<sup>60</sup> (ibid).

Projekat i procesi koji se odvijaju tokom istraživačkog dela rada i njegove realizacije, odnose se na različite postupke, probleme, mehanizme i vrstu rada (kojim se ovaj umetnički projekat realizuje) politički determinisane u prostoru/mestu/vremenu kojega kao takvog definišu.

- Svakodnevni život kao vrsta kulturnog izvođenja.
- Praktikovanje svakodnevnog života u De Sertoovskom smislu življenja u savremenom društvu kroz različite strategije i taktike takvog života.
- Naglasak na telu i na verbalnom, vizuelnim, zvučnim i gestualnim znacima izvedenim pred publikom koja sudeluje u izvođenju i postaje ko-kreator značenja. Publika treba da stvori svoja sopstvena značenja kroz perceptualne i kognitivne sposobnosti.
- Kombinovanje umetnosti sa drugim javnim diskursima koji oblikuju našu političku situaciju.
- Težnja da se nametne veza između umetničkog rada i političke aktivnosti.
- Građenje prostora između publike i aktera.
- Gledalac koji postaje subjekt/protagonista jer u takvoj situaciji dobija mogućnost da aktivno učestvuje, kritički se postavlja, na kraju promeni sebe i svoju okolinu.
- Istražiti sebe ne kroz sliku o sebi već kroz kritičku misao i promišljanje o nama.
- Umetnički performansi/subverzivna praksa kao kritički stav u odnosu prema društvenoj moći i njihovoj praksi, s kojima stupa u problemski odnos kroz rad/delovanje. S druge strane takva praksa može da oživi i oblikuju sirovi materijal javnih događanja kako bi stvorila pojam nečeg novog i istovremeno dala uporište novim vizijama u konkretnoj materijalnoj stvarnosti. Podsećanje na prošlost, suočavanje sa sadašnjošću i mogući izlaz u budućnosti.

- Pozicija umetnika i dela koje se izvodi. Umetnik kao izvođač (performer) koji interveniše svojim telesnim ponašanjem kao jedan od aktera, i umetnik koji interveniše postajanjem drugim, imaginarnim i realnim potencijalnostima kulture, društva i određenih situacija. Njegova intervencija je bihevioralna, što znači da ona svoju egzistenciju fragmentira na situacije ili događaje figura koje nešto izvode, sprovode, pokazuju, izriču ili postaju u specifičnim životnim uslovima i okolnostima.<sup>61</sup>
- Uključiti publiku u društveno političke strukture. Događaj je poligon za proizvodnju efekata u javnoj društvenoj sferi.
- Pitanje i pozicije savremene umetnosti kao političke umetnosti. Umetnost kao politička intervencija u nekom kontekstu prema nekim ljudima i situacijama. Takva umetnost može da se razume kao složeni proces značenja i afekata delovanja i ponašanja unutar društva i kulture kroz suočavanje, i u odnosu prema telu izvođača. U tom smislu, prelazi se sa estetske dimenzije stvaranja i imenovanja čulnih formi na reartikulaciju životnih formi kroz problematiku tela, egzistencije, ponašanja, pitanja političke korektnosti u konstruisanju društvene realnosti.
- Istraživanje kroz ulazak u područje traumatičnog društvenog identiteta. Provociranje društvenog odnosa. Suočenje sa traumatičnim društvenim identitetom kojim se provocira ljudskost.<sup>62</sup>
- Alternativna umetnička praksa kroz svoj otpor prema zvaničnoj politici, ideologiji i kulturi.
- Publika koja postaje aktivni subjekt i koja je dovedena do reflektovanja sopstvene intimnosti unutar javnosti.

---

<sup>61</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, JP Službeni glasnik, Beograd, 2012, 686.

<sup>62</sup> Rajnelt, Džanel (Janelle Reinelt), *Politika i izvođačke umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet dramskih umetnosti i Studio – Laboratorija izvođačkih umetnosti, 2012, 414. Prevod sa engleskog: Smiljka Kesić i dr.

- Umetnička praksa kao sredstvo reprodukcije ideologije datog društva, ali i potencijalno sredstvo njene kritike i subverzije.

Kao što sam naveo u uvodnom delu javnog i političkog prostora *Kruga dvojke*, javni prostor može da se razume kao otvoreni prostor na koji svako od nas ima pravo bez obzira na socijalne, verske, rasne, nacionalne, seksualne kriterijume. Svako ima pravo da participira u njemu, da konzumira njegove sadržaje, da boravi u njemu specifičnim mestima (koja mogu imati određene propisane regulative) i da ga slobodno koristi u onoj meri dokle god ta sloboda ne narušava slobodu drugog, odnosno ne ulazi u sukob s pravima individua i drugih grupa, koje takođe učestvuju u građenju jednog javnog prostora. Ono što se kroz *Traming* pokušava razmotriti/promeniti jeste praktikovanje svakodnevnog života u savremenom društvu. Određeni uvid u ovakvu vrstu problema gde pojedinac u javnom prostoru i životu egzistira kao politički subjekt može nam dati De Sertoovo razmišljanje i teorija koju je izneo u svojoj knizi *Praktikovanje svakodnevnog života*. Kao što je primetila Ana Vujanović u svome tekstu, ono što de Serto ističe i uvodi je seminalna razlika između strategija i taktika života i življenja u savremenom društvu.

Strategije pripadaju poretku društvenih institucija. Njih karakterišu određeni proizvodi (jezik, prava, običaji, komercijalni proizvodi, kultura, umetnost) ali i fizičko mesto/prostor i sopstvena istorija i tradicija. Tom (velikom) investicijom, za strategije je karakteristično da one grade svoj autoritet i društvenu moć, ali istovremeno postaju nefleksibilne i inertne. U tom smislu cilj je institucija pre svega perpetuiranje samih sebe, te one teže masovnosti proizvodnje i uniformnosti njenih korisnika. Drugim rečima, one predviđaju, postavljaju, može se reći i nameću određene načine življenja kroz institucionalni sistem, odnosno načine upotrebe, recimo, kulture u svakodnevnom životu pojedinaca. Kao najizraženiji načini dominantne upotrebe, prema de Sertou, identifikovani su konzumacija i podređivanje.

Kako se u tekstu Ane Vujanović još navodi, kroz pojam *taktike*, De Serto skreće pažnju da se radi o pogrešnoj interpretaciji, jer se institucije ne konzumiraju kao takve, već se koriste na različite načine u svakodnevnim životima pojedinaca, u zavisnosti od njihovih potreba. Taktike su tako pre svega metodologije (zatim, metode i tehnike) individualizacije i prilagođavanja institucija pojedinačnom životu. One mogu ići do izigravanja, subvertiranja i divertiranja tih institucija, ali nikad sa namerom da njima ovladaju, da ih preuzmu, da na taj način same postanu nove strategije. U toj ulozi/slabosti taktika leži njihova osnovna snaga i ujedno osnovni kritički gest De Sertoove studije – ona pokazuje svakodnevni život kao aktivan proces i stalnu borbu običnog čoveka protiv institucija koje teže da ga asimiluju i podrede svom poretku.<sup>63</sup>

Praksa ovakvih taktika subvertiranja, diverzije, i ometanja, kao i aktivna borba pojedinca, običnog čoveka koji nije samo to, već i aktivan politički subjekt u borbi protiv nametnutog i kontrolisanog životnog poretka, sastavni je deo mog umetničkog projekta. Ovakva praksa koja se odvija/izvodi u lokalnom (srpsko-beogradskom) kontekstu, vidljiva je u različitim modelima svakodnevnog globalnog aktivizma uličnog performansa, *Reclaim the streets* akcija, *Culture jamminga*, *The Occupy movement* akcija kao najnovijih javnih borbi protiv institucija, velikih korporacija, i globalnog finansijskog sistema.

---

<sup>63</sup> Vujanović, Ana, *op.cit*, 24.04.2014. 18:20

Slovenački teoretičar Aldo Milohnić ističe:

„S druge strane, subverzivna umjetnost, koja uspije ukazati na to da sa naoko normalnim, samorazumljivim stvarima ipak nešto nije u redu, stvar je šireg društvenog interesa i zato je vrijedno razmisliti do kuda se može protegnuti pravo umjetnika da preispituje društvene norme, koje su se kristalizirale u pravnim normama i pravnoj praksi određenog društva. To je izuzetno značajno političko pitanje.“<sup>64</sup>

#### ANGAŽOVANA UMETNOST I ANGAŽOVANA PUBLIKA

„Angažovana umetnost za angažovanu publiku. Angažovana umetnost je umetnička praksa čiji je zadatak i smisao realizacija političkog ili etičkog ideala i programa. Ona se suprotstavlja mislima autonomije umetnosti, što znači da su estetski i umetnički kriterijumi umetničkog delovanja podređeni političkim ili etičkim zahtevima.“<sup>65</sup>

Polazeći od postavke da bi trebali živjeti kao subjekti u procesu sopstvene istorije, a ne kao puki objekti i posmatrači, akcije u *dvojci* prekidaju odnos nezainteresovanosti/i *krize neodlučnosti* kao konačne odluke življenja društva i pojedinca. Jedan od vodećih slogana današnjice je: da je dobro samo ono što je efikasno i što prihvata masa/tržište. Vreme

---

<sup>64</sup> Milohnić, Aldo, *Političnost umetnosti u doba neoliberalnog cinizma*, Intervju, 2011.  
<http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politicnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-sa-aldom-milohnicem-2011/>, 20.12.2013. 20:30

<sup>65</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, 572.

globalne tranzicije za sobom ostavlja sve veći jaz između onih koji dobijaju mnogo i postaju dobitnici i onih koji postaju sve veći gubitnici. U takvoj javnoj zabrinutosti, ali i u De Sertoovskom smislu otpora i borbe običnog čoveka protiv institucija koje teže da ga asimiluju i podrede svom poretku, ključnu ulogu mogla bi da ima javna sfera kao prostor koji posreduje između pojedinca, društva i države.

Izvođenje umetničkog dela i prisustvo umetnosti na ulici/u tramvaju upoznaje stanovništvo/putnike sa sopstvenim identitetom, gradi kritičko mišljenje i povećava stepen javne svesti. Intervencije u javnoj sferi koje su usmerene ka zajednici moguće su kroz umetničko delovanje koje uključuje različite inter(kon)tekstualne slojeve kojima obiluje javni prostor *kruga dvojke*, otvarajući ih novim čitanjima i novim iskustvima.

Korak ka promeni tačke gledišta u subverzivnom političkom delovanju kroz upotrebu/udruživanje i problematizaciju određenih umetničkih medija, a koja bi mogla da bude jedan od modela kako bismo uvideli našu svakodnevicu u pravom svetlu, jeste angažman publike i njena participacija. Pitanje koje je u središtu ovog izvođenja je, kako promeniti inertno društvo otupljeno od silnih licemernih poruka.

Participacija publike/putnika u tramvaju, njihov angažman, interakcija/dvosmerna komunikacija, uključenost i reakcije, predstavljaju značajan, rekao bih ključni deo projekta. Akcije u tramvaju broj dva se izvode i traju u vreme kada ljudi obavljaju svoje rutinske obaveze odlaska i dolaska na posao, u školu, fakultete, pijacu, prodavnice, ili turistički razgledaju grad. Interakcija koja se odvija za vreme izvođenja akcija jeste oblik komunikacije (vizuelne, zvučne, verbalne, taktilne) između aktera u tramvaju, u kojoj postoji mogućnost uticaja svih učesnika komunikacije, te je takva komunikacija dvosmerna. Pošiljalac/izvođač i primalac/putnik, ili pošiljalac/putnik i primalac/izvođač aktivno utiču jedni na druge, oni su aktivni, pasivni i zajedno učestvuju u razmeni

iskustava i proizvodnji značenja. Akcije koje se organizuju u tramvaju, u delu koji se tiče živog izvođenja su prema svome karakteru, sadržaju i problemu na koji se odnose eksplicitni, agresivni, provokativni i *ne prihvatljivi* kao forma ponašanja/izvođenja u javnom prostoru. Na taj način se obična publika, odnosno pojedinci i putnici u tramvaju (ali i oni van njega) potiču na stvaranje i uspostavljanje novih pozicija u odnosu na problem koji se nalazi pred njima.

Jedan od ciljeva angažovanog delovanja publike/putnika u *dvojci* je da se ona pomakne sa sedišta – odnosno svojih sigurnih pozicija - na kojima sedi dok se vozi tramvajem, i da se prekine ta njihova svakodnevna, ustaljena šema od tačke *a* do tačke *b* i nazad do tačke *a*. Aktivno uključivanje putnika kao subjekata u procesu izvođenja projekta aktivno uključe, postanu subjekt procesa i prođu kroz problematiku direktne eksplicitnosti, i traumatičnog stanja društvenih odnosa. Činjenica da smo danas svakodnevno izloženi medijskim manipulacijama i moralnom panikom –prouzrokovanom između ostalog – i različitim slikama brutalnosti i nasilja, sa sobom donosi i značajan problem pasivnosti i ne-reagovanja. Živimo u vremenu kada je između nas i određenih suštinskih problema/pitanja stvorena *ograda*<sup>66</sup> koja predstavlja pravi izazov kada je reč o njenom *preskakanju* ili *razbijanju* ovisno o vrsti strategija i taktika koje ćemo odabrati i za koje se opredelimo.

Kako je to prikazano u *Tramingu*, količina i brzi protok informacija koje se tiču nasilja, a koje se prikazuju na *ekranu* kod promatrača stvaraju određenu ogradu i *fikciju*. S jedne

---

<sup>66</sup> Ovakva vrsta ograda sputavanja i prozora mogućnosti, razmotrena je u knjizi Naomi Klejn, *Fences and windows/Ograde i prozori* iz 2002. godine. Naomi ističe: „Prva je bila ograda. Slika se javljala neprestano: zapreke koje odvajaju ljude od resursa koji su bili javni, zabranjuju im pristup preko potrebnoj zemlji i vodi, ograničavaju njihovu sposobnost da prelaze granice, da izražavaju političko neslaganje, da javno prosveduju na ulicama, zapreke koje čak sprečavaju političare u provođenju politike koja će biti smisljena ljudima koji su ih izabrali. Neke od ovih ograda nije lako primetiti, ali one svejedno postoje. Virtualna se ograda uzdiže oko škola u Zambiji kada se na savet *Svetske banke*, uvede *pristojba za korisnike* koja stavlja nastavu izvan dosega miliona ljudi.“ Klejn, Naomi, *Ograde i prozori*, VBZ, Zagreb, Tiskarna LJUBLJANA d.d., Ljubljana, 2003. 184. Prevod s engleskog: Luka Bekavac.



strane, to je nešto što se događa *tamo* i nikako ne može biti *sada i ovde*, te s druge strane takvo nasilje stvara inertno društvo, *otupljeno* od količine istog, kao i od licemernih poruka koje se odnose na problem nasilja i njegovo rešavanje. Radikalna intervencija aktera (fizički sukob) u to inertno društveno polje, pokušava da na izravan način ostvari vezu (s publikom) između onoga što se dešava oko nas a mi to ignorišemo (kroz opravdanje, odbijanje odgovornosti, poricanje, davanje legitimiteta), ili površno shvatamo ne želeći se upustiti u dublje razmatranje problema.

Takva provokacija publike, i njeno uključivanje u višeculni događaj (posmatranje, slušanje, kontakt, govor/negodovanje), odnosno uloga i angažman publike kao izvođača i kreatora, u tom slučaju novih aktera zbivanja u tramvaju, dovodi u pitanje odnos između autora i promatrača, aktivnog i pasivnog, umetničkog i stvarne situacije/života. Umetnost, akcija, i participacija prave eksplicitnu vezu između same participacije i socijalne jednakosti. <sup>67</sup>

## KRITIČKA UMETNOST I AKTIVIZAM

---

<sup>67</sup> Uz to, na kraju postavljaju i temelje za novu vrstu umetnosti, *demokratske umetnosti* kako ju je Frank Poper u svojoj knjizi *Art-Action, Participation* nazvao.

Aktivistički pristup i subverzivne akcije izvedene u obliku inicijative, intervencije i interakcije, a povezane sa društvenim, političkim, medijskim i kulturalnim praksama kao oblik otpora u tranzicijskoj globalizaciji na lokalnom nivou, odnosno širem nivou u okviru neoliberalnih političkih sistema mogu se vrlo lako anulirati/odbaciti već samim pozivanjem vladajuće strukture na pravo na kritiku i građanske slobode, čime navodno dokazuju svoju demokratičnost, otvorenost, i tolerantnost.<sup>68</sup> Kako slovenački teoretičar Milohnić u intervju *Političnost umetnosti u doba neoliberalnog cinizma* iz 2011. godine navodi, reč je zapravo o cinizmu, kojim se sistem perfektno štiti pred bilo kakvim direktnim ili protestnim akcijama. Akcijama u projektu, radikalnim izvođenjem uz popratne elemente, vizuelnim/tekstualnim segmentima, kao i zvučnim primerima, bez obzira na to koliko oni potencijalno mogu da budu ekstremni ili radikalni, odnosno ekscesni, postoji određena opasnost – s obzirom na činjenicu da živimo u (političkoj) atmosferi i sistemu koji je sklon cinizmu – da se jednostavnim manevrom bilo kakva subverzivna akcija može prikazati kao najnormalniji deo političkog folklor (svedoci smo sve češćeg takvog epiteta prilikom novijih demonstracija, protesta, incidenata na ulicama Beograda) što bi pak trebalo ukazivati na normalnost političke situacije kako ističe Aldo Milohnić.

U takvim okolnostima mogućnosti umetničke intervencije su vrlo sužene i kako Aldo Milohnić navodi, nekadašnju strategiju neposredne državne represije danas su zamenile elegantnije forme cenzure: od političke i medijske diskreditacije do civilnih tužbi i ekonomske cenzure. Kako kaže, krajnja konzekvencija te strategije je da umetnik podleže samocenzuri i da tako već unapred otupi oštricu svoje umetničke akcije, i kritike.

---

<sup>68</sup>Milohnić, Aldo, *op.cit.*, 20.12.2013. 20:30.

Na ovaj način sistem gradi sigurnu poziciju i štiti se pred direktnim i konkretnim akcijama. Ono što još može da bude problematično za umetnike/freelancere/umetničke grupe i kolektive koji se upuštaju u subverzivniju/eksplicitniju praksu jesu sudski procesi i kazne zbog kršenja zakona koje mogu biti drastične. Na taj način se *ubija* želja umetnika za preduzimanjem nekih ozbiljnijih rizika, što na kraju dovodi i do suzbijanja/uništavanja specifične umetničke prakse, radoznalosti, eksperimenta i istraživanja koji propituju granice do kojih se može ići. S druge pak strane reakcije mogu biti i razni kompromisi umetnika i kulturnih radnika, podređivanje autoritetima i vlasti, a da tu podređenost ne primete i često je nisu svesni, jer žive u uverenju da je to njihov sopstveni, slobodni izbor.<sup>69</sup>

Politička korektnost je pravi primer liberalnog oblika politike straha navodi Slavoj Žižek u svojoj knizi *Violence/O nasilju*.<sup>70</sup> Takva post-politika uvek se oslanja na manipulaciju *paranoidnim achlos* ili mnoštvom: to je zastrašujuće okupljanje zastrašenih ljudi.<sup>71</sup>

Vreme neoliberalnog kapitalizma na Zapadu, kao i u zapadnim evropskim zemljama, njihovim demokratskim i liberalnim uređenjima, donelo je kako je navedeno suptilnije metode cenzure. Bez obzira na tu činjenicu, postoje negativni primeri kada država pribegava direktnoj represiji prilikom izvođenja umetničkih praksi, a kada se oseti ugroženom. Jedan od primera je slučaj iz SAD-a i progon pripadnika umetničko-aktivističkog kolektiva *Critical Art Ensemble*, kojega su državni organi apsurdno uhapsili i optužili za bioterorizam. 2004. godine Stivu Kurcu (Steve Kurtz) su sudstvo i FBI pretvorili život u pravi pakao pod sumnjom u razvoj biloškog naoružavanja.

---

<sup>69</sup> Milohnić, Aldo, *op.cit.*, 20.12.2013. 20:30.

<sup>70</sup> Žižek, Slavoj, *Violence*, Picador, New York, 2008, 262. 40.

<sup>71</sup> (*ibid*).

Nama bliži primer je evropski slučaj hapšenja pripadnika još jedne umetničko-aktivističke grupe *VolksTheater Karawane*, koji su pretrpili grubo nasilje italijanske policije, a potom bili optuženi i za terorizam, jer je policija tvrdila da su kod njih pronašli oružje, iako se zapravo radilo o dečijim igračkama u obliku oružja, a koje su koristili u svojim performansima kao poptuno bezazlene rekvizite.

S tim u vezu može da se dovode izvođenje akcije *Oružje u dvojci* koja se izvodi na lokaciji ulice cara Dušana na Dorćolu, kao deo umetničkog projekta. S obzirom na činjenicu da se u ovom delu projekta kroz *oružanu intervenciju* (koja uključuje kalašnjikov AK 47) problematizuje velika količina prisutnog oružja u rukama građana, njegovu upotrebu kroz česte obračune, ilegalno posedovanje, a uzimajući u obzir mišljenja eksperata za bezbednost u Srbiji.<sup>72</sup>

Tranzicijska globalizacija hibridnog domaćeg prostora, nesređenost i *divljina* političkog sistema u Srbiji, raspoloženje u narodu, zatvorenost i uniformnost bez naznake ka promeni načina življenja, ostavlja prostor za mogućnost intervencije u traumatska-osetljiva društvena polja, pri čemu se takve kritičke intervencije mogu shvatiti kao efikasan i delotvoran način u borbi protiv navedenog stanja.

Kritički pristup umetničkog projekta i delovanje kritičke umetnosti, prepoznaje su u slučaju njene kreativno-estetske namere, njene prakse (politička, kulturna, umetnička, aktivistička) usmerene u konceptualnom smislu (interpretacija, komunikacija, dekonstrukcija, performans) u temeljito preispitivanje i subvertiranje postojećih kulturnih formi i praksi, određenih društvenih paradigmi vlasti, ali i u dostizanje

---

<sup>72</sup> Oni smatraju da bi svako posedovanje oružja trebalo da se tretira kao terorizam i pokušaj ubistva), dolazimo do toga da je ovakva vrsta izvođenja na granici (sklona represivnim i pravnim regulativama, propisanim normama), iako joj je zapravo pre svega ključni cilj demilitarizacija stanovništva. Srbija je na šestom mestu po broju naoružanih, dok su SAD na prvom mestu.

određenih konkretnih društveno-političkih ciljeva/društvenih promena. Na taj način su kritički umetnički pristupi zapravo one vrste prakse koje na umetnički način preispituju delovanje vladajućih diskursa. Pre svega se tu misli na različite oblike političkih i društvenih oblika dominacije u svakodnevnom životu (tehnologija, biopolitika, manipulacija itd.), čime eksplicitno pokazuju da nisu (u potpunosti) integrisane u konsenzualno institucionalni diskurs umetnosti (*art world*).<sup>73</sup>

Janović napominje kako u suprotnosti od kritičke umetnosti aktivizam podrazumeva heterogenu vrstu taktičkih praksi. To znači, da aktivizam podrazumeva heterogenu vrstu taktičkih praksi - internet, mediji, teorija, intervencija, *cultural jamming* itd, - ali i kulturno odgovornih komunikacijskih strategija kojima se suprotstavlja sistemu kojem je imanentan svojim delovanjem. Prema tome, možemo reći da kritički aktivistički koncepti služe preispitivanju realnosti svakodnevnog života sa direktnim intervencijama u dominantni prostor (kolektiv *Etoy*, B. Springer itd.) ili u medij s namerom neposrednog menjanja primarne znakovne poruke, konteksta poruke ili pak sabotaze samog medija. Odnosno, kako kažu Langlois i Dubois, aktivizam kao nezavisni praktični medij (subverzije, akcije, intervencije) je zapravo danas jedini pravi nosilac društva koji pokušava da subvertuje društveni red sa ponovnim zaposedanjem sredstava jezičke komunikacije i vizuelne produkcije. Aktivizam, prema tome, treba posmatrati kao autonomni medij koji je izuzet iz tržišnog mehanizma i koji reflektuje životne situacije. U tom smislu aktivističkog delovanja i isceniranja društvenih i komunikativnih situacija, intervencije u ekonomiju znakova i estetske dimenzije kojima je kapitalistička potrošačka ekonomija bila subvertirana (*detournement*), možemo reći, da je situacionizam ostao neprikosnoven i još uvek deluje inspirativno.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Izazovi kritičke umetnosti, Intervju Nikola Janović, <http://www.seecult.org/vest/izazovi-kriticke-umetnosti>, 20.02.2014. 15:05

<sup>74</sup> (*ibid*).

## UMETNIČKA PRAKSA

Umetnički projekat *Traming – Krug dvojke* je istraživačko interdisciplinarno delo, koje je koncipirano na složenom odnosu različitih teorijsko-praktičnih postavki, njihovoj primeni, izvedbi i odgovarajućoj realizaciji kao javnog višemedijskog projekta mobilne instalacije. Prema vrsti izvedbe ovaj rad pripada umetničkoj praksi savremene angažovane umetnosti koja teži preispitivanju političkog/društvenog identiteta, kroz interes za radikalnu umetničku praksu najrazličitijih izvedbenih umetnosti performansa, hepeninga, aktivizma, artvizma, i javnog delovanja. Uz interes ka izvođačkim praksama ljudskog (angažovanog) delovanja u javnom prostoru, široku upotrebu društvenih i kulturnih artefakata i materijala u vidu informacijske, militarističke, policijske, i druge opreme, zanimalo me je na koji način takvu vrstu prakse mogu da udružim sa znanjima, iskustvima i interesom u polju elektronskih i digitalnih tehnologija. Takvo interesovanje dovelo je do eksperimenta koje je udružilo radikalni performans, izradu/subvertovanje plakata/poruka, video art, odnosno video i audio materijal čija je tehnološka produkcija i postprodukcija (kroz uređaje, uputstva i programe) rezultovala mobilnom ekranskom instalacijom u beogradskom tramvaju broj dva.

## PERFORMANS UMETNOST (IZVEDBA TRAMINGA)

Umetnički projekat *Traming* u svome se najvećem delu, na najrazličitije načine oslanja na praksu izvođačkih umetnosti. Performans, izvođenje, studije performansa i izvođačke umetnosti su, dinamički, promenjivi, relativno novi i ne sasvim stabilni umetnički i teorijski pojmovi, koji se često primenjuju i odnose na različite umetničke i teorijske prakse. Performans se u severnoameričkom kulturnom i akademskom kontekstu kao vrsta/proces (umetničkog) izvođenja, odnosno kroz same studije izvođenja tokom 1960-ih i 1970-ih godina uvodio, razrađivao, i na kraju afirmisao zahvaljući postavkama i idejama američkog teoretičara teatra i performansa Ričarda Šeknera (Richard Schekner). Umetnički performans je tih 1970-ih godina svoju afirmaciju stekao kroz prihvatanje i prepoznavanje kao posebnog umetničkog medija.<sup>75</sup> S obzirom na to da je u to vreme konceptualna umetnost bila na vrhuncu, performans postaje najupečatljivija umetnička forma tog doba.

Problematika smeštanja performansa u istoriju pozorišta ili umetnosti rezultovala je zapostavljanjem performansa u razmatranju njegovog umetničkog razvoja. Njegovom afirmacijom pojavili su se umetnički prostori posvećeni performansu u glavnim međunarodnim umetničkim centrima, dok performans izvedbe i festivali zauzimaju svoje mesto u muzejima i galerijama. U tom momentu dolazi do prepoznavanja/uočavanja duge tradicije umetnika koji su svoje stavove, ideje i namere kreirali kroz metodu izvođenja koja je tada prepoznata/locirana/markirana kao istorija performansa.<sup>76</sup> U Njujorku započinje sistematičan razvoj koncepta performansa i izvođačkih umetnosti u

---

<sup>75</sup> Knjiga *Teorija performansa* (eng. *Performance Theory*) izdata je 1977. godine. Za napomenute početke performansa, značajno je da je u njujorškom teatarskom krugu (odnosno oko Šeknera), postojala izrazita težnja da se odbaci vladajuća agenda dramskog teatra u korist novih veza sa istorijskom avangardom i *off Broadway* teatrom, koje su realizovale neoavangardne teatarske i umetničke skupine. Jovičević, Aleksandra, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007, 154. 19.

<sup>76</sup> Jovičević, Aleksandra, Ana Vujanović, *op.cit.*, 71.

okviru akademskog razvoja studija performansa (eng. *Performance studies*) od strane Ričarda Šeknera i Herberta Blau-a.

Najznačajniju ulogu u teorijskim postavkama performansa i razvoju studija izvođenja imao je upravo Ričard Šekner. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, autorke knjige *Uvod u studije performansa* izdvajaju kako prema Šekneru, pojam performansa prevazilazi izvođačke umetnosti – ali i generalno umetnost – i odnosi se na različite izvođačke prakse zastupljene u umetnosti, kulturi i društvu.<sup>77</sup> Takvo određenje Šekner jasno ističe u jednom od svojih najnovijih eseja u kojem postavlja *fundamentalne principe* studija performansa:

„Performansi se dešavaju na mnogo različitih instanci i konteksta i u mnogo različitih oblika. Performans, kao jedna sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruisan kao *široki spektar* ili *kontinuum* akcija rangiranih od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umetnosti (teatar, ples, muzika) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, lečenja (od šamanizma do hirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu“.<sup>78</sup>

Takav pristup performansu determinisan je metodološkom odlukom studija performansa da odbiju pozitivan pristup fenomenu performansa i postave konstruktivistički pristup problema performansa koji promatra različite umetničke i neumetničke prakse kao performanse.<sup>79</sup> Izbor performansa kao vrste rada tokom izvođenja projekta predstavlja izazov u kojemu se sam izvedbeni čin nadilazi i može se reći dekonstruiše.

---

<sup>77</sup> (ibid).

<sup>78</sup> (ibid).

<sup>79</sup> Šuvaković, Miško, *op.cit.*, 454.



Taj proces uključuje postmodernističke pojmove diskontinuiteta, višeznačnosti, kolaža, montaže, subverzivnosti, procesa, de-estetizacije, koji uz teorijsku povezanost sa humanističkim i prirodnim naukama (antropologija, sociologija, psihoanaliza) vodi do stvaranja i uspostavljanja jednog specifičnog diskursa izvođačkog umetničkog rada. Upravo su ka takvoj praksi usmereni s jedne strane istraživački i teorijski aspekti projekta *Traming*, ali s druge strane, i oni izvođački i izvedbeni, vidljivi u samoj realizaciji.

Kombinovanje različitih oblasti/teorija/disciplina koje performans uključuje, određuje ga kao svojevrsnu *postdisciplinu* podložnu transdisciplinarnim referencama, koje prema Šekneru prevazilaze umetnost i prikazuju se u različitim kulturnim, društvenim i umetničkim praksama. Ritualizovano ponašanje koje se izvodi kroz igru za Šeknera rezultuje akcijama aktivnog uključivanja u društvene procese i praksu, drugim rečima, u sam društveni život.

Jedna od najznačajnijih karakteristika performansa kao društvenog rituala i umetničkog izvođenja u pozorištu, plesu, operi itd. nalazi se u tome što izvođač kako ističu Jovičević i Vujanović, ne teži da transformiše samog sebe, nego neku situaciju, a možda i publiku. Dodao bih, u slučaju projekta sasvim sigurno i publiku. Drugim rečima, autorke dalje ističu kako je ideal umetnosti performansa, slično kao i rituala, jeste proces i momenat koji se odvija ovde-i-sada.

Upravo je to ono što samo izvođenje čini jedinstvenim. Čin izvođenja i čin njegove recepcije, odvijaju se kao realna aktivnost ovde i sada. To znači dakle, da je izvođenje deo života koji izvođači i gledaoci/putnici zajedno provode i *troše* u istom prostoru(tramvaju) u kojima se odvija izvođenje/gledanje/sudelovanje. Emisija i

recepција različitih znakova i signala (vizuelnih, auditivnih, verbalnih, taktilnih) odvijaju se istovremeno. Tokom izvođenja nastaje zajednički tekst izvođenja, pa i u slučaju da on ne sadrži nikakav govorni tekst (ples, ili neki ritual). Dakle, jedini pravi opis izvođenja nastaje iz čitanja tog *celokupnog teksta*, odnosno situacija izvođenja omogućava stvaranje jedne celine koja nastaje iz očiglednih i skrivenih procesa komunikacije.<sup>80</sup>

Prema tome, etika katarze vezana za ritual, ponovo se vraća u prostor svesti i iskustvo kroz umetnost performansa koji zahteva učešće, kao i buđenje afektivnih reakcija kod publike, koji se ne mogu kontrolisati (npr. strah, gađenje, strava, mučnina), što prekoračuje granice gledaočeve izolacije/pasivnosti u performansima (kao npr. u umetničkim performansima bečkih akcionista, Niša i Mula). Očigledno je da umetnik ili umetnica u performansu nisu poput šamana, drugog, odnosno društveno priznatih i obožvanih autsajdera, koji za druge prekoračuju i pomiču granice. Naprotiv, svaki umetnik performansa, u savremenom liminoidnom društvu, sprovodi ritual samo za sebe.<sup>81</sup> Učešćem i aktivnom participacijom publike, ona dobija ulogu da kao i sam umetnik, ulazi u ritual i kreira i gradi sopstvena značenja/pozicije kao što je navedeno u delu angažovane publike.

Spomenuta karakteristika performansa umetnosti, njegov proces i momenat koji se odvija *ovde-i-sada* sa godinama razvoja performansa umetnosti doživeo je transformaciju s obzirom na to da od kraja osamdesetih godina studije performansa doživljavaju svoju novu fazu proširivanjem polja delovanja pod uticajem razvoja novih medija, tehnoloških dostignuća, i ukupnog razvoja vizuelnih umetnosti.

---

<sup>80</sup> Jovičević, Aleksandra, Ana Vujanović, *op.cit.*, 8.

<sup>81</sup> (*ibid.*).

Kada je reč o lokalnom srpskom prostoru kritičnih i turbulentnih devedesetih godina, u području vaninstitucionalnih izvođačkih umetnosti, mogu se izdvojiti različite poetičke i estetske orijentacije. Kako navodi Miško Šuvaković u prvom tomu knjige *Istorija umetnosti u Srbiji, 20. Vek*, u delu koji se tiče umetničkih poetika i estetika alternativnog teatra i performansa, osnovne orijentacije bi bile:

- Angažovani politički performans (hepeninzi, akcije, ulične procesije, intervencije)
- Pozorišna antropologija (na liniji Grotovskog/Grotowskog, Bruka/Brooka, i naročito Barbe)
- Pozorište socio-kulturne animacije i društvene intervencije i
- Postmodernistički teatar (eklektički spoj teatra i drugih umetničkih i kulturnih praksi i medija).<sup>82</sup>

Karakteristike angažovanog političkog performansa su direktne i (i u estetskom i dramaturškom smislu) krajnje jednostavne akcije, obično izvođene u javnom prostoru. Kako se dalje navodi, njihova poetika izvedena je iz različitih kritičkih društvenih i kulturno-umetničkih praksi, kao što su građanski protest i neposlušnost, urbana gerila, aktivizam, performans art, *body art* i umetnička (istorijska) avangarda, koje dovode do zamagljivanja granica između umetnosti i života, u smislu javnog delovanja i ponašanja umetnika. Primere za takvu koncepciju vidljive su u radu performerskih i akcionističkih grupa *Apsolutno*, *Škart*, a posebice grupe *Magnet*, *Led Art*, koje su tokom devedesetih godina organizovale brojne ulične akcije, kritične prema tadašnjoj aktuelnoj vlasti.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Šuvaković, Miško, *op.cit.*, 762-763.

<sup>83</sup> Šuvaković, Miško, *op.cit.*, 763. U njihove akcije spadaju: *FaluSerbia*, *Otkrovenje*, *Isterivanje đavola*, *Rekvijem za Srbiju* itd. (Grupa *Magnet*). *Zamrznuta umetnost*, *Potop*, *Ekspedicija deponija Vinča* itd. (Grupa *Led Art*). One su u svom društvenom-političkom angažmanu bile tako eksplicitne da su se recimo gotovo sve *Magnetove* akcije završavale hapšenjem umetnika.

Od 30. novembra do 4. decembra 2005. godine, od 18 do 20 časova odvijala se artistska akcija u autobusu na liniji broj 26 pod nazivom *Ne/vidljivi grad*. Ovaj muzičko-scenski performans izveli su umetnici istraživačkog centra *Dah teatra*, zajedno sa pratećim muzičarima i izvođačima. Cilj ovog projekta bio je da promoviše i ukaže na kulturu različitih etničkih zajednica koje koegzistiraju ili su ostavile trag na život Beograda. Percepcija Beograda kao multikulturalnog, i multietničkog grada usled kriza, ratova i bede u kojima se našla Srbija i njena prestonica izbleđeli su, a za sobom ostavili prostor nerazumevanja, netolerancije i mržnje prema stanovnicima različitog etničkog/verskog/nacionalnog/kulturnog porekla.

Kako bi se ponovo uspostavio drugačiji diskurs o ovim problemima, odnosno kako bi se promovisala kulturna različitost odabran je autobus *broj 26* koje povezuje dva kraja grada, opštinu Stari grad - Dorćol, preko centra grada i Vračara, do naselja Braće Jerković na opštini Voždovac. Autobus kao prostor izvođenja odabran je kao mesto zgusnutog prostora u kojemu se u svakodnevnom životu testira odnos, suživot i tolerancija ka drugom. Postupci i materijali koji su korišteni tokom umetničkog izvođenja u autobusu odnosili su se na kulturu etničkih manjina, njihovu muziku, običaje, ples, pesmu i priče. U takvom kreativnom ambijentu nastali su performansi koji su svojim izvođenjem nastojali zaintrigirati i zabaviti publiku, a ujedno i promovisati manjine. Tokom vožnje u autobusu izvođači su putnike upoznavali sa delovima grada, koliko različitih nacionalnosti živi, ili je živelo u njima, uz prigodne govorne tekstove na jezicima manjina, sviranje i igranje sa specifičnim sadržajem (pesme i muzika), fotografije, koreografije koje su u vezi sa različitim etničkim zajednicama. Izvođači su nosili posebne etničke kostime ili se prepoznavali po detaljima tipičnim za određene etničke zajednice. Jedan od razloga izvođenja performansa *Dah teatra* bio je približavanje značajne teme građanima svih uzrasta, koji možda nemaju priliku, i ne odlaze u pozorišta ili druge ustanove kulture.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> *Dah teatar* performans, <http://www.dahteatarcentar.com/predstavedah.html>, 20.10.2013. 16:55.

Akcije u *Tramingu* mogu da se na određeni način definišu kao intencionalne telesne radnje kojima se ostvaruje događaj u umetničkom projektu. S tim u vezi *akcija* u opštem umetničkom smislu može da se razlikuje kao:

- Akcija čiji je rezultat umetničko delo
- Prezentacija akcije kao umetničkog dela. Svako umetničko delo rezultat je je akcije umetnika ili izvođača koji realizuju zamisao i plan umetnika. Pojam akcije određuje se zamislama stvaranja, produciranja i izvedbe umetničkog dela.<sup>85</sup>

Takve akcije su deo izvođenja, koje su performativnog karaktera s obzirom na to da se od čina telesne geste/ponašanja očekuje egzistencijalni, bihevioralni, estetski, ili ekspresivni učinak na gledaoca/putnika u socijalnom kontekstu.

Upotrebom različitih predmeta , odnosno različitih društvenih, kulturnih (istorijskih) artefakata i materijala iz svakodnevne upotrebe, koji se tiču informacijske/telekomunikacijske, militarističke, ratne, policijske i druge opreme, radi se na konvencijama, uslovima, svojstvima ili funkcijama pogodnog ili nepogodnog, korisnog, dobrog ili lošeg ponašanja i delovanja. Upotrebom *Kalašnjikova AK 47*, odgovarajućom municijom u obliku metaka i čaura, gas maski različitog istorijskog perioda i političko-etničkog porekla, *dimnih bombi*, motorola *toki-vokija*, mikro kamera za snimanje koje su *špijunskog karaktera* i ostalog materijala, njihov status se ne menja i oni ostaju/predstavljaju to što jesu. Takvim predmetima se ne menja značenje (oblik, upotreba, status) već se isti koriste kako bi se karakterističnim oružjem/alatima sistema upravo sam sistem promenio/omeo u svome funkcionisanju. Ako je u pitanju oružje AK

---

<sup>85</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005. 34.

47 onda da se ukaže na njegovu opasnost i prisutnost u rukama građana kao i posledice koje ostavlja njegova upotreba.

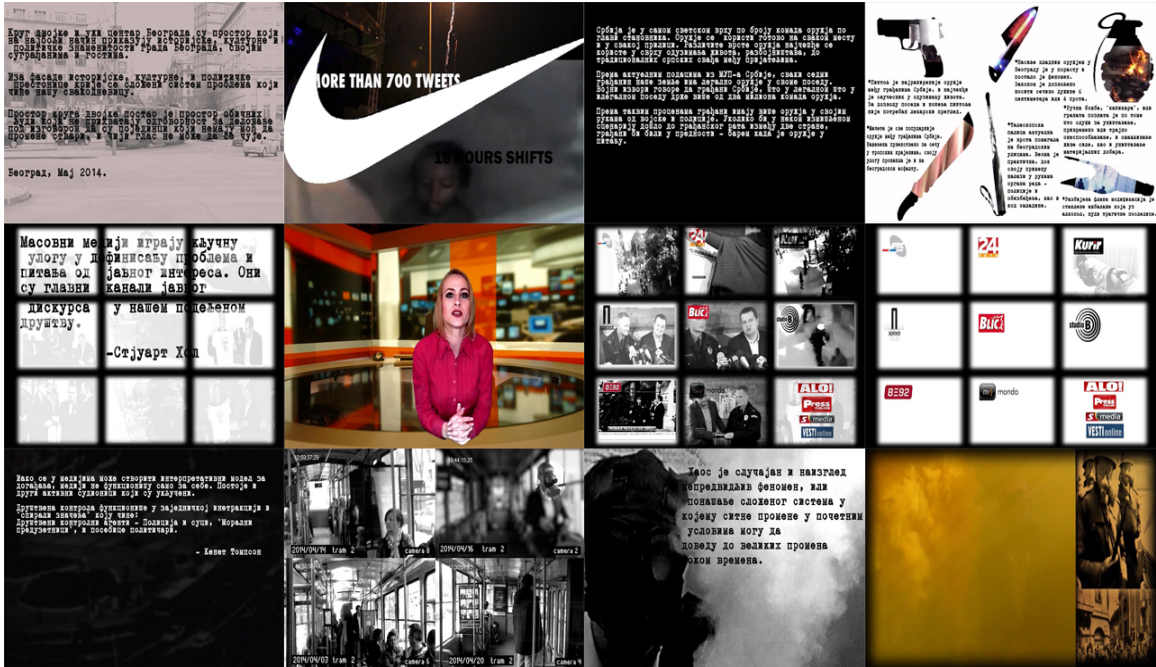
Ako su u pitanju gas maske i *dimne bombe* da se ukaže na proizvodnju haosa u različitim periodama od strane zvanične politike i njihovih funkcionera/dužnosnika/vojnika.

Ukoliko su u pitanju motorole *toki-voki* i *špijunske kamere* da se ukaže na ograničavanje sloboda i socijalnog nadzora.

Realizacija projekta *Traming – Krug dvojke* odvija se kao subverzivna akcija živog izvođenja u javnom gradskom prevozu, tramvaju broj dva, u interakciji sa slučajnom publikom kroz pet sadržajno različitih činova/akcija. Akcije su sastavljene od performans izvođenja, subvertovanih reklamnih poruka koje se nalaze na mestima uobičajenom za reklame unutar tramvaja, te zvučnih segmenata koji su unapred snimljeni i reproducirani, odnosno uživo izvedeni od strane učesnika projekta. Celokupno dešavanje u tramvaju se snima digitalnim kamerama od kojih je jedna postavljena u tramvaju dok se druge nalaze na izvođačima. Situacije, reakcije, komentari, kompletan snimljeni video materijal, uz zvuk, tekstove i rezultate koji nastaju u ovom procesu prezentovani su kroz video rad na *DVD-u* koji zajedno uz eksplikaciju doktorskog umetničkog projekta i pisani deo, predstavlja zaokruženu celinu ovog istraživačkog projekta. Video rad u trajanju od deset minuta – sa obuhvaćenim suštinskim problemima koji se kroz projekat propituju – je predstavljen i prikazan kao mobilna video instalacija u javnim gradskim prevozima, na *LED ekranima* koji se koriste u svrhe reklamiranja i predstavljanja određenih sadržaja. Ista mesta, prethodno bi bila meta subvertovanja reklamnih poruka tokom *živog*-izvođačkog dela rada. To znači da se projekat *Traming* može podeliti u dve faze rada.

1.) Prva faza se odnosi na *živo* izvođenje akcija u tramvaju sa akterima i putnicima. Ona uključuje pet izvođenja koja se odvijaju u tramvaju kao višemedijski događaj u kojemu se prožimaju i stapaju različite medijske linije performansa, zvučnih segmenata, i vizuelnih sredstava. Akcije u prvoj fazi projekta se snimaju video kamerama. Dve su vrste kamera u ovoj fazi. U gornjem delu unutrašnjosti tramvaja nalazi se *objektivna*, fiksirana (nadzorna) kamera koja sa jednog mesta beleži dešavanje. S druge strane prisutne su i mikro digitalne kamere koje su postavljene na neke od aktera živog izvođenja. Te *subjektivne* kamere iz lične perspektive na intimniji i dinamičniji način snimaju odnose/komunikaciju koja se odvija unutar dešavanja.

2.) Druga faza projekta se odnosi na ostvarene sadržaje kroz izvođenje akcija i snimljeni video materijal. Kao što je navedeno, situacije, reakcije, komunikacija, komentari i rezultati procesa izvođenja se kao kompletirani materijal i ostvareni video rad predstavljaju javnosti/putnicima u *dvojci* i javnim gradskim prevozima sa *LED panelima* kao audivizuelni događaj u obliku mobilne instalacije-video projekcije.



Slika 1. Video, *Traming – Krug dvojke, 10 minuta, 2014.*



#### 4. Predstavljanje i analiza realizacije projekta

Akcije izvođenja u prvoj fazi projekta se odvijaju u gradskom javnom prostoru beogradskog tramvaja broj dva. Trasa *dvojke* kreće se u smeru *Pristanište – Vukov spomenik – Pristanište*, te ima petnaest različitih stanica, dok je u sklopu projekta odabrano pet stanica kao mesto početka izvođenja pojedinih akcija. Akcije započinju dolaskom tramvaja na stanicu, otvaranjem vrata i ulaskom aktera u tramvaj. Pet akcija se odvija na sledećim mestima/stanicama po redu:

- *Nasilje* – Stajalište Kalemegdan (ulica Tadeuša Koščuška)
- *Oružje* – Stajalište Braće Baruh (ulica Cara Dušana, Dorćol)
- *Medijske manipulacije* – Stajalište Takovska (ulica Džordža Vašingtona)
- *Kontrola i nadzor* – Stajalište Vukov spomenik (Ruzveltova)
- *Haos* – Stajalište Trg Slavija/Nemanjina (Ulica Nemanjina)

Vreme izvođenja akcija odvija se u popodnevним satima između 12:00 – 17:00. Kao što je u uvodnom delu istaknuto, tramvaj broj dva prolazi centrom grada, većim brojem kulturnih znamenitosti, uz najbitnije političke i kulturne institucije. Događaj u tramvaju broj dva traje jedno popodne u vreme kada ljudi obavljaju svoje rutinske obaveze odlaska i dolaska na posao, u školu, fakultete, pijacu, prodavnice, ili turistički razgledaju grad. *Traming* je interaktivno dešavanje u kojemu je publika, slučajna i zatečena. Ta publika je često i sama deo određenog čina, svesno i nesvesno, ovisi o njoj samoj i načinu na koji reaguje na pojedine situacije koje se javljaju tokom izvođenja a koji su prema svom karakteru, prirodi, i prema onome šta i na koji način prikazuju biti eksplicitni, agresivni, provokativni i društveno ne prihvatljivi. Težnja je da se takva

slučajna, obična publika isprovocira zbog svoje sigurne ignorantske pozicije. Takav pojedinac/publika se u tramvaju potiče na stvaranje i uspostavljanje novih pozicija u odnosu na problem koji se nalazi pred njima.

## ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

### NASILJE

#### Kalemegdan

Četvrti čin počinje dolaskom tramvaja na stanicu i ulaskom dva aktera unutra. Dva su muška aktera u ovom izvođenju koji se bavi jednom od najaktuelnijih i uvek prisutnih tema, problemom nasilja i njegovih posledica. Ovaj čin za cilj ima da suoči publiku s problemom nasilja, kroz njegov eksplicitan, najvidljiviji deo, kroz konkretan sukob dva aktera, ali i suoči publiku kroz druge nivoe nasilja, one manje vidljive koji su ispod površine, a zapravo su najkritičniji i najopasniji. Nasilje može da se posmatra kroz dva nivoa: kao objektivno (sistemska i simboličko), i subjektivno. To je usotalom vidljivo kroz živo izvođenje kao eksplicitno nasilje (sukob aktera), te kroz video projekciju kao objektivno (sistemska i simboličko nasilje)<sup>86</sup>, koje je na prvi pogled nevidljivo, odnosno potisnuto, a koje je ključno za razumevanje problema nasilja. U ovom izvođačkom komadu propituje se uloga publike kroz njenu percepciju nasilja (na spomenutim nivoima) i upotrebom različitih medija. Samom problematizacijom nasilja, pokušava se skrenuti pažnja, da ne treba da se upadne u zamku impulsivne fascinacije vidljivim, eksplicitnim delom nasilja, onoga direktno vidljivog subjektivnog nasilja koje se odvija između dva subjekta – koja mogu da se identifikuju kao subjekti koji vrše nasilnu određenu nasilnu radnju – već treba napraviti distancu i spoznati pravu problematiku. Na taj način, ukoliko se uoči prava pozadina nasilja, ono bi se moglo sprečiti, jer vidljivo nasilje je samo produkt onog skrivenog koje nam izmiče.

---

<sup>86</sup> Video projekcija se odnosi na sadržaj koji prikazuje popularni modni *brend Najk/Nike*, njegove korisnike, i opšti prostor u kojemu se razvija i dolazi do izražaja, sa svojim ekonomskim, i eksploatacijskim potencijalima.

Nasilje je danas problem koji se često manifestuje kroz burne društvene reakcije i moralnu paniku izazvanu u javnosti. Posebice je to karakteristično za današnju Srbiju i njenu medijsku fascinaciju i opterećenost vidljivim nasiljem koje se često na trivijalan i vrlo površan, ekskluzivan način iznosi. Ovaj izvođački čin organizovan je tako što uključuje navedene nivoe nasilja kroz upotrebu različitih medija. Dva aktera u tramvaju prvo počinju da se verbalno obračunavaju, što s vremenom prerasta u fizički obračun dok tramvaj vozi svoju uobičajenu rutu. U kombinaciji aktuelnog problema nasilja i svakodnevnog života u formi kulturnog izvođenja, na taj se način pokušava izgraditi novi prostor između publike i aktera u kojemu publika postaje subjekt i/ili vršioc radnje – koja reaguje na prisutnost i pojavu direktnog nasilja – kojoj daje određena značenja. Publika na stanici Kalemegdan najčešće je obična, mirna publika, koja se vraća sa posla, odlazi u razgledavanje grada, šetnju centrom, i obavlja svoju svakodnevnu rutinu. Vidljivo nasilje kroz sukob, zločin ili pak neki teroristički akt često puta nam se čini kao narušavanje normalnog, uobičajenog, mirnog stanja stvari. Ono što bi moglo da se razume kao nevidljivo i skriveno nasilje zapravo stoji u pozadini našeg normalnog stanja. Takvo nasilje unutar postojećeg sistema na kojem se temelji naše društvo nije na prvi pogled vidljivo, ali je ključno za razumevanje pojava koje bi inače mogle da se shvate kao obične, iracionalne provale nasilja.<sup>87</sup>

Tramvaj koji staje na stanici Kalemegdan okružen lepom prirodom i parkom s jedne strane, te gradskom bibliotekom i centrom grada s druge strane može da se shvati kao primereno, ugodno i tradicionalno mesto. Putnici sede udobno u svojim stolicama, prilično sigurni od nasilja i pojedinih katastrofa kojima smo svakodnevno izloženi. Jedini doticaj s takvim situacijama im je preko projekcija na televiziji i u informativnim medijima (uz video projekcije na *LED panelima*, koje prikazuju skriveno nasilje, koje može da se prepozna kao *negativna tačka* koje je negde udaljena, daleko, i možda nije deo nas dok je posmatramo, ali može da bude znak nadolazeće *katastrofe*, ekonomskog

---

<sup>87</sup> Žižek, Slavoj, *Violence, Picador*, New York, 2008. 262

i političkog kolapsa. No s druge strane, iza te obične i mirne, svakodnevne površine i rutine skriva se užasna, nasilna stvarnost koja svakog momenta može da eruptira. Ta erupcija dešava se ulaskom dvojice aktera u tramvaj i traje dok se tramvaj ne zaustavi na idućoj stanici. Možemo da se pretvaramo da je život radostan, lep, i miran (što svakako u određenoj meri i jeste) no ljudski je život i ono što se nalazi ispod te površine, a to krajnje brutalan, nasilan, u stalnom procesu i cirkulaciji između života i smrti. Često nemamo moć da kontrolišemo takve stvari i ovakvo izvođenje može da predstavlja dobar poligan za suočavanje, predstavu i odnos prema tom problemu.

Subjektivno nasilje, dakle predstavlja samo najvidljiviji deo trougla kojeg čine još dve vrste objektivnog nasilja.

Te dve vrste objektivnog nasilja koje su zaslužne za generisanje subjektivnog nasilja su *simboličko* nasilje koje je utelovljeno u jeziku i formama. Drugo objektivno nasilje slovenački filozof Slavoj Žižek naziva *systemske* a ono se odnosi na "često katastrofalne posledice *glatkog* funkcionisanja naših ekonomskih i političkih sistema".<sup>88</sup>

1. SUBJEKTIVNO NASILJE
2. OBJEKTIVNO NASILJE – SIMBOLIČKO
3. OBJEKTIVNO NASILJE – SISTEMSKO/STRUKTURNO

---

<sup>88</sup> Žižek, Slavoj, *op.cit.*

"Ja nasilje promatram kao smetnju osnovnim ljudskim potrebama, koja se može izbjeći, ili ometanje kvalitete života koje spušta stupanj zadovoljenja ljudskih potreba ispod stupnja koji bi potencijalno bio moguć." <sup>89</sup>

Jedan od glavnih, i najzastupljenijih pojmova društvenog, političkog i medijskog prostora srpske i beogradske svakodnevnice je nasilje. To je ujedno i problem broj jedan – u svim svojim oblicima – Srbije danas. Čin nasilja u sklopu segmenta *nasilje* u projektu *Traming*, ali i čin nasilja koje je vidljivo i prožeto tokom projekta i obuhvata svih pet problema o kojima se govori i koji se obrađuju, pokušava svojim delovanjem i akcijom ne samo da skrene pažnju na problem nasilja i njegove posledice kroz eksplicitnu reprezentaciju, već i da upozori, te uđe u traumatično polje ljudskih odnosa kreirajući jednu vrstu izlaza iz svakodnevnog čitanja i prakse nasilja. Prikaz nasilja u sklopu projekta ima za cilj da kroz izvođenje aktera i audio vizuelnu instalaciju suoči svakodnevnu i slučajnu publiku, u javnom prevozu grada, tramvaju broj dva, s problemom nasilja kroz različite pojavne oblike.

Nasilje u porodici, nasilje nad pojedincima i manjinama, nasilje nad različitim grupama, nasilje nad ženama, nasilje nad životinjama, psihičko nasilje, ekonomsko nasilje, seksualno nasilje, policijsko nasilje, i mnogi drugi oblici nasilja predstavljaju najveći problem našeg vremena. Veliki broj različitih nasilnih formi privlači pažnju i ispunjava značajan prostor aktuelnih socioloških istraživanja, političkih rasprava i medijskih izveštavanja u procesu suočavanja, borbe sa istima i njihovim pogubnim efektima.

---

<sup>89</sup> Galtung, Johan, *Kulturelle Gewalt*; in: *Der Bürger im Staat* 43, 1993. 106.  
[http://www.dadalos.org/frieden\\_int/grundkurs\\_2/typologie.htm](http://www.dadalos.org/frieden_int/grundkurs_2/typologie.htm), 10.05.2014. 20:40.

Celokupni socijalni, kulturni, politički i ekonomski život 21. veka je u odnosu sa nasilnim postupcima i akcijama. Interdisciplinarnost pristupa problemu ogleda se kroz uključenost više različitih naučnih disciplina. S jedne strane nasilje je pojava koja uključuje discipline kao što su antropologija, psihologija, ekonomija, i politika koje predstavljaju podlogu za propitivanje i razmišljanje o nasilju, dok je s druge strane pojava koja u ovom projektu kroz izvođenje kao i audiovizuelni prikaz predstavlja radikalni umetnički čin najeksplicitnije svakodnevne prakse nasilja koja se odvija pred publikom, odnosno saučesnicima sukoba. Teorijski okvir mogućim čitanjima, tumačenjima, i razmatranju nasilja daju nam teorije Hane Arendt (Hanna Arendt), izuzetno uticajne filozofkinje i teoretičarke politike, sa svojim tekstom *O nasilju*, slovenački filozof Slavoj Žižek sa svojom knjigom *Violence/O Nasilju* iz 2008. godine, kroz čiju se interpretaciju daje jedan drugačiji model pristupanja samom fenomenu nasilja. Korisni mogu da budu i tekstovi norveškog sociologa Johana Galtunga, teoretičara Valtera Benjamina i njegovo delo *O kritici nasilja*.

Nema sumnje da je nasilje posvuda oko nas, no ono što zabrinjava jeste činjenica da ga nismo u stanju u potpunosti objasniti, definisati, niti se suočiti s njime na pravi način. U tom smislu jedan od načina koji bi mogao da predstavlja izlaz iz takve situacije bio bi razmatranje teorije slovenačkog filozofa i teoretičara Slavoj Žižeka koji u svojoj knjizi *Violence/O Nasilju* daje provokativnu tezu: da je nasilje koje jasno vidimo i u kojoj je sam počinilac jasno vidljiv zapravo proizvod onog skrivenog nasilja koje konstruiše i tvori naš politički i ekonomski sistem. Kako autor u svojoj knjizi navodi, trebali bi pokušati tako da napravimo korak unazad, odnosno da se odvojimo i napravimo kritičku distancu od najvidljivijeg, eksplicitnog subjektivnog nasilja lako prepoznatljivog i umesto toga upustiti se u dublje, složenije odnose, i uočiti pozadinu koja generiše i stimuliše takav oblik direktnog nasilja. Takav postupak i korak unazad omogućio bi nam identifikovati

nasilje koje podupire naša nastojanja da se protiv njega borimo i zagovaramo toleranciju.<sup>90</sup>

Ukoliko bi za primer uzeli jedan vidljivi teroristički akt ili primer zločinačkog nasilja iz svakodnevnog života, ranjavanje na ulici ili *bodenje* u tramvaju, ono nam se na prvi pogled čini kao narušavanje normalnog poretka i mirnog stanja stvari. To je tačno, no ono što je ključno za Žižekovo razmatranje je da se u pozadini tog našeg normalnog stanja stvari, nalazi skriveno nasilje. Takav oblik nasilja koje se nalazi unutar sistema na kojem se temelji naše društvo nije vidljivo, ali je bitno i ključno za razumevanje postupaka i pojava koje bi se inače mogle shvatiti kao obične iracionalne provale nasilja. To nas uvodi u podelu nasilja prema kojoj je subjektivno nasilje, fizičko nasilje ono koje je najvidljivije i koje je najprepoznatljivije, te s druge strane dve vrste objektivnog nasilja, prvo je simboličko nasilje utelovljeno u jeziku i simboličkim formama, dok je drugo sistemsko nasilje koje se odnosi na često katastrofalne posledice glatkog funkcionisanje naših ekonomskih i političkih sistema.<sup>91</sup>

Nasilje je fenomen koji se pojavljuje kao društveno politička pojava, koja može biti ideološki, religijski, ili pak ekonomski i etnički motivisana, ali isto tako i kao predmet intervencije kaznene politike u društvu. U takvom odnosu koji uključuje više različitih disciplina, kazneno pravo, socijalnu pedagogiju, kriminologiju, i sociologiju nasilja, otvara se prostor i mogućnost interdisciplinarnе saradnje i izučavanja politike, nasilja i umetnosti na različitim nivoima.

Norveški mirovni istraživač Johan Galtung smatra kako bi trebalo govoriti o nasilju onda kada su jedne od osnovnih ljudskih potreba narušene i prekršene, a to su: opstanak

---

<sup>90</sup> Žižek, Slavoj, *Violence*, Picador, New York, 2008. 262.

<sup>91</sup> (Ibid).



pojedince, njegovo opšte zdravstveno blagostanje, njegov lični identitet, odnosno sloboda izbora između različitih opcija. Bitno je takođe istaći, da se samo nasilje odnosi i na nasilan uticaj na ljude i njihov način života tako da oni ne mogu da žive život kakav bi inače mogli živeti. Galtung takođe razmatra dva osnovna tipa nasilja, direktno nasilje i strukturno. Ono što bi kod Žižeka bilo subjektivno nasilje to je kod samog Galtunga direktno, dok bi sistemsko nasilje bilo ono strukturalno. Galtung upotrebljava pojam *strukturno nasilje* kao sinonim za socijalnu nepravdu. Strukturno nasilje ne ostavlja svoje tragove samo na ljudskom telu, nego i na duhu, kao i na sećanju.<sup>92</sup>

Kao primer, ovde se može istaći, ono što Žižek navodi, a to je nepravedna razmena robe na svetskom tržištu koja dovodi do toga da iz godine u godinu sve više ljudi umire od gladi, a ono što treba da se promeni je upravo ta tema, da radimo na tome da se odmaknemo od postojećih SOS humanitarnih poziva u pomoć da se zaustavi nasilje, i kako se naglašava i upozorava, da se upustimo u druge pozive, u složenu interakciju triju vrsta nasilja, subjektivnog, objektivnog i simboličkog. Pouka se sastoji upravo u tome, da se treba odupreti fascinaciji subjektivnim nasiljem koje utelovljuju društveni akteri, zli pojedinci, represivni aparat i fanatična i razularena gomila, jer je subjektivno nasilje između tri vrste nasilja tek ono koje je najlakše vidljivo. Kao takvo ono predstavlja plodno tlo za ostrašćenu kritiku, brze površne reakcije kako bi se udovoljilo negodovanju, stvarajući kontraefekat koji odlaže dubinsku analizu, odvraća fokus i udaljava nas od suštine problema.<sup>93</sup>

Oni koji su na vlasti, često osećaju da moraju koristiti direktno nasilje kako bi zaustavili nemir koji se proizvodi u produkciji strukturalnog nasilja. Strukturno nasilje često podrazumeva i zahteva zemlju koja je pod upravom policije, odnosno *policijsku državu* kako bi na taj način mogli da potiskuju gnjev, ogorčenost, pobunu i socijalne nemire.

---

<sup>92</sup> Galtung, Johan,, *op.cit.*, 10.05.2014. 20:40.

<sup>93</sup> Žižek, Slavoj, *op.cit.*

Velike ekonomske, i socijalne razlike, kao i velike razlike u prihodima, zaštićeni su ogromnim brojem policije i njihovog prisustva, u nekim slučajevima i vojske te njihovih dejstava i operacija, što dalje vodi do smanjenja prihoda za socijalne programe, što onda opet uzrokuje povećanje nezadovoljstva, i još više strukturalnog nasilja.

Strukturalno nasilje se prepoznaje kao ono kod kojega nema poznatog počinioca. Mnogo ljudi vidi da žive na rubu, da su im životi ugroženi, da se krše njihova osnovna ljudska prava, a da se ne može uočiti neposredna uzročna veza između onih koji trpe nasilje i nasilnog čina. Reč je o ljudima kojima je uskraćena sloboda u političkom totalitarnom režimu, koji žive u bedi zbog ekonomskog stanja, kojima je povređeno dostojanstvo i ugled zbog različitih rasnih, seksualnih ili religijskih diskriminacija. Nema sumnje kako određene političke, ekonomske, razne društvene strukture mogu da imaju mnogo razornije posledice po čoveka i njegov život od izravne konfrontacije i sukoba, od cevi oružja i bomba.<sup>94</sup>

Zašto je to tako? Temeljna premisa nalazi se u stavu da izravna konfrontacija sadrži nešto što nam zamagljuje pogled na celokupnu situaciju: sve prisutno i učestalo nasilje, teror kao i izražena simpatija prema žrtvama, neumoljivo deluju kao mamac koji nas sprečava da razmišljamo.<sup>95</sup> Takođe smo u opasnosti da nepristrana, objektivna i hladnokrvna analiza nasilja na određeni način reproducira njegov užas, u određenim slučajevima ga i pojačava te na kraju i sudeluje u njemu. To je neugodna situacija u kojoj može da se nađe onaj koji se na takav način bavi ovim problemom. S druge strane postoji velika mogućnost krive interpretacije određenih stavova i razmišljanja koja na otvoren i kritički način tragaju za suštinom problema nasilja i njegovog izvora, prilikom čega se otvoreno iznose vrlo kompromitirajući sadržaji, i sadržaji koji propituju mnoga osetljiva područja.

---

<sup>94</sup> Galtung, Johan,, op.cit., 10.05.2014. 20:40.

<sup>95</sup> Žižek, Slavoj, *Violence, Picador*, New York, 2008, 262.

Izravno fizičko nasilje pojedinaca ili grupa, terorizam, ili pak ideološko nasilje vidljivo u rasizmu (sportske priredbe), pretnje preko društvenih mreža (fejsbuk/facebook, blog, forum) i poticanje nasilja, seksualna diskriminacija (problematika LGTB zajednice, mas-društveno-medijska histerija oko održavanja *gej/gay parade* u Beogradu) u centru su i glavna tema današnjeg osetljivog, tolerantnog liberalnog svetonazara koji zauzima veliki prostor u našem svakodnevnom životu. Brzi protok informacija, instant reakcije, interesna politika i kompromisi uključenih strana, odbacuje i onemogućava svaki složeniji, sistematičniji, i dublji pristup problemu nasilja, jer treba reagovati odmah, kazniti pojedince i grupe odmah za primer drugima, dok sve ostalo može da sačeka. Na taj način se pravi problem nasilja stavlja u stranu, potiskuje, naša pažnja se skreće od suštine problema i stvara se prostor u kojemu nema mesta za ostale oblike nasilja koji bi bili ključni za razumevanje stvaranja i proizvodnje nasilja u društvu kroz međuljudske odnose.

Ono što Slavoj Žižek naziva SOS poziv u pomoć kroz primer humanitarnih katastrofa današnjice podržava takav stav, i na taj način zatvara vrata i odbacuje svaki drugi mogući pristup problemu, jer sve ostalo može i treba pričekati. Postavlja se naravno pitanje, šta se to krije u tom fokusiranju na direktno, subjektivno nasilje koje izazivaju labilni društveni akteri, agresivne mase, problematični pojedinci, represivni aparati koji uzvraćaju udarac? Da li se na taj način stvara prostor u kojemu se naša pažnja odvlači od srži problema, usmerava na periferije problema nasilja da ne bismo bili u mogućnosti da vidimo i druge oblike nasilja (simboličko, sistemsko) a kako bi strukture čije se fokusiranje svodi na subjektivno nasilje mogle da onda nesmetano i aktivno sudeluju u ostalim oblicima nasilja koji nam izmiču? <sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Žižek, Slavoj, *op.cit.*, 262. 16.

Još jedno pitanje koje se nameće je: zašto je nasilje medijski tako važno? Primera je mnogo, a jedan od najaktuelnijih je svakako nasilje koje se javlja uoči i za vreme održavanja *Gay Pride-a* u Beogradu. Slike ranijih nasilja, aktuelno verbalno nasilje, pretnje, provokacije s jedne i s druge strane, korišćenje virtuelnog internet/fejsbuk prostora u ovom *ratu*, vrlo verno i slikovito je prikazano u sredstvima javnog informisanja, pre svega na televiziji, u specijalnim emisijama i gostovanjima brojnih stručnjaka, sociologa, i teoretičara. Sva pažnja je usmerena ka najvidljivijem nasilju, ulici, sukobima između demonstranata i policije, hapšenjima i kamenicama. Zaključak je uvek, da treba delovati odmah da se ta slika u prestonici spreči, i nema vremena za dublje razmišljanje i analize. Prostora za pravi uzrok eskalacije nasilja i netrpeljivosti gotova da i nema. Ukoliko takav diskurs i postoji, on je na marginama medijske vidljivosti.

Eksplicitno nasilje koje prati *Gay pride* i problematiku LGTB zajednice u Beogradu i Srbiji prikazuju se pre svega površno, histerično, najčešće ostrašćeno uz veliku dozu zabrinutosti kojim pravcem društvo ide i uz zaključak da je porast nasilja i netrpeljivosti među mladima i na ulici sve veći. U ovom slučaju kao i u mnogim drugim, nije reč o brizi medija o porastu nasilja u društvu kada izveštavaju o raznim nasilnim aktima, razbijanju, o lošim postupcima kojima su izloženi pojedinci i grupe, već o složenoj borbi, ciljevima i prevlasti u interesnim, ideološko-političkim i društvenim krugovima moći. Upravo iz tog razloga, problem vidljivog-eksplicitnog nasilja dobija na značaju i prostoru, odnosno medijskoj vidljivosti.

Trebali bi da se zapitamo šta zapravo uzrokuje medijske slike nasilja. Kako i sam Žižek navodi jedan primer, u formi dopadljivog humora i vica, nije li to upravo ono što je Lenjin napravio nakon katastrofe 1914. godine? Povukao se na mirno mesto u Švajcarskoj na kojem je *učio, učio i samo učio*, čitajući Hegelovu *Logiku*. Upravo bismo to

trebali učiniti i mi danas, kad nas zasipaju medijskim slikama nasilja: *učiti, učiti i samo učiti* o tome šta ih uzrokuje.<sup>97</sup>

Na ovakvo razmišljanje nas na jedan način upućuje i filozofkinja Hana Arent. Svako ko razmišlja o društvu u kojemu živi i funkcionira, o istoriji i politici, ne može da ne bude svestan ogromne uloge koju je nasilje oduvek imalo u ljudskim poslovima, pa je već na prvi pogled prilično iznenađujuće što je ono tako retko izdvajano radi posebnog razmatranja. Ovo pokazuje u kojoj su meri nasilje i njegova arbitrarnost uzimani zdravo za gotovo i tako zanemarivani; niko ne dovodi u pitanje i ne istražuje ono što je svima očigledno. Oni koji su u ljudskim odnosima videli samo nasilje, ubeđeni da su oni „uvek nasumični, da nisu ozbiljni i precizni“.<sup>98</sup>

Dalje, ono što Hana Arent u svojim tekstovima ističe, je uloga i odnos između nasilja i moći. Ona ističe da je moć zaista od suštinskog značaja za svaku vlast, dok nasilje nije. Nasilje je po prirodi instrumentalno kao sva sredstva i nasilje mora da ima vođstvo i opravdanje kroz cilj kojem teži. S druge strane često smo u prilici da vidimo da određena nemoć dovodi do nasilja, i psihološki gledano to je tačno. Arent naglašava da je poenta u tome da se gubitak moći, dovodi do iskušenja da se moć zameni nasiljem, i da je samo nasilje zapravo rezultat nemoći.<sup>99</sup>

Brojni su primeri kada nasilje, ukoliko mu uspe da dođe do vlasti, i tamo opstane neko vreme, postaje režimom koje se pretvara u teror.

---

<sup>97</sup> (ibid).

<sup>98</sup> Arent, Hana, *O Nasilju*, Alexandria press, Beograd, 2002, 134.

<sup>99</sup> (ibid).

Njihov teror je namenjen za pomoć u izvršavanju svojih političkih vizija i ideja, a ne zamena za njih. Postoji kompleksna filozofija političkog terora u devetnaestom i dvadesetom veku u Evropi, koje se nikako ne može svesti na obično razbojništvo. Takav teror dostiže svoj vrhunac kada policijska država počne da „proždire“ sopstvenu decu i kada jučerašnji delat postane sadašnja žrtva.<sup>100</sup>

„Nasilje može da ima opravdanje, ali nikada neće postati legitimno.“<sup>101</sup>

Kada je reč o odnosu između nasilja i moći, valja istaknuti da lako ponekad pomislimo kako moć i nasilje idu uz istu liniju i kako međusobno sarađuju u mnogim strukturama, moć i nasilje mogu da se shvate kao suprotnosti. Arent u knjizi *O nasilju* ističe da tamo gde vlada moć, nasilje je odsutno, dok se s druge strane nasilje javlja tamo gde je moć ugrožena. Nasilje i nasilna sredstva mogu da sruše i unište moć ali je nasilje potpuno nesposobno da bude poligon koji će da stvori tu istu moć. Jednostavno nasilje ne može da stvori svoju suprotnost niti može da nastane iz svoje suprotnosti a to je moć.

Bitno je da ove reči i pojmove koristimo na pravi način, jer odsustvo razumevanja za njihova značenja, ima za rezultat neku vrsta površnog viđenja ili potpunog slepila za situacije i odnose u kojima ove reči korespondiraju.<sup>102</sup>

Kako Arent naglašava nasilje i moć pripadaju političkom domenu ljudskih odnosa. Oni nisu prirodni fenomeni, odnosno nisu manifestacija životnog procesa. Njihov je suštinski ljudski kvalitet garantovan čovekovom sposobnošću delanja, sposobnošću da počne

---

<sup>100</sup> Iglton, Teri (Terry Eagleton), *Holly Terror*, Oxford University Press, New York, 2005, 148. 12-13.

<sup>101</sup> Arent, Hana, *op.cit.*, 55.

<sup>102</sup> (ibid).

nešto novo, i da stvori novi model i osećaj tog zajedničkog delanja.<sup>103</sup> Kako se dalje u knjizi navodi, mi ne znamo gde će nas sav taj razvoj odvesti, ali znamo, ili bi trebali da znamo da je svako smanjenje moći, otvoreni poziv na nasilje. Ukoliko ne postoje drugi razlozi za to, onda je to zbog toga što oni koji imaju i drže moć a osećaju da im ona izmiče iz ruku, bilo da se to radi o samoj vladi ili pak o onima nad kojima se vlada, uvek teško odolevaju da moć zamene nasiljem.<sup>104</sup>

Određeni pojedinci, bilo da su to oni koji upravljaju državom ili oni koji su na nekoj drugoj važnoj upravljačkoj funkciji nikada nemaju dovoljno moći da upotrebe i uspešno proizvode nasilje, ukoliko nemaju pojedince i grupice koje bi ih u tome podržali. Iz tog razloga, Hana Arent konstatuje kako u domaćim poslovima nasilje funkcionise kao poslednje pribežište moći protiv kriminalaca ili pobunjenika, odnosno protiv istaknutih i bitnih pojedinaca, koji, kako to već biva, odbijaju da budu nadjačani konsenzusom većine.<sup>105</sup>

Pitanja koja bi još mogla da budu od važnosti i u središtu rasprave o nasilju i njegovim pojavnim oblicima su: da li je nasilje negativno i da li bi ga trebali u startu osuditi? Da li je primena nasilnih postupaka i sredstava u ostvarivanju nekog cilja neopravdan? Da li je dobro nasiljem odgovarati na nasilje i jedno neuobičajeno pitanje na koje nam Slavoj Žižek daje mogući odgovor u svojoj knjizi, da li se nasilje može razmatrati kao neka vrsta ljubavi, i kada?

---

<sup>103</sup> Arent, Hana, *op.cit.*, 51.

<sup>104</sup> (Ibid).

<sup>105</sup> (Ibid).

Nasilje ne promovira ni istoriju ni revoluciju, ni progres ni reakciju, međutim nasilje nam može poslužiti da se dramatičnije patnje, ukaže na problem i pravi uzrok nasilja i da se na njih skrene pažnja javnosti. Nasilje je utkano u ljudsku istoriju i javlja se u situacijama koje nisu nužno imale negativne posledice. Primer mogu da budu studentski nemiri u Francuskoj bez kojih teško da bi bilo promene u sistemu obrazovanja, ili primerice nemiri na Univerzitetu Kolumbija u Njujorku (Columbia University) u Sjedinjenim američkim državama. Pod određenim okolnostima, u svakodnevnim okolnostima, nasilje je jedini način da se *vaga pravde* opet dovede u ravnotežu.<sup>106</sup> Naravno, treba da bude jasno i da se prepozna o kakvoj je vrsti nasilja ovde reč, i da se takvo nasilje smesti u pravi kontekst – bez kojega je u opasnosti da postane ono što nije – u kojemu onda dobija svoje pravo značenje.

Hana Arent postavlja još jedno zanimljivo, ali i provokativno pitanje: Nije li mir jasna manifestacija beživotnosti, ili propadanja? Nije li nasilno delanje prerogativ mladih, oni za koje se pretpostavlja da su puni života? Nije li pohvala životu i pohvala nasilju jedno te isto, Sorel je tako tvrdio još pre šezdeset godina.<sup>107</sup>

Dalje, kada je reč o *simboličkom nasilju*, francuski filozof Pjer Burdije, kaže da po definiciji, *simboličko nasilje* vrše dominantne grupe nad dominiranim, uz prećutno i najčešće neosvešćeno saučesništvo ovih drugih. To je nasilje, blago, neosetno,

---

<sup>106</sup> (Ibid).

<sup>107</sup> Hana Arent tu misli na Žorž Sorela i njegovo pisanje o nasilju s početka 20. veka, koje je izneo u svojoj knjizi *Revolucija i nasilje* (fra. *Réflexions sur la violence*) koja je izdana 1908. godine. Ovaj francuski revolucionarni sindikalist i borac za prava radnika, govori o uspesima proleterijata u klasnoj borbi koji ovisi od stvaranja katastrofalne i nasilne revolucije koja se postiže kroz generalni štrajk. Uz ovo treba istaći i Sorelovu kontraverznu tvrdnju kako nasilje može da spasi svet od barbarizma. Jeremy Jennings, ed. *Reflections on violence* by Georges Sorel, Cambridge Texts of the History of Political Thought, Cambridge University Press, 1999.



nevidljivo, čak i za njegove žrtve, kojemu je svojstveno da se vrši jedino simboličkim putevima komunikacije i znanja.<sup>108</sup>

Pojam tog simboličkog nasilja u društvenu teoriju uvodi francuski sociolog Pjer Burdije, koji upozorava da se upravo televizija upotrebljava kao instrument ove vrste nasilja. Simbolička aktivnost televizije ostvaruje se tako što se pažnja gledalaca privlači senzacijama, propagandnim programima (reklamom), trivijalnim sadržajima. Upravo se pažnja javnosti usmerava i zadržava na događajima koji ne izazivaju nikakve političke posledice, a koji se dramtizuju da bi se prividno preobrazili u stvarne probleme društva.

Simboličko nasilje reklame sprovodi se uz pomoć mehanizama manipulacije: konstruišu se poruke koje proističu iz strategija laži. Insistira se na nametanju a ne na dokazivanju, tj. razmenjivanju mišljenja. Naime, kao ideološko-funkcionalno sredstvo, reklama reprodukuje dimenzije određenog načina života, ne samo što utiče na čovekovu svest, odbacujući svaku kritičku misao, već utiče i na njegovo ponašanje, kontroliše njegov razum, sprečava njegovo revolucionarno angažovanje i time pojačava čovekov konformizam. Tako će finansijski individualizam jednog društva, ugušiti svaku pravu slobodu pojedinca, a u najboljem slučaju, gajiti, pored čuvenog *jednodimenzionalnog čoveka*, punog pavlovljevskih refleksa i veštačkih navika, isključivo politički korektnu opoziciju, *korisnog idiota*, tj. onu *dobru*, korisnu opoziciju, kako ju je nekada zvao Herbert Markuze. Mediji će biti otvoreni samo za nju.<sup>109</sup>

Dva plakata koja se nalaze u prostoru tramvaja broj dva, u sklopu projekta *Traming*, segmenta *nasilje* i pripadajuće mu akcije, a na mestu na kojemu se nalaze uobičajeni

---

<sup>108</sup> Burdije, Pjer, *Nasleđe Pjera Burdijea – Pouke i Nadahnuća*, priredili: Miloš Nemanjić, Ivana Spasić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2006.

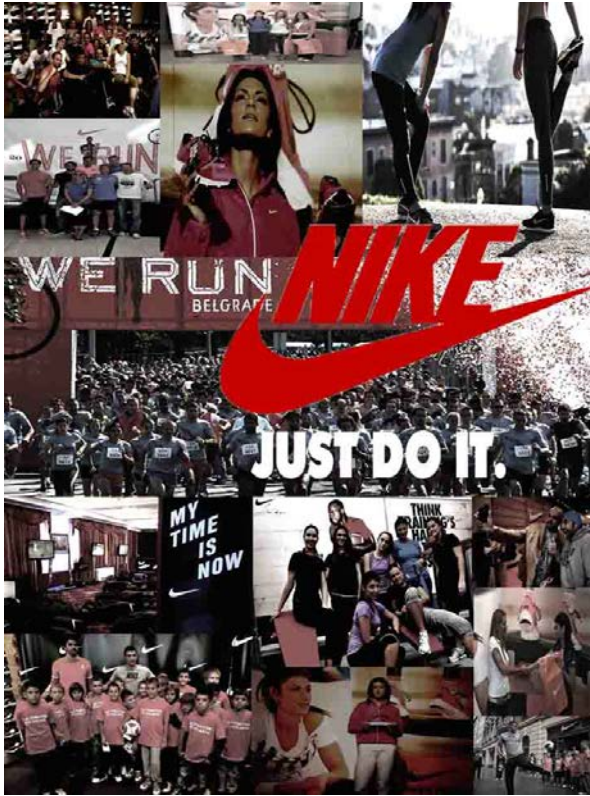
<sup>109</sup> Colić, Miroslav, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, 2009. br. 15, 153-163.

reklamni sadržaj, svojim sadržajem pokušavaju da ukažu upravo na objektivnu vrstu nasilja, ono koje na prvi pogled ne vidimo, a koje je prisutno u gotovo svakom segmentu našeg svakodnevnog života.

#### Plakat 1. *Just do it*

Prikazuje nasilje kao simboličko, odnosno kroz odnos između društvenih poredaka koji svojoj postavkom u društvu čine upravo to simboličko nasilje, kroz razlike, isticanje, snobizam, status, pretnje itd. Prikaz poznatih i istaknutih srpskih sportista, javnih ličnosti, i manifestacija koji veličaju robni *brend Najk* kao izbor za sportiste i sve one koji žele više u svom bavljenju sportom i izgledom.

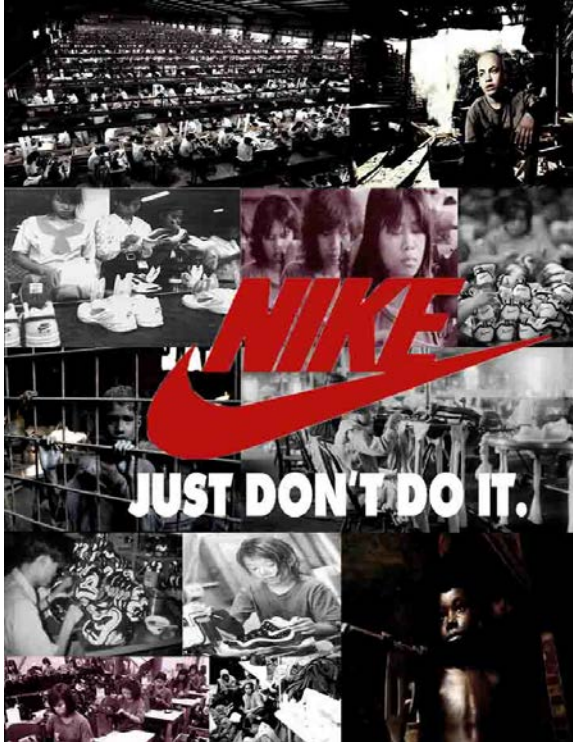
Uz slike poznatih, sastavljene u kolažnom formatu, sportske opreme – pre svega patika *Najk* – i njegovog simbola/logo-a, na plakatu stoji i natpis *Just do it/Uradi to-samo napravi*.



Slika 2. Plakat, *Just do it.*

Plakat 2. *Just don't do it.*

Na drugom plakatu se nalaze slike (u kolažnom formatu) radnika i radnica, dece iz zemalja trećeg sveta, u (ne)uslovima situacijama dok prave i proizvode patike i firmiranu garderobu *Najk*, sa simbolom/logo-om i natpsion *Just dont do it/Ne radi to-nemoj napraviti to.*



Slika 3. Plakat, *Just don't do it.*

Uz ovu firmiranu filozofiju ugodnosti i osećaja zadovoljstva dok se nosi poznati brend, naglašava se i lepota i fizička privlačnost tela. Ta lepota je pre svega zasnovana na robnom karakteru, i gubi vezu sa onom unutrašnjom lepotom. Ona postaje isključivo tržišna vrednost i kao takva, ulog za profesionalni i društveni uspeh. Tu činjenicu velike svetske korporacije i njihovi centri u lokalnom prostoru dobro znaju, te upravo iz tih razloga angažuju poznate, slavne, lepe sportiste i javne ličnosti kako bi približili poznate *brendove* svakom građaninu, običnim, i prosečnim ljudima u našoj sredini. *Nike* je u tome uspeo, i zapravo je neverovatna potreba mladih ljudi u Srbiji da se vizuelno i robno istaknu, a da je to kroz poznati brend *Najk*.

Poznate javne ličnosti i istaknuti sportisti, *ambasadori* poznatih svetskih brendova za Srbiju, govore nam šta treba posedovati i nositi. Okupirani smo novinskim naslovima kao što su: *NIKE: Noćno trčanje sa poznatim glumcima, Telo za medalju najbolje srpske*

atletičarke i ambasadorke *Nike-a* za Srbiju, u novoj *Najk* kolekciji za trening i trčanje. Tu je i velika *We Run Belgrade* trka sa poznatima održana 15. septembra na *Ušću* u organizaciji kompanije *Delta sport* i *brenda Nike*, koja je privukla sedam hiljada učesnika. Sigurno je kako je veliki broj zaljubljenika u ovakav vid rekreacije na ulicama Beograda, sasvim sigurno opravdao epitet Beograda, kao grada sporta.

„Činjenica da je više od sedam hiljada ljudi učestvovalo u ovogodišnjoj trci, znači da smo ispunili svoj cilj i nadmašili prošlogodišnju *WE RUN BELGRADE* trku. Svetski trend gradskog trčanja za ove tri godine, ne samo da je prihvaćen, već je Beograd postao jedna od vodećih metropola, gde je trčanje najpopularniji vid rekreacije“ – rekao je *Nike brand manager*, Nenad Mirković, dodajući da sledeće godine očekuje još više ljudi na trci.“<sup>110</sup>

Izveštavanje sa ove manifestacije prolazi u zaključku:

„Trka na *Ušću* imala je kao ideju promovisanje gradskog trčanja, zdravog i aktivnog načina života, a ovogodišnja trka bila je namenjena kako profesionalnim, tako i rekreativnim sportistima. Cilj priprema za ovogodišnju trku bio je sto hiljada pretrčanih kilometara, a s obzirom na to da je cilj potpunosti ispunjen - staza za trčanje na *Adi Ciganliji* biće unapređena u narednom periodu.“<sup>111</sup>

Reklamiranje poznatog *brenda Nike* poslednjih desetak godina intezivno je ušlo u novu fazu reklame i plasiranja marke na tržište, koristeći se novom etikom i diskursom zdravog načina života, bavljenja sportom, treningom, trčanjem i ostalim aktivnostima.

---

<sup>110</sup> [http://www.b92.net/sport/atletika/vesti.php?yyyy=2013&mm=09&dd=15&nav\\_id=753944](http://www.b92.net/sport/atletika/vesti.php?yyyy=2013&mm=09&dd=15&nav_id=753944), 10.03.2014. 15:00.

<sup>111</sup> (Ibid).

Ne prodaje se više sam *brend*, u ovom slučaju patika *Najk*, već se prodaje celokupna ideja zdravog načina života. Naravno, krajnje licemerno, ali efektno, što se vidi i po broju učesnika na samoj trci, velikom broju garderobe *Nike* među mladom populacijom, ali i kod poznatih i mnogih drugih.<sup>112</sup> Dakle nije više reč samo o prodaji *brenda* već šire kulture koja ide uz njega. Tom prilikom sponzorišu se sportski događaji kao što je to navedena trka *We run Belgrade*, kako bi ta šira kultura dala novu vrednost *brendu Najk*. Nije samo cilj da se reklamiraju i prodaju patike, već da se poboljša život ljudi kroz sport i fitnes. Apsurdna činjenica, ukoliko se zna da iza toga stoji jedna od najbeskompromisnijih eksploatatorskih kompanija na svetu, koja na najbrutalnije načine krši prava radnika, ne reguliše na pravi način njihova prava i uslove za rad, plaća minimalno za maksimalan proizvod, iskorištava decu u sistemu proizvodnje, te uništava okoliš.

Vlasnik *brenda Diesel Jeans* kaže: „Mi ne prodajemo proizvod, mi prodajemo životni stil. Mislim da smo stvorili pokret. Koncept *Diesela* je sve. To je način života, to je način oblačenja, to je način da se nešto napravi.“<sup>113</sup>

Mladi i odrasli danas ne žele da nose bilo šta ukoliko to nema neku oznaku ili logo na sebi. Samim time, ljudi su postali hodajući mini bilbordi, a socijalne razlike i statusni simboli uočljivi su još od najranije dobi. Već u osnovnoj školi ovaj fenomen se pretvara u ono što se naziva *simboličko* (nevidljivo) nasilje, gde osnovci na svet gledaju kroz robne

---

<sup>112</sup> Ovaj primer možemo da vidimo i prepoznamo na svim poljima u društvu. *Etika brendiranja* novi je izazov za korporativne stratege, što može da se vidi i u specifičnim institucijama kakve su i umetničke škole, fakulteti, Univerziteti umetnosti i dr. Na zidovima unutar ovih institucija ne retko mogu da se vide različite reklame koje promovišu određene *brendove*, ali na poseban i drugačiji način. Jedan od najzanimljivijih primera je alkoholno pivo *Hajneken* (Heineken). U ovom slučaju ne reklamira se samo *brend Hajnekena*, već se od mladih umetnika i studenata traži da učestvuju u dizajniranju novog logo-a kompanije – kroz popularni *brainstorm* koncept – i njegove ambalaže. Na ovaj način reklamiranje prelazi u sasvim novu fazu, na prvi pogled bezopasnu, nevidljivu, ali efektniju u nameri da plasira proizvod–*brend* na tržište a da ono ima dobar (etičko-umetnički) karakter, da je moralno ispravan i da se razvija i saraduje sa novim umetničkim sistemima obrazovanja i kulturne politike.

<sup>113</sup> Klejn, Naomi, *op.cit.*, 44.

*brendove*. Takav pogled stekli su od društva koje na svet gleda materijalistički, u kojemu je materijalizam pozitivna osobina, te stoga ne čudi što se odgoja sve veći broj mladih snobova.<sup>114</sup>

Snobizam živi u svim oblastima društvenog života, i svakodnevna je pojava koja se najbolje vidi u ekskluzivnim prodavnicama. Jedna od takvih je i novootvorena beogradska *Najk* prodavnica. Na više od četrsto metara kvadratnih, predstavljen je osveženi koncept *Najka*, sa inovativnim iskustvima za potrošače i jedinstvenom ponudom na tržištu. Novi koncept podrazumeva više različitih *Najk* kategorija u jednoj prodavnici, i to je prvi takav objekat, ne samo u Srbiji, već na celom Balkanu. Po Epštajnu (Joseph Epstein) snobizam prožima sve oblasti društvenog života, viđa se svakodnevno i živi u ekskluzivnim prodavnicama gde je većina robe precenjena.<sup>115</sup> Mnogi su ovisni o skupocenim proizvodima.<sup>116</sup>

Na ovaj se način globalni problem brenda *Najk*, otpora prema njemu kroz *ometanje* u reklamiranju kao i kritiku, prevodi u domaći/lokalni kontekst u kojemu je kultura nošenja brenda *Najk* već godinama na zavidnom nivou, i koja je dosegla *božanstveni* status među mladima, poznatima i slavnima.

---

<sup>114</sup> *Najk* je robni simbol mladih u Srbiji koji je odgojio već nekoliko *Airmax* generacija. Patike koje koštaju između deset i petnaest hiljada dinara, i predstavljaju pravi statusni simbol, i kulturu novih mladih generacija, postale su obaveza svakog tinejđera u Beogradu. Ništa bolji nisu ni njihovi roditelji koji kupuju *Zaru*, *Ralph Lauren*, *Calvin Klein* i ostale poznate *brendove* čija se proizvodnja zasniva na eksploataciji radnika i okoliša.

<sup>115</sup> Epštajn, Džozef (Joseph Epstein) *Snobbery-American-Version*, First Mariner books Edition, New York, 2002. 274.

<sup>116</sup> Ponosne vlasnike torbi *Luj Viton*, ljubitelje skupocenih gedžeta i žene u odeći na kojoj je istaknut veliki logotip možemo posmatrati kao budale, ali ne smemo zaboraviti da tračak te sklonosti živi i u nama, smatra američki autor Jona Lerer (Jonah Lerer), naglašavajući da je svima nama snobovština u krvi.

Kroz dva plakata u tramvaju pokušava se prikazati paralelna reklama, prilikom čega je jedna od reklama (*Just do it*) zapravo uobičajena reklama brenda u afirmativnom kontekstu, dok druga prikazuje ono što se skriva iza *Najk* proizvoda plasiranog na tržište (*Just do not do it*). *Just do not do it* reklama je drugačijeg sadržaja, i predstavlja ono što beograđani nemaju priliku da vide kada je reč o njihovom omiljenom brendu koji vole da nose. Ovakav odnos između dve reklame mogao bi da postane određeni *okidač* za detekciju skrivenog-simboličnog nasilja u kojemu svakodnevno učestvujemo, što bi dalje vodilo ka raspravi i promeni pozicije iz koje nastupamo kada je ovakva vrsta problema/nasilja u pitanju.

*ORUŽJE*

Braće Baruh



Akcija kojom se problematizuje brojno prisustvo i dostupnost oružja, započinje ulaskom aktera u tramvaj broj dva na stanici *Braća Baruh* koja se nalazi u ulici Cara Dušana, na Dorćolu, u *kraju* poznatom po ne retkim oružanim incidentima. Akter sa sobom nosi najpoznatije automatsko oružje na svetu – Kalašnjikov, popularni *AK-47*. Akter sa svojim oružjem u rukama šeta s jednog kraja tramvaja na drugi, stvarajući napetu i nervoznu atmosferu među putnicima. Akter sa kalašnjikovim se kreće kroz tramvaj igrajući se sa puškom tako što sklapa njene zamenjive delove (šaržer/okvir), pomera polugu selektora paljbe na poziciju, pomera ručicu za punjenje, namešta okidač stvarajući karakterističan zvuk oružanih dejstava, koji putnike dovodi u nelagodnu poziciju *iščekivanja*. Poziciju putnika u tramvaju dodatno pomera i zvuk koji se čuje preko megafona.<sup>117</sup> Dok tramvaj vozi prema sledećoj stanici, preko megafona se emituje zvuk policijske sirene (čija se dinamika pojačava a tempo se ubrzava dok tramvaj vozi ka idućoj stanici) i dispečerski govor o kretanju vozila/tramvaja kroz ulicu Cara Dušana na Dorćolu.

Uz izvođenje aktera sa oružjem u tramvaju, zvuk koji se emituje preko megafona izlazne snage od 35W je predhodno snimljeni i obrađeni zvuk u kompjuterskom softveru. Kako bi se snimljeni zvuk mogao emitovati preko megafona kojega nosi još jedan akter – a znajući kako sam megafon nema mogućnost pohranjivanja zvučnih podataka – za ovu priliku je korišten i mobilni telefon na koji je pohranjen zvuk. Na mobilnom telefonu je uključen zvuk sa melodijom sirene i dispečerskog govora te je zvučnik telefona prislonjen na mikrofonski megafon, odnosno njegovu membranu koja se koristi prilikom govora na megafonu. Akcija *oružje* se završava dolaskom tramvaja na prvu stanicu po redu nakon stajališta *Braće Baruh*, kada akteri napuste vozilo.

Uz performans aktera i zvučne segmente, treća medijska linija koja je prisutna za vreme izvođenja jesu plakati koji se nalaze na uobičajenim mestima za reklame unutra javnog

---

<sup>117</sup> Megafon koji se koristi u projektu, i konkretno kao posrednik zvuka u ovom izvođenju je *Conrad ER-66S Megaphon 370 mm* sa izlaznom snagom od 35W.

prevoza. U ovom slučaju postojeće reklame su subvertovane i zamenjene plakatima koji se svojim sadržajem odnose na problematizovanje oružja u srpskoj svakodnevi.

Slika 3. Plakat, *Kalašnjikov*

Prikazuje najpoznatiju vojnu pušku Kalašnjikov AK 47 sa svojim karakteristikama i specifičnostima u punoj veličini na beloj pozadini. Tekst koji se nalazi na plakatu:

„Predstavlja multinacionalnu instituciju i najpoznatije automatsko oružje u svetu“.

Ovo popularno oružje svoje mesto pronalazi u obračunu među beograđanima, a svoje utočište pronalazi u rukama mnogih vojnih, policijskih, kriminalnih, terorističkih i drugih grupa. Lokalni pečat građen i stavljen tokom poslednjih dvadesetak godina kroz razne obračune po Beogradu.

**спецификације:**

Тежина: 4,3 kg  
Дужина: 870 mm  
Дужина цеви: 415 mm  
Калибар: 7,62 × 39  
mm  
Начин дејства:  
јединачно, рафално  
Брзина паљбе: до  
600 мет/мин  
Брзина зрна: 710  
m/s  
Макс. еф. домет:  
1500 m  
Одвојиви магацин:  
30 ком.



**КАЛАШЊИКОВ "АК 47":**

Представља "мултинационалну институцију" и најпознатије аутоматско оружје у свету.

Направљен је 1947. године, а његова се употреба веже уз војна и полицијска дејства, пљачке, разбојништва и убиства. Локални печат је грађен и стављен током последњих двадесетак година кроз разне обрачуна по Београду.

**Slika 4. Plakat, Kalašnjikov**



**Slika 5. Plakat, ručna bomba**

Slika 4. Plakat, *ručna bomba* prikazuje ručnu bombu, *granatu*, ili *kašikaru* u punoj veličini na pozadini sa tekstom koji se odnosi na izveštaj o upotrebi i korišćenju oružja u Srbiji i Beogradu.

„Srbija je u samom evropskom i svetskom vrhu po broju komada oružja po glavi stanovnika. Uz tradicionalna pucanja po slavama, svadbama, puca se gotovo na svakom mestu i u svakoj prilici. Koriste se razne vrste oružja, od običnih pištolja u navedenim prilikama, do dugih cevi, pa čak i bombi, eksploziva, snajpera, do automatskog naoružanja svih vrsta. Najčešće se oružje koristi sa namerom da se nekome oduzme život. Prema zvaničnim podacima, građani Srbije poseduju oko milion i sto hiljada komada oružja. Prema aktuelnim podacima iz MUP-a Srbije, svaki sedmi građanin naše zemlje ima legalno oružje u svome posedu. Određena međunarodna istraživanja govore

kako je Srbija zaista u svetskom vrhu po broju oružja, iza SAD-a, Jemena, Finske, Švajcarske. Vojni izvori govore da građani Srbije, što u legalnom, što u ilegalnom posedu drže više od dva miliona komada oružja. Prema toj proceni, građani imaju više komada oružja od vojske i policije. Ako bismo zamislili neki izmišljeni sukob između sa jedne strane građana, a sa druge strane vojske i policije, ukoliko bi se gledalo po broju cevi, veće šanse imali bi građani. Veliki broj građana Srbije svake godine podnese zahtev za dozvolu držanja i nošenja različitog oružja. Otprilike se sedamdeset posto ovih zamolbi pozitivno reši. Za izdavanje oružnog lista dovoljna je obuka za rukovanje oružjem i potvrda da osoba nije krivično gonjena, ali ne i da je psihički stabilna. Svako ko poželi da ima i nosi oružje u Srbiji ne mora da prođe nikakve lekarske preglede. Tokom 2013. godine broj ubistava u Beogradu je udvostručen u odnosu na 2012. godinu.“

Slika 6. Video, *Traming – Krug dvojke*, oružje.

Slika prikazuje šest različitih vrsta oružja u prepoznatljivim siluetama svakog od oružja sa prigodnim tekstom za svaku vrstu oružja. U svakoj silueti prikazanog oružja nalazi se i karakterističan sadržaj koji se vezuje uz upotrebu određenog oružja. Prikazani su pištolj, nož, ručna bomba, teleskopska palica, mačeta, i razbijena flaša. Mladi u Beogradu i Srbiji sve češće potežu za hladnim oružjem. Nož ima mogućnost da napravi duboke urezne rane na telu, a njegovo nošenje je dozvoljeno ukoliko je dužine šest centimetara.<sup>118</sup> Mačeta je sve popularnije oružje među građanima Srbije, pa iako prvenstveno namenjena za seču u tropskim krajevima, svoje je utočište pronašla i na beogradskom asfaltu. Upotrebom u obračunima može da napravi velike rane širokog razmera i zahvati veliki deo tela. Teleskopska palica je od skora u široj upotrebi među mladima, ali i među pripadnicima različitih obezbeđenja, i organa reda. Najveća prednost joj je što je manjih dimenzija, i može da se izvuče po potrebi. Pištolj je najraširenije oružje među građanima

---

<sup>118</sup> Apsurdno je da se prema zkonu o oružju, hladno oružje kao što je nož ne tretira tako i da se ostavlja slobodnoj proceni policije u određenoj situaciji.

Srbije, i najčešći saučesnik u oduzimanju života. Razbijena flaša je standardno *pomagalo* u gotovo svim obračunima na ulici, u klubovima i svim drugim mestima.



Slika 6. Video, *Traming – Krug dvojke, oružje*, 2014.

## MEDIJSKE MANIPULACIJE

### Takovska

Ovo izvođenje počinje na tramvajskoj stanici *Takovska*. Takovska predstavlja simboličan prostor s obzirom na sadržaj, karakter i problem kojim se bavi izvođenje o medijskim manipulacijama. Takav prostor, i srce medijskog javnog informisanja, akcentat stavlja na problematizovanje medijskog izveštavanja o događajima koji nas okružuju. Medijske manipulacije vidljive su svakodnevno u svim informativnim medijima, od televizije, radija, preko brojnih novina koje izlaze na dnevnoj, nedeljnoj ili mesečnoj bazi. Njihovi izveštaji često su kontradiktorni, sa ekskluzivnim i agresivnim naslovima i tekstovima koji obmanjuju javnost. Iako su sve ovo poznate stvari, publika koja aktivno prati medije i njihova izveštavanja, zbog banalnosti i količine vesti i novih svakodnevni informacija – koji nemaju za cilj objektivno i transparentno informisanje već obmanu i manipulaciju – dovedena je do stanja u kojima se osećaji otupljuju, a rezon šta je ispravno, a šta ne, gubi. Ovim izvođenjem pokušava se postaviti nova situacija kroz sadržaj informativnih vesti koje se emituju kao video projekcija na *LED panelu* i dva plakata koja se postavljaju u tramvaju broj dva na stajalištu *Takovska*, koji su na taj način dostupni velikom broju putnika koji svakodnevno putuju javnim gradskim prevotom. Sadržaj plakata se odnosi na informacije i dešavanje koje nikada nije (adekvatno) prikazano u sredstvima javnog medijskog informisanja, odnosno na događaj koji je s druge strane vrlo dobro poznat najširoj javnosti, koji je preuveličan i eksponiran. Tema koja se ispituje je aktuelna, društvena, politička, a odnosi se kritički na konkretne situacije iz društvenog života, medija, policije, ulice, i odnosa među njima.

Završni video rad koji je predstavljen javnosti na *LED panelima* u javnim prevoznim sredstvima u Beogradu kao mobilna instalacija, uključuje – kada je reč o ovom problemu i izvođenju – prikaz vesti iz različitih medijskih kuća i informativnog programa. Njihov

sadržaj se odnosi na prikaz situacija i izvođenje stvarnih događaja iz realnog života smetajući ih u novi kontekst kako bi se te situacije ponovile jer u medijima javnog informisanja gotovo da uopšte nisu našle svoje mesto u trenutku kada su se desile, a javnost je ostala uskraćena za izveštavanje o (negativnim) dešavanjima u prostoru u kojemu žive.

Dva plakata koja se nalaze u tramvaju prikazuju dve različite situacije – u istoj oblikovnoj formi – postavljene u medijski prostor i vreme kada su se odvijale. Na plakatu se nalazi devet ekrana od kojih svaki ekran predstavlja jednu medijsku kuću ili novinsku agenciju sa prepoznatljivim logom. Reč je o događajima iz 2010. godine, o *Paradi ponosa* i sukoba na ulici koje je između ostalog rezultovalo sloganom *Moj Beograd si došao da lomiš* koji je nastao u Krunskoj ulici. Nakon ovog događaja, dvadesetak dana kasnije odvijao se još jedan događaj nedaleko središnjeg centra grada (na Banjici), vrlo značajan, kojega sam naslovio sa *U moj Beograd si došao da budeš*.

#### Slika 7. Plakat, *Moj Beograd si došao da lomiš?*

Prikazuje plakat sa devet jednakih ekrana/polja od kojih svaki sa karakterističnim logom predstavlja jednu medijsku kuću i/ili novinsku agenciju, koje su izveštavale o događaju koji se odvijao 10.10.2010. godine u Beogradu, odnosno o delu događaja koji se odnosi na situaciju *Moj Beograd si došao da lomiš*. Na svakom od ekrana je prikazana situacija-fotografija sa glavnim akterima koji su učestvovali u medijskoj predstavi (mediji, novinari, *pobednik*, policija, političari). Situacije unutar ekrana su prikazane u kontrastu crne i bele boje – dok su logo simboli televizijskih stanica i novina prikazani u boji – a ispod ekrana je istaknut naziv situacije-plakata *Moj Beograd si došao da lomiš* sa tekstom koji objašnjava situaciju.





Slika 7. Plakat, *Moj Beograd si došao da lomiš?*

Slika 8. Plakat, *U moj Beograd si došao da bodeš?*

Drugi plakat je napravljen i oblikovan u istom stilu kao i prvi plakat. Plakat sadrži devet ekrana sa logo simbolima televizijskih stanica i novina koji se nalaze na istom mestu kao i na prvom plakatu, sa tom razlikom da ostaju prazni (bela polja) i ne prikazuju ništa. Izuzetak je samo jedno polje koje prikazuje povređenog i ranjenog mladića, a koje je proporcionalno medijskom prostoru koje je ovaj slučaj dobio. Reč je o događaju koji se desio 31.10.2010. na Banjici, prilikom čega je jedan mladić nasilno uvučen u službeno policijsko vozilo *maricu* od strane pripadnika MUP-a gde je brutalno pretučen, ponižavan, i izboden. U tom smislu, naziv ove situacije i plakata je *U moj Beograd si došao da bodeš?* koji se nalazi ispod devet ekrana sa tekstom koji objašnjava situaciju,

odnosno događaj o kojem beograđani nisu mogli da saznaju nešto više u sredstvima javnog informisanja tih dana. Prazna polja sa simbolima medijskih kuća, i tekstom koji se nalazi kao informacija o tome šta se dešavalo, trebali bi da potaknu publiku na razmišljanje o ulozi masovnih medija u definisanju i oblikovanju društvenih problema.



Slika 8. Plakat, *U moj Beograd si došao da budeš?*

Kada je reč o događaju *Moj Beograd si došao da lomiš?* koji se desio tokom 10.10.2010. godine u Beogradu za vreme održavanja *Parade ponosa*, bitno je izdvojiti kratku hronologiju samog događaja. U jednoj od reakcija policije u Krunskoj ulici<sup>119</sup>, pripadnici policije u opremi za razbijanje demonstracija potiskivali su demonstrante niz ulicu, kada se u jednom trenutku pripadnik policijske brigade PU Beograd odvojio iz policijske linije, došao do osobe koja se nalazila u sedećem položaju na trotoaru i obratio mu se sledećim rečima:

„Beži bre, boli me kurac što te boli. Marš bre u kurac, marš odavde. Moj Beograd si došao da lomiš. Jebem li vam mamu, svima, da vam jebem. Mrš bre (u pičku materinu)“.

Za ovu reakciju policajac prve klase i pripadnik policijske Brigade PU Beograd dobio je nagradu pobednik. Snimak ove situacije iz Krunske ulice istog se dana pojavio na popularnoj internetskoj mreži *Jutjub* (Youtube), zahvaljući kome je policajac postao internet legenda, simbol Beograda i borbe protiv nasilja na ulicama grada, jedna od ličnosti godine u Beogradu, dobitnik nagrade *pobednik* i ostalih nagrada. Da ova reakcija nije zabeležena na kameri/mobilnom telefonu a zatim postavljena na *Jutjub*, policija bi kako kažu mnogi u šali, potrošila mnogo novca na svoje *pi-ar* kompanije, koje verovatno ne bi doprinjele ovako dobrim rezultatima i ugledom.

---

<sup>119</sup> Reči mladog policajca o samoj situaciji u medijskom nastupu nakon događaja u Beogradu: "Potiskivali smo ih polako uz Krunsku gde su krenuli da pale zgradu, pa su počeli da se osipaju po poprečnim ulicama i morali smo da zađemo u svaku kako bismo proverili da nam ne obilaze iza leđa. Video sam čoveka koji se držao za glavu i sedeo na trotoaru. Nisam siguran da li je učestvovao u neredima, ali je bilo jasno da se izdvojio iz te grupe gde ih je bilo gotovo 250. Prišao sam mu i rekao da se udalji, na šta je odgovorio da je povređen i da ima bolove. U momentu mi je izašla ta rečenica, potpuno neplanirano, jer nam je svima bilo jasno da je dosta rušenja i demoliranja. Napad je u tom trenutku i dalje trajao i ja sam morao odmah da se vratim u jedinicu."

Pripadnik policije, tri dana kasnije susreo se sa ministrom unutrašnjih poslova, sa predsednikom skupštine grada, i novinarima domaćih i stranih redakcija. Tom prilikom policajac je dobio poklone svake od redakcija koje su i inicirale sastanak, a predsednik skupštine grada mu je poklonio majicu sa natpisom *Zato što volim Beograd*.<sup>120</sup>

Svojom reakcijom i postupanjem prema osobi kojoj se obratio – posebice ukoliko se uzme u obzir njegova sopstvena tvrdnja da osoba na trotoaru nije pružala nikakav otpor – policijski službenik bi pre mogao da se u pravnoj smislu sankcioniše prijavom prema zakonskoj odredbi iz člana 137. Stav 3. u vezi stava 1. Krivičnog zakonika.<sup>121</sup>

Ovaj segment rada u širem kontekstu problematizuje odnos medija u društvu, njihovu ulogu i moć koju imaju. Mediji imaju tu mogućnost da često igraju na kartu zabrinutosti javnosti i usmeravaju određene moralne smernice u centar diskursa, koji može stvoriti socijalne probleme iznenada i dramatično.

---

<sup>120</sup> Studio B, <http://www.studiob.rs/info/vest.php?id=57007> 13. Oktobar, 2010. 25.04.2014. 14:40.

<sup>121</sup> Odredbom iz ovog člana zakona, predviđena je kazna zatvora od tri meseca do tri godine za lice koje u vršenju službe zlostavlja drugo lice ili prema njemu postupa na način kojim se vređa ljudsko dostojanstvo.



**Slika 9. Plakat, medijske manipulacije, tramvaj broj 2, april, Beograd.**

Pravo je pitanje kako je došlo do ove situacije? Kako je došlo do tog obrata da neko ko se ne ponaša u skladu sa svojim zakonskim obavezama postaje *heroj* – dobri čuvar reda i zakona nagrađen od strane medija i vlasti – kome se nasuprot stavlja *huligan*, i *prestupnik*? Kako je došlo do toga da javnost uz medijsku interpretaciju i inicijativu prihvata ovakav scenario i sa oduševljenjem ga postavlja kao normu/model društvenog angažovanja na koji svi treba da se ugledamo? Kako je došlo do toga da jedan drugi – nasilan i opasan događaj koji se odvijao samo dvadesetak dana nakon dešavanja iz Krunske ulice – svoje mesto nije pronašao u gotovo ni jednom mediju u vreme kada se desio i bio aktuelan?

Jedan od odgovora bi mogao da bude u fenomenu moralne panike koja je u Srbiji poprimila sve karakteristike onoga o čemu su pisali britanski teoretičari početkom

sedamdesetih godina 20. veka, Stenli Koen (Stanley Cohen), Stjaurt Hol (Stuart Hall), a nastavili Kenet Tompson (Kenneth Thompson) i drugi.<sup>122</sup>

Medijska izveštavanja (novine, radio, televizija, internet) o određenim činjenicama mogu biti ključna i dovoljna za generisanje zabrinutosti, tjeskobe, straha, ogorčenja, gneva ili panike.<sup>123</sup> Moć medija se ogleda kroz mogućnost selekcije slika, izjava i reči koje se koriste prilikom izveštavanja, a koje mogu u drastično da promene percepciju nekog događaja, bez obzira na njegove posledice. Mediji u tom smislu utiču na formiranje javnog mijenja, određena dešavanja mogu da prećute ili s druge strane pre naglase ono što oni smatraju da je bitno, hitno i zabrinjavajuće. Uz to, treba napomenuti kako mediji, naročito televizijski u svojim priložima – svesno ili ne, namerno ili slučajno – mogu da podstiču agresiju, nasilje i mržnju. Mediji stoga imaju veliku odgovornost prema javnosti u odabiru informacija i načinu njihovog prezentovanja. Boreći se protiv nasilja na ulicama u Beogradu, mediji su svesno sa druge strane afirmisali nasilne postupke službene osobe, i uz druge aparate u zajedničkoj interakciji, postavili problem kao rešenje u borbi protiv nasilja na ulicama.

Moralna panika je fenomen koji u lokalnom kontekstu nije mnogo korišten i primenjen u analizama sukoba, nemira, nasilja i pitanja problematične omladine i medijskih interpretacija koji prate i izveštavaju o takvoj vrsti problema poslednjih godina.

---

<sup>122</sup> „Masovni mediji igraju ključnu ulogu u definisanju problema i pitanja od javnog interesa. Oni su glavni kanali javnog diskursa u našem podeljenom društvu“. U pitanju je citat iz knjige *Resistance through rituals* koji se nalazi u video radu *Traming – Krug dvojke*, u segmentu *medijskih manipulacija*. Hol, Stjuart, Toni Džeferson (Tony Jefferson), *Resistance through rituals, Youth subcultures in post-war Britain*, Routledge, London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2003.

<sup>123</sup> Koen, Stenli, *Folk devils and moral Panics*, Third edition, Routledge, New York, 2002, 201. 7.

Moralna panika <sup>124</sup> kojoj doprinose mediji i njihova izveštavanja, kao i naslovi i prilogi na televizijama, nije nova pojava. Ono što se dešava danas u domaćem srpskom, i beogradskom lokalnom prostoru a vezano je uz moralnu paniku, postoji već decenijama kao praktična i teorijska sistematizacija. Prvu takvu sistematsku studiju i analizu moralne panike koja se odnosi na – spiralni efekat interakcije između javnosti, medija i interesnih grupa – napravio je Stenli Koen u Velikoj Britaniji 1972. godine, oslanjajući se na teorije o etiketiranju i interakcionizmu. <sup>125</sup>

Moralna panika je fenomen koji postoji već vekovima u brojnim društvima koja na mlađu populaciju gledaju skeptično i kao potencijalno nemoralne, upravo iz razloga što iskaču iz društvenog opšteprihvaćenog načina života i okvira. Vreme moderne sa ubrzanjem društvenog razvoja, doprineo je i stvaranju sve većeg jaza između generacija i otpora prema autoritetima. Razvoj i pojava muzičkih pravaca i supkulturnih grupa nove generacije koje su ih prihvatale i pratile, kao što su džez, rokenrol i pank, društveni pokret kao što je feminizam i druge kontrakulturne grupe, predstavljaju ključne teme moralne panike modernih a kasnije i postmodernih društava. <sup>126</sup>

Kenet Tompson u svojoj knjizi *Moralna panika* iz 1998. godine citira Stenli Koena:

„Čini se da su društva sa vremena na vreme podložna periodima moralne panike. Određeno stanje, događaj, pojedinac ili grupa javljaju se, a ubrzo potom bivaju označeni kao pretnja društvenim vrednostima i interesima; njihovu prirodu masovni mediji predstavljaju na stilizovan i stereotipizovan način; moralne zabrane uspostavljaju urednici, sveštenici, političari i ostali desničarski orijentisani ljudi; društveno priznati

---

<sup>124</sup> Termin *Moralna panika* prvi spominje spominje Džok Jang (Jock Young) 1971. razmatrajući zabrinutost i bojazan javnosti koja se javila u Britaniji zbog podataka zvaničnih institucija o uoptrebi droga.

<sup>125</sup> Ljubomir, Maširević, *Film i nasilje*, Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2008, 191. 8.

<sup>126</sup> (Ibid).

stručnjaci izriču svoje dijagnoze i rešenja. Ponekad je predmet panike sasvim nov, dok je neki drugi put to nešto što postoji sasvim dugo, ali se odjednom pojavljuje u središtu pozornosti. Ponekad panika prolazi i biva zaboravljena, osim u narodu i kolektivnom sećanju, dok s druge strane u nekim trenucima može da ima ozbiljnije i dugotrajnije posledice i može da proizvede takve promene kao što one u pravnoj i socijalnoj politici ili čak u pravcu u kojemu društvo zamišlja sebe.“<sup>127</sup>

Panika se konstruiše kroz događaj u stilu prezentacije koja je obilježje većine izveštavanja kriminala/nasilja: senzacionalni naslovi, melodramatični vokabular i namerno podizanje tih elemenata u priči koja se smatra za vest. Karakteristična je česta upotreba reči i fraza poput *nereda, orgija uništenja, bitka, ultra-nasilno, opsada, rušenje grada, urlajuća banda*.<sup>128</sup> U lokalnom srpsko-beogradskom kontekstu učestale su fraze tiču i ideološke etikete/epiteta, *desničarskog, fašističkog*, nešto ređe *anarhističkog* i (mnogo često) bihevioralno-društvenog-*huliganskog*.

Nakon što se pojavio snimak sa reakcijom policajca, gotovo sve dnevne novine na svojim naslovnim stranicama prikazale su policajca, i afirmativnim tekstom opisali situaciju. Naslovi dnevnih novina su bili živopisni, kao uostalom i internetska novinska izdanja i prilozima televizijskih medijskih kuća. *Moj Beograd si došao da lomiš*, i *Nagrađen heroj Gej parade* su neki od naslova. S druge pak strane, osoba koja je sedela na trotoaru odmah je okarakterisana kao *huligan* iako ne postoje jasne indicije kako se tu našla i šta je radila u tom momentu. Bez obzira na nedostatak informacija i znanja o toj osobi, pripisana joj je etiketa *huligana*.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Tompson, Kenet, *Moral Panics*, Routledge, London and New York, 1998, 154. 7. Citiran Koen.

<sup>128</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 33.

<sup>129</sup> Pojam *huligan/i* u srpskom javnom i političkom diskursu predstavlja isto ono što u SAD-u predstavlja fenomen *terorizma*. Svojevrsno utočište, skretanje, zamagljivanje i *as* u rukavu kada se to po prilici traži, i kada je potrebno da se na tu kartu odigra. U ovom slučaju, osobi se stavlja epitet *huligan* kako bi se kao takva približila javnosti, koja tada može lakše da percipira prepoznatljiv model.



Kenet Tompson napominje kako je ovakvim situacijama određeni događaj izabran za izveštavanje u medijima u smislu kako pristaje ili da li je u skladu sa već postojećim slikama, te na taj način vest o događaju samo potvrđuje ranije ideje/modele. Što je više nejasnoća u samoj vesti, i što je novinar nesigurniji i u većoj nedoumici kako izvestiti o određenom događaju, to je verovatnije kako će takva vest da bude prikazana u uopštenom okviru koji je već ranije uspostavljen.<sup>130</sup>

Postoje i ugrađeni čimbenici, u rasponu od novinarske intuicije i slutnje o tome šta čini *dobru priču*, ili kroz pravila kao što je *daj javnosti ono što želi da zna* radi strukturisanja ideoloških predrasuda, koje predisponiraju medije da pretvore određeni događaj u vesti.<sup>131</sup>

Svakodnevno nasilje u Beogradu i Srbiji – pogotovo ono vezano uz mlade, ulicu, i sport – kao društveno pitanje, postalo je značajno eksponiran i rentabilan medijski proizvod kome se često pridaje veća pažnja nego samim sportistima, sportskom uspehu ili takmičenju. U pitanju je još jedan fenomen, kojega bismo mogli da nazovemo fenomen *devijantne eksploatacije*. Tom prilikom, nasilje koje se primerice javlja na sportskim stadionima ili na ulici, mediji najčešće koriste kao izvor jer je uvek aktuelno kao medijski proizvod, i kao takvo privlači nove korisnike (gledaoce, čitaoce, slušaoce) čime se jasno ostvaruje profit, i podiže rejting i važnost medija.

---

<sup>130</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 54.

<sup>131</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 35.

Tompson navodi, kako u današnjim društvima masovni mediji igraju ključnu ulogu u stvaranju fenomena moralne panike. Takva moralna panika i društvena reakcija dovode zapravo do povećanja stepena devijacije, a ne njegovog smanjenja, što predstavlja pravu prirodu i suštinu informacije o devijaciji. Kad se radi o medijskoj reprezentaciji jednog događaja, onda je navažniji činilac način na koji je prvobitan događaj predstavljen i protumačen. Panične reakcije javnosti nastaju često na osnovu neobjektivnih predstava. Događaji se preuveličavaju po svim mogućim kriterijumima kao što su broj učesnika, intenzitet i posledice događaja. Sledeća etapa je iskrivljenje do kojeg se dolazi stilom pisanja koji podrazumeva senzacionalističke naslove sa pojačavanjem elemenata priče za koje se smatra da čine vest. Poslednja etapa ovog procesa jeste simbolizacija svega što je u vezi sa pojavom zbog koje je nastala moralna panika. Na ovaj način simboli vezani za predmet izbijanja moralne panike, koji su imali pozitivno ili neutralno značenje, dobijaju negativne konotacije. Gotovo uvek moralnu paniku predvodi tabloidska štampa, a odmah zatim je preuzimaju i drugi mediji pod zvučnim naslovom koji poziva sve na pripravnost. Prema Koenu moralna panika ima sledeće etape:

- Uočavanje problema koji ugrožava opšti moral i vrednosti
- Medijska reprezentacija problema u najpojedostavljenijoj formi
- Rast zabrinutosti javnosti
- Reakcija predstavnika društvene kontrole
- Panika se povlači ili rezultira društvenim promenama<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 8.

Što se problem percipira kao ozbiljniji, to su reakcije i podržavanje akcija u pravcu rešavanja problema izvesnije i snažnije. Napetost i nervoza koje su stvorene u javnosti, izazvale su pritisak na policiju, sudstvo, i zakonodavnu vlast koje pritom restriktivno deluju na devijantna ponašanja. Sa druge strane, ukazivanjem na ovakvo (štetno) funkcionisanje ne znači automatski – kao u ovom slučaju nemira za vreme održavanja *Parade ponosa* u Beogradu – da se krivična dela (ukoliko postoje) pojedinaca i/ili marginalizovanih grupa relativiziju, ili odbace, već da se njihova težina sagleda u kontekstu funkcionisanja društva, te koliki je zapravo njihov uticaj u odvijanju društvenih procesa. Da li je Srbija zaista taoc *huligana* i da li su životi građana zaista u rukama devijantnih grupa i njihovih ispada? <sup>133</sup> Ovakav diskurs koji se odvija svakodnevnim medijskim posredovanjem predstavlja opasan teren za svest građana i pronalaženje pravih problema kada je u pitanju nasilje i opšte stanje u društvu. To na kraju dovodi do slučaja koji su predstavljeni kroz ovaj segment projekta, odnosno davanje legitimiteta kroz odobravanje i nagrađivanje zloupotrebe položaja s jedne strane, te odbijanje i zatvaranje očiju, ne izveštavanje o nasilju (službene osobe – prema građaninu) s druge strane.

Kenet Tompson u svojoj knjizi o moralnoj panici izdvaja jedno od ključnih razmatranja u odnosu moralna panika-devijacija. On kaže kako istraživači sa centra za savremene kulturalne studije iz Birmingema smatraju da je moralna panika izazvana supkulturama mladih zapravo vrsta simboličkoga gerilskog rata protiv dominantne kulture kojim se nastoji izazvati reakcija drugih. U tom gerilskom ratu masovni mediji predstavljaju vrednosti dominantne kulture, a devijantne supkulture pretnju postojećem moralnom i društvenom poretku. Upotrebom senzacionalizma masovni mediji potiču moralnu

---

<sup>133</sup> *Naši životi su u rukama huligana?* Jedna u nizu naslovnica u srpskim novinama. Reč je o naslovnici iz Blic novina iz novembra 2013. godine kao tema dana. Karakterističan naslov iz tog perioda je i *Obračun države sa huliganima* dok se pored tog velikog naslova na naslovnoj strani nalazi i manji naslov: *Skuplji jaja, meso, voda, mleko*. (6. novembar, 2013.).

paniku kojom se mobilizira javnost na reakciju protiv pretnji društveno prihvaćenim vrednostima.<sup>134</sup>

Devijantne (supkulturne)<sup>135</sup> grupe i pojedinci izdvajaju se i izoluju, i to se radi kako bi ih se sklonilo od konvencionalnog društva. Pravi se sve veća razlika prilikom čega i oni sami sebe počinju da percipiraju kao sve više devijantne što na kraju i vodi do sve veće devijacije. Takva praksa dalje izlaže tu određenu devijantnu grupu daljnjim sankcijama, restrikcijama i zabranama i drugim snažnim radnjama od strane konformista, dok sistem pravi novi krug opet.<sup>136</sup>

Oktobar 2010. godine u lokalnom kontekstu može da predstavlja pravi primer onoga što Stenli Koen analizira kroz ulogu medija, predstavnika društvene kontrole i moralnih aktivista te samog društvenog konteksta u njihovoj interakciji i uspostavljanju *spirale značenja* koje zajedničkim dejstvom stvaraju moralnu paniku.<sup>137</sup> Državni aparati, *Parada ponosa*, nemiri na ulicama i nasilje, veliki broj angažovane policije, sukobi, privođenja, naslovnice dnevnih novina i medijska izveštavanja, *Moj Beograd si došao da lomiš*,

---

<sup>134</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 59.

<sup>135</sup> Kada je reč o subkulturnim devijantnim grupama u beogradskom lokalnom kontekstu, najčešće se misli na fudbalske navijače, skinhede, u širem smislu na anarhiste, grafitere, odnosno sve druge i *drugačije* akcije koje se *razumevaju* kao prestup/prelazak preko dozvoljenog u lokalnoj kulturi, a koje imaju određene karakteristike supkulturnih grupa.

<sup>136</sup> Koen, Stenli, *Folk devils and Moral panics*, Third edition, Routledge, New York, 2002, 201. 9.

<sup>137</sup> Stenli Koen je pisao o slučaju na temelju kojega je razvio svoju teoriju o moralnoj panici, i spirali značenja koji učestvuju u pravljenju atmosfere panike u javnom mijenju. Koen je za primer uzeo slučaj sukoba između dve subkulturne grupe *Modsa* sa jedne strane i *Rokera* sa druge strane. Kada je došlo do prvoga incidenta između ovih dviju grupa mladih, mediji su izveštavali o incidentu kroz preuveličavanje, predviđanje i simbolizaciju. Tako su preuveličali ozbiljnost događaja u vidu broja sudionika, nasilnika, posledica, materijalne štete. Uz to istovremeno je senzacionalistički i melodramatično prikazan incident uz predviđanje ponavljanja ovakvih sukoba, ali većih razmera sa većim posledicama. Bitno je još istaći kako Koen iznosi praksu medija uz saradnju sa drugim kreatorima javnog mijenja, koji stvaraju interpretativni okvir događaja. To znači da oni vode računa da događaji za medijske izvještaje budu u skladu sa prethodnim predodžbama, odnosno da potvrđuju prethodne ideje o samom događaju. Na taj način sva druga odnosno daljnja loša ponašanja mladih percipiraju se kroz isti konstruisani simbolički kontekst.

*Odgovor države će biti jeziv*<sup>138</sup>, premijera filma *Šišanje, 2010. godina kao godina borbe protiv huliganstva*<sup>139</sup> samo su neki od primera te uspostave i funkcionisanja *spirale značenja*.

Javnosti treba da se da ono što želi da gleda, o čemu želi da sluša. Odnosno, zna se da se ništa neće postići u željenom efektu ukoliko taj problem ostane samo u lokalnom kontekstu manjeg problema i rešavanja sa ekspertima, već problem treba da se digno na nacionalnu razinu uz pomoć *moralnih preduzetnika*.<sup>140</sup> To rezultuje na kraju sa pozivima za vladine istrage, za strožije zakone, za davanje većih ovlasti sudovima i policiji.<sup>141</sup>

Kao što to brojni stručnjaci (sociolozi, kriminolozi, političari, novinari i drugi) iz raznih oblasti, priželjkuju, potiču, pozivaju i poručuju – okrenimo se engleskom modelu rešavanja problema sa devijantnim grupama – u ovom slučaju pre nego što se uvede *tačerski*<sup>142</sup> model rešavanja tog problema, možda bi prvo trebali da razmotrimo navedene utemeljene britanske (sociološke) modele koji bi nam mogli pomoći da otkrijemo šta zapravo dovodi do tolike javne zabrinutosti, panike i velike želje da se engleski model regulisanja devijantnog ponašanja primeni i u Srbiji. (Iako nam se čini da se u takvoj želji prvenstveno misli na sportske arene, treba svakako uzeti u obzir i ulični aspekt, odnosno jedan širi prostor kojega ispunjavaju *kritične agresivne/devijantne grupe*).

---

<sup>138</sup> Slobodan Homen: Izjava kako će odgovor države zbog nereda 10.10.2010. za vreme održavanja Parade ponosa u Beogradu biti jeziv, tražeći za svakog uhapšenog osam godina zatvora, nedelja, 10. oktobar 2010.

<sup>139</sup> Ministar obrane, Dragan Šutanovac je za B92 oštro osudio napade i rekao da 2010. godina, treba da bude godina borbe protiv huliganstva.

<sup>140</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 37. Takav primer je britanski slučaj *Clacton* kada su izveštaji oblikovani od strane lokalnih glasnogovornika koji su definisali *huliganizam* kao pretnju lokalnim komercijalnim interesima. U Srbiji se često *huliganizam* opisuje kao pretnja nacionalnim interesima i progresu.

<sup>141</sup> Zanimljivo je da je Srbija na primer jedna od retkih zemalja u kojoj policija ima veći budžet od vojske.

<sup>142</sup> Pojam prema političarki i premijerki Ujedinjenog Kraljevstva, Margaret Tačer (Margaret Thatcher).

Zato je bitno da se problem medijskih manipulacija obrađuje na takav način koji uključuje širi teorijski okvir i saradnju više disciplina. Naravno da nije samo reč o naslovnim stranicama novina, policiji, ili o *prestupu* kao takvom, već u funkcionisanju šireg sistema u odnosu mediji-centri moći-interes-izvršioi. Jer analizom i uvidom u značenja takvog dejstva navedenih faktora, video segment *medijskih manipulacija* projekta *Traming*, kao i izrađeni plakati stavljeni jedan do drugog, mogu da nam ukažu o puno dubljoj vezi, te na taj način možemo da izbegnemo površno čitanje situacije, te kritiku usmerimo ka pravim izvorima problema.

Iako se u medijima može stvoriti interpretativni okvir i model za događanja, mediji ne funkcionišu samo za sebe i u vakuumu. Postoje i drugi aktivni sudionici koji su uključeni – društveni kontrolni agenti kao što su policija i suci, *moralni preduzetnici*, i posebice političari. <sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 36.

## KONTROLA, NADZOR, I REPRESIVNI APARAT

### Vukov spomenik

Akcija *Kontrole i nadzora* izvedena je kao odnos između državnog represivnog aparata kroz pripadnike organa reda i nadzora, i *neposlušnih građana* koji će biti promatrani/snimani/nadzirani i proveravani od strane *kontrolnih agenata*. Dva su aktera u ovom izvođenju. Akteri koji predstavljaju pripadnike organa reda, na sebi nose uniformu, i predstavljaju uniformisano lice zakona. U samom tramvaju akcenat nije stavljen na to da li su neposlušni građani zaista nešto prekršili, napravili određeni prestup ili su krivo optuženi i izbačeni. Bitno je da se prikaže odnos između aktera i publike u samom vršenju akcije. Pripadnici organa reda i nadzora izabiru nasumično određene putnike, koje snimaju i proveravaju kroz sistem razgovora i obrade podataka na motorolama, odnosno radio-vezama. *Agenti kontrole* se šetaju tramvajem, ispitivaju i motre, ko bi prema njihovom mišljenju iz nekog razloga mogao da bude sumnjiv. Akteri koji predstavljaju kontrolu imaju motorolu preko kojih se čuje zvuk govora o sumnjivim licima, identifikacijom putnika, proverama, i informacijama o stanju na terenu.

Slika 10. Video, *Traming – Krug dvojke*, kontrola i nadzor.

Prikazuje šest jednakih polja sa licima i figurama osoba koje su snimljene u tramvaju putem kamere koja se nalazi u samoj tramvaju (kao vrsta CCTV mehanizma nadzora), a koje su predstavljene uz podatke o datumu, vremenu, i mestu.



Slika 10. Video, *Traming – Krug dvojke*, kontrola i nadzor, 2014.



Slika 11. Plakat, *kontrola i nadzor*.

Prikazuje *spiralu značenja*, odnosno krug koji pravi policija, mediji, i sudstvo kroz svoju interakciju i sadejstvo. U krugu se nalazi čovek okružen interakcijom *agenata kontrole* i njihovim simboličnim mehanizmima.



Slika 11. Plakat, *kontrola i nadzor*.



**Slika 12. Postavljanje plakata, kontrola i nadzor, tramvaj broj 2, april, Beograd.**

Stenli Koen u knjizi *Moralna panika i narodni duhovi* izdvaja tri glavna tipa društvene kontrole u zajedničkoj interakciji koji čine:

1. POLICIJA
2. SUDSTVO
3. AKCIJSKE GRUPE – Podrazumeva neformalne akcije na lokalnoj razini, osobito u obliku akcijskih grupa usmerenih na formiranje ekskluzivne *kontrolne kulture*.

#### 1. POLICIJA:

Državni zvanični imenovani agenti civilne moći/vlasti. Policija igra ključnu ulogu u procesu označavanja, jednako u neposrednoj reakciji na devijantnosti, kao i u reakcijama koje se odvijaju u kasnijim fazama.

U ovoj fazi, policijska akcija može se shvatiti kao deo kontrole i povećanje osetljivosti tokom procesa. Policija mora da reaguje na bilo koju vidljivu opasnost po red i zakon u islovima reagirati na bilo koji percipiraju prijetnje zakona i reda u smislu njihove percepcije njihove dodeljene društvene uloge.<sup>144</sup>

#### 2. SUDSTVO:

Dok se jedne strane policijske odluke i postupci ostavljaju nepoznati broj devijantnih slučajeva koji nisu označeni i prerađeni, s druge strane sudske odluke i postupci omogućuju sledeću fazu u kojoj se slučaj preciznije posmatra.

---

<sup>144</sup> Koen, Stenli, *op.cit.*, 71.

Sudske radnje - i onih drugih kontrolnih organa – moraju da se sagledaju kao logičan rezultat načina na koji kultura kontrole definiše situaciju. Postupci unutar određene situacije trebaju da ostave suce bez dileme koja je njihova uloga: Oni moraju da suzbiju prestupnike, naprave pravi primer od tih prestupnika i na kraju da tim postupkom utiču na ostale.

### 3. AKCIJSKE GRUPE:

Kultura kontrole ne može da bude poptuna ukoliko se ne pogleda širi kontekst njenog delovanja i ukoliko se gledaju samo *zvanični* agenti kontrole. Društvena kontrola je mnogi šireg opsega uključujući neformalne mehanizme kao što je javno mijeње s jedne strane i visoke formalne institucije države sa druge strane.<sup>145</sup>

Prema Stenli Koenu, za reakcije *kontrolne kulture* karakteristična su i tri zajednička elementa: Difuzija, eskalacija, i inovacija. Kada je reč o difuziji, ona se prepoznaje u situaciji kada su kontrolni agenti – distancirani od originalnog incidenta – sada uključeni/ubačeni unutar procesa, bilo preko regionalne/nacionalne policijske saradnje, ili preko definiranja sopstvene lokalne aktivnosti kroz suočavanje s tim istim devijantnim fenomenom.

Eskalacija mera za rešavanje problema pokazala se kroz pozive da se *poduzmu oštrije mere, da se problem ne otme kontroli*, što je legitimizovano evociranjem slika onih koji moraju da budu zaštićeni kao što su *nevini turisti, stare osobe, deca i mladi, poštteni obrtnici, roditelji, mala deca koja se igraju*. Poslednji aspekt kontrolne kulture je

---

<sup>145</sup> Koen, Stenli, *op.cit.*, 90.

proširenje ne samo u stepenu, nego i u vrsti stvarnih ili predloženih uvođenja novih metoda kontrole, primerice: nove ovlasti za policiju, ili nove kazne i propisi.<sup>146</sup>

Kenet Tompson piše kako prema Mišelu Fukou moderni sistemi društvene kontrole više ne ovise o javnim dramama raznih prestupa i odmazdi, već od složene i raspršene *kapilarne* mreže privatnih i institucionalnih *disciplinskih* mehanizama.<sup>147</sup>

Društvena kontrola uključuje eksploziju diskursa o kontroli, operiše sa različitim elementima moći, od medija (televizije i radio programa, novinskih članaka, slika i tekstova), sudskih postupaka, različitih regulativa gradskih vlasti, represivnog aparata i njegovih mehanizama (praćenje, snimanje, kontrolisanje).

Istaknuo bih jedan od najdelotvornijih i najvidljivijih mehanizama društvene kontrole. Reč je o sistemu sistem nadzornih/kontrolnih kamera, a koji je u razvijenijim zemljama poprimio neverovatne razmere, a na velika vrata svojom primenom ulazi/je ušao u lokalni beogradski prostor. Kamere su svuda oko nas, na ulicama, na zidovima banaka, različitih objekata, u trgovinama i javnim prevoznim sredstvima. Svaki naš pokret se prati, a jedan od najkarakterističnijih primera je upravo fenomen nadzorne kamere što predstavlja neku vrstu evociranja na *Panoptički san*. U tom snu neko sa sigurne skrivene pozicije ima pogled na monitor koji jednostavnim upravljanjem prikazuje centar grada, ulice, šoping zone, zumiranu masu koja se okuplja, te navodeći policiju na mesto ukoliko se na programu neke sumnjive radnje. Sve ovo može takođe da nas podseća na Orvelovsku viziju *Velikog brata*.

---

<sup>146</sup> Koen, Stenli, *op.cit.*, 37.

<sup>147</sup> Tompson, Kenet, *op.cit.*, 23.

Postavlja se naravno pitanje, da li zaista jedan *CCTV*<sup>148</sup> sistem nadzora može da doprinese efektivnijem smanjenju stope kriminala i nezakonitih radnji na ulicama? Odnosno, da li takav nadzorni sistem predstavlja dobar poligon za kontrolu građana i zloupotrebu tog sistema snimanja i arhive snimljenog materijala?

Postoje dva suprotstavljena mišljenja o sigurnosti u javnom prostoru, i na ulici. Jedan od pogleda na ovaj problem je – a često uz potporu javnosti i obično onih koji su na vlasti – da je policijska intervencija i kontrola potrebna za sigurnost javnog okruženja. Drugi pogled je onaj koji je obično podržan od strane teoretičara i akademika, koji veruje da kontrolu i *održivost* javnog prostora treba ostaviti društvu. Ono zajedničko koje dele obe strane, je to da je sigurnost u javnom prostoru neophodna za *zdravlje* grada i obe strane veruju da to nije moguće bez stalne prisutnosti javnosti. Svađa nastaje u momentu kada se počne ispitivati kako bi ljudi trebali da nastanjuju javni prostor.<sup>149</sup>

Neki od teoretičara poput Džejn Džejkobs (Jane Jacobs) smatraju da društvo, kao celina, treba imati kontrolu javnog prostora, ali su zabrinuti da se dopuštajući političku kontrolu nad ulicama grada, uništava demokratski prostor.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Popularni britanski naziv za sistem nadzornih kamera. *CCTV – Closed-circuit television*.

<sup>149</sup> <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-05182005-112215/unrestricted/02rationale.pdf>, University of Pretoria etd. – Kirkman, D A, 2005. 5. 02.05.2014. 12:56.

<sup>150</sup> <http://www.zarez.hr/clanci/tri-urbana-diskursa>, 25.04.2014. 14:10.

Prisutnost nadzornih kamera ograničava neželjeno ponašanje, ali takođe ograničava i društvenu stimulaciju kako ju naziva Nikolas Fif (Nicholas Fyfe). Kako kaže, bolni događaji su vredni susreta, zato što su „strah i tjeskoba druga strana stimulacije i izazova povezanog sa kozmopolitizmom“.<sup>151</sup>

Korišćenje vanjskih metoda kontrole, reda i povezanih regulativa (bilo šta drugo sem društvene svesti) daje manjini priliku da kontroliše akcije većine. Ulični prostori sve više i više postaju *pripitomljeni*. To dalje vodi do zabrinutosti, da jednom kada ulice postanu pripitomljene ili privatizovane, dalja politička kontrola može da se razvija bez granica.

Naše svakodnevno iskustvo na ulicama je pod kontrolom kamera, firmi obezbeđenja i političkih interesa.<sup>152</sup> Postali smo sve vidljiviji-nevidljivim posmatračima. Bez obzira na činjenicu da je sistem nadzornih kamera unjeo određenu sigurnost u društvu, on je takođe proizveo i strah, paranoju i nepoverenje među građanima.

U Beogradu se zbog učestalih napada na vozače u javnim prevoznim sredstvima pravi inicijativa koja bi mogla da rezultuje postavljanjem nadzornih kamera u sva vozila gradskog saobraćajnog prevoza. U zapadno evropskim zemljama ovakva praksa kontrole i nadzora već je neko vreme na najvišem nivou. Gotovo svaki korak prati se kroz oči nadzornih kamera.

Jedan od primera je grad Rotterdam (Rotterdam) u Holandiji, koji je sistem javnog prevoza regulisao kroz nadzorne kamere u tramvaju koji snima i registruje putnike,

---

<sup>151</sup> Fife, Nikolas, *Images of the street*, Routledge, London and New York, 1998, 287.

<sup>152</sup> <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-05182005-112215/unrestricted/02rationale.pdf>, University of Pretoria etd. – Kirkman, D A, 2005. 5. 04.05.2014. 12:55.

pravu bazu lica bez da putnici to i primete. Svako lice koje se snimi ostaje pohranjeno u bazi sedam dana. Komunikacija koja se odvija između kontrolora i putnika u tramvaju se takođe snima i beleži, i ostaje zapisana. Ovaj problem kontrole našeg svakodnevnog života koja se povećava, u kojoj privatnost nestaje, naši podaci koji se skladište i pohranjuju, odnosno na koji način se to dešava i kako utiče na nas, kritički je razmotren i prikazan u dokumentarnom filmu Pitera Vlemiksa (Peter Vlemmix) *Panopticon* iz 2012. godine.

Sistem nadzora i kultura kontrole javnih prostora i građana izazvala je otpor u društvima koji su najviše pogođeni ovakvim mehanizmima. Diskurs o sigurnosti i *boljem kvalitetu života* – odgovornim građanima koji nemaju šta da kriju – a koji prati kamere na svakom uglu i u svakom objektu, ili vozilu javnog prevoza, ima i svoju drugu stranu koju su prepoznali aktivisti širom Evrope. U tom smislu brojni aktivisti se uključuju u *raskrinkavanje* ovakvog nadzornog sistema kroz svoje akcije koje se odnose na onesposobljavanje nadzornog sistema, popularnog *CCTV-a*. U direktnim akcijama kao što je ona organizovana pre održavanja olimpijskih igara u Londonu 2012. godine, umetnici grupe *!Mediengruppe Bitnik* su u svojim akcijama pod nazivom *Surveillance Chess (2012) - Hijacking CCTV Cameras in London*<sup>153</sup> izveli ometanje postojećih *CCTV* kamera u Londonu. Opremljeni ometajućim odašiljačem grupa je hakovala nadzorne kamere i preuzela kontrolu nad njima. Ovaj umetnički kolektiv zamenjuje sliku emitovanja nadzornih kamera u realnom-vremenu sa pozivom na partiju šaha. Monitor sa ekranima za nadzor u kontrolnoj sobi u kojoj borave službenici za praćenje tog sistema, postaje *igrača konzola*.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Nadzorni šah (2012) – Otmica nadzornih kamera u Londonu*

<sup>154</sup> <http://www.bitnik.org/s/> Reč je o umetničkim aktivistima koji su se i ranije bavili hakovanjem signala nadzornih kamera *CCTV-a* i emitovanjem njihovih sadržaja koji na taj način postaju javno dostupni i vidljivi.



Radikalniju vrstu borbe – lišenu tehnološkijske opreme i špijunskih aparata – protiv sistema nadzora donosi nam *CAMOVER*. Nova društvena igra za sve uzraste prilikom čega se skidaju bezbedosne kamere iz javnih urbanih prostora gradova. Ova akcija *lova* na bezbedosne kamere, započela je u Nemačkoj 2013. godine, jer nemački aktivisti nisu bili zadovoljniji činjenicom da se u Berlinu u februaru iste godine održavao policijski kongres. Iz tog razloga, oni su sa željom da utiču na sveopšti trend širenja društvene kontrole, pokrenuli kampanju i igru pod nazivom *CAMOVER*. Ideja ove igre je da se uništi što je više moguće nadzornih kamera, te da se svaka akcija dokumentuje kratkim izveštajem postavljenim na internet, zajedno sa slikama, videom ili nekim drugim dokazom. Ovom prilikom aktivisti su najčešće koristili metodu fizičkog uklanjanja i uništavanja nadzornih kamera. Neke od metoda su uključivale i šaranja ekrana kamere sprejem, bacanjem farbe na kameru i lepljenje nalepnica.<sup>155</sup>

*LED Paneli* sa projekcijom video segmenta *kontrole i nadzora*, koji se nalaze u javnim gradskim prevoznim sredstvima u Beogradu, postaju mesto nadziranog sadržaja sa licima koja su snimana i pohranjena u bazu. Na taj način ekran stavlja putnike u nelagodnu situaciju s obzirom da je perspektiva sadržaja koji se prikazuje na monitoru takva, da deluje kao da monitor snima onoga ko gleda u njega, a zatim ga prikazuje na svome ekranu. Svako se tako izlaže tome da bude na ekranu za vreme vožnje u javnom prevoznom sredstvu. U medijskom formatu 4:3, veći deo ekrana *LED panela* prikazuje beograđane uhvaćene – u njihovom svakodnevnom boravku u javnim prevoznim sredstvima – snimljene, pohranjene, i dostupne svima, sa datumom, vremenom, i trenutnom lokacijom. Uz prikaz nadziranih osoba, putnici imaju priliku da uz pokretnu sliku, čuju i zvučne segmente koje proizvode motorole *kontrolnih agenata* sa terena, odnosno iz akcija u tramvaju prilikom provere i kontrole putnika, sumnjivih lica i njihovog ponašanja.

---

<sup>155</sup> *CAMOVER* 2013. <http://anarchistnews.org/content/camover-2013-destroy-cctv>, 20.04.2014. 16:40.

Ovim prikazom nadziranje je na ovaj način postalo dostupno svima, a ne samo *njima*.  
Drugim rečima, mehanizam kontrolnog nadziranja i onoga što *agenti kontrole* gledaju u svojim prostorijama na monitorima, postaje javno dostupno i određeni pogled ka policijskom/nadzornom praksom i poslom.

## HAOS

Trg Slavija/Nemanjina

*Haosovo* ime (*provalija*) dolazi od grčke reči χαίνω, kaínô = *zevati*, od ie. korena \*gh(e)n-, a prenosom značenja postaje *provalija koja zjapi, bezdan, haos*. U antičkoj filozofskoj kao i poetskoj literaturi haos označava prazan prostor i bezdan koji kod Platona ima više značenja, a odnosi se na prostornost, amorfnu stvarnost, sedište svega što nastaje, materijalni princip, uzrok koji nastaje slučajno.<sup>156</sup>

Reč *haos* takođe označava pojmove kao što su nered, konfuzija koje česti susrećemo u današnjoj svakidašnjoj upotrebi u jeziku i komunikaciji. Ukoliko bi se upustili u semantičku analizu pravog značenja reči *haos*, onda bismo mogli razlikovati dve vrste haosa, dinamički i statički. Dinamički haos bi u tom slučaju označavao aktivno gibanje, ali bez nekog reda, primerice gibanje molekula nekog plina, ili tekućine, vožnju u gradu bez nekog preteranog reda, bez pravila i onda kada nastaju saobraćajni kolapsi. Statični haos bi se odnosio na neki neuređeni poredak stvari koje bi pak po svojoj svrsi, primeni i upotrebi trebale da budu uređene i poređane. (primer razbacanih zrnaca kafe: iako se nikada ne govori o *haosu zrnaca kafe*, s druge se strane govori o *haosu nečije radne sobe*). U slučaju *Traminga*, reč i značenje haosa se odnosi na složene društveno-političke (razarajuće) odnose i njihovu proizvodnju i prikazivanje na na ulicama Beograda.

Poslednja po redu akcija izvođenja, započinje na stajalištu *Trg Slavija/Nemanjina*, koja se nalazi na popularnom trgu i prolazi kroz Nemanjinu ulicu direktno uz najbitnije političke institucije, razrušenu zgradu generalštaba, zgradu vlade i razna ministarstva koja se nalaze sa desne i leve strane tramvajskih šina. U ovom izvođenju učestvuju pet aktera,

---

<sup>156</sup> Usp. Platon, *Timej* 50 b - 51 b, u: *Tutti gli scritti*, Milano 1991.

od kojih su četiri muškarca i jedna devojka. Akteri su obučeni u poslovna odela i sa sobom nose poslovne torbe, koja su karakteristična i uobičajeni vizuelni dres-kod za taj deo grada s obzirom na obližnje institucije i posao (službeni, politički, administrativni) kojim se ljudi bave, i koji se svakodnevno odvija na tom prostoru. Ono što nije karakteristično jesu gas (zaštitne) maske koje akteri nose na svojim glavama. Zašto nose odela s gas maskama?



**Slika 13. Video, *Traming – Krug dvojke, haos*, 2014.**

Razmišljajući na koji način bih mogao da prikažem politički *haos* koji se stvara/proizvodi i eksplicitno prikazuje kroz društvene odnose/konflikte na ulicama Beograda, najčešće slike koje su mi se javljale jesu slike dima, haosa, rušenja, demonstracija, kolapsa, sukoba i nasilja. Taj određeni prekid u funkcionisanju društvenih odnosa i njegovoj manifestaciji u svakodnevnom prostoru/na ulici, viđamo posredstvom medijskih slika na televiziji, u novinama, putem interneta, uživo, uvidom u dokumenta, fotografije, arhiv itd. Haotične situacije, najčešće vidimo u njihovoj erupciji, najvidljivijem obliku

remećenja određenih društvenih okvira i ponašanja, od strane uobičajenih aktera koje prepoznamo kao *druge, s onu stranu, krive*. Ono što nam izmiče, što se u direktnoj konfrontaciji sa haosom ne vidi, a što se (između ostalog) pokušava prikazati kroz ovu akciju jesu upravo figure/lica koja se otkrivaju kao aktivatori haosa. Kako bi se izmestila uobičajena percepcija i diskurs o haosu iz svog tradicionalnog mesta, a kako bi se ona prikazala izravno u svakodnevnoj gradskoj rutini građana/putnika, odlučio sam se za akciju koja se odvija u Nemanjinoj ulici, sa akterima koji nose odela, poslovne torbe, gas maske, aktiviraju *dimne bombe*, i dele uputstva za putnike u tramvaju.

Gas maska, simbol rata u dramama o prvom svetskom ratu *WW1* (popularnost gas maski u tom periodu nastaje zbog velike upotrebe gasa, plinova, i supstanci koje oštećuju nervni sistem), sugerise uzaludnost u pokušaju bega i okrutne anonimnosti bitaka. Nemački dramaturg Georg Kaiser koristi figure sa gas maskama u svoje dve antiratne drame *Gas 1* i *Gas 2* po završetku prvog svetskog rata. *Gas 1* prikazuje gospodina u belom, fantomsku figuru obučenu kompletno u belo sa izraženim kreč-belim licem kao slutnjom neposredne katastrofe i smrti. Nastavak *Gas 2* završava žuta figura s gas maskom koja hoda preko izbledelih skeleta i poziva čovečanstvo na masovno samoubistvo. Isto tako, u Rajnhard Geringsovoj (Reinhard Goerings) drami *Pomorska bitka* napravljenoj 1918. godine, gas maska naglašava anonimnost i univerzalnost njegovih protagonista. Njihova smrt pak simbolizuje neizbežno uništenje svih zaraćenih muškaraca, njihove maske, jednako neizbežnu viktimizaciju pešadije na bojnopolju. Sergej Ajzenštajn (Sergei Eisenstein) producirao je i postavio izvedbu Sergeja Tretjakova (Sergei Tretyakov) *Gas maske* iz 1923. godine u moskovskoj fabrici gasa izvedene u četiri noći tokom marta i aprila 1924. godine. Mejerholjd (Meyerhold) je još jedan od istaknutih umetnika koji je koristio gas masku, u svojoj produkciji *Stenice/The Bedbug* Vladimira Majakovskog (Vladimir Mayakovsky) 1929. godine.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Hari-Smit, Suzan Valeri (Susan Valeria Harris Smith), *Masks in modern drama*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984. 39-40.

Navedeni umetnici kroz svoje izvedbe (upotrebom gas maski) ispituju ironično obrazloženje za rat: čovek mora da umre kako bi spasao drugog čoveka od smrti. George Grosz daje ovoj premisi dalji *kiseliji* obrat, postavljajući krajnjeg protagonistu na bojno polje. Njegova skica razapetog Isusa Hrista sa gas maskom i vojnim čizmama korištena je kao pozadina, odnosno kulisa za produkciju Ervin Piskatorovog (Erwin Piscator) *Dobrog vojnika Švejka/The Good Soldier Schweik* 1928. godine.<sup>158</sup>

Ovi umetnici/dramaturzi naslutili su ne samo besmisleno *klanje*, već i totalnu automatizaciju čovečanstva, koja je slavljena od strane Ernst Jungera u ozloglašenom *Radniku/Der Arbeiter* iz 1932. godine, u kojemu su maske odabrane kao simboličan znak za nadolazeću budućnost. Dejvid Meakin opisuje Jungerovu teoriju maske: "Zajedno sa evolucijom ljudske fizionomije prema onome što je opisano kao čelična uniformnost za muškarce, a kozmetička uniformnost za žene, ide sve veća uloga u našem društvu i njegovom radu: gas maska distribuirana/razdeljena čitavim narodima kao maska za visoke nadmorske visine, zaštitne maske za rad za gde postoji opasnost od zračenja, eksplozija, ili trovanja."<sup>159</sup>

Ajzenštajnova produkcija *Gas maska* koja je izvođena tokom 1924. godine, prema tekstu Sergeja Tretjakova, prepričava herojsku borbu sovjetskih radnika kako bi sprečili curenje gasa bez pomoći zaštitne odeće i maski. Izvedba je bila prikazana u fabrici gasa na periferiji Moskve. Radnja je bila prilično predvidljiva s obzirom na to da je reč o radikalnom novinaru koji vodi radnike da poprave curenje gasa i spasi fabriku. S druge strane bilo je prilično komplikovano privući publiku na periferiju grada kako bi

---

<sup>158</sup> George Grosz je bio na suđenju zbog blasfemije, odnosno crteža razapetog Isusa sa gas maskom. Natpis na crtežu je glasio, *Šuti i slušaj*. Konzervativni sudija Siger (Siegert), odlučio je kako je crtež bio kritika upućena militarizmu odnosno vojsci, a ne prema religiji i oslobodio je Grosza. Nacisti su kasnije otpustili sudiju zbog ove odluke.

<sup>159</sup> Hari-Smit, Suzan Valeri, *op.cit.*, 39-40.

učestvovali u izvedbi, dok je osoblje fabrike gasa ovaj performans smatralo smetnjom. Bez obzira na izvesne problema s kojima se izvedba susrela, ona je vrlo živopisno i inovativno iskoristila specifično mesto izvedbe/*site-specificity*, prilikom čega je publika sedela na drvenim klupama u čistom prostoru fabrike okružena turbinama, čeličnim spremnicima, pistama, vrtećim mašinama i mirisom gasa.<sup>160</sup> U prilog tome ide izjava Džej Lejda (Jay Leyde) koji izveštava, iako je sama izvedba bila gruba, gluma neškolovana i retorička, u momentu kada se muškarci susreću sa smrću kako bi spasili fabriku, „trenuci su bili toliko napeti i stvarni, da ih niti jedan scenski nastup sa utreniranim glumcima i modernom rasvetom ne bi mogao prevazići“.<sup>161</sup>

Izvesno neoavangardno referentno mesto *Haosa* može se pronaći u hepeninzima fluksus umetnika Vulf Vostela (Wolf Vostell). Vostel je 1964. godine napravio zanimljiv i složen hepening pod nazivom *You*. Od sudionika/učesnika koji je svezan za krevet gledajući televiziju, se u jednom momentu traži da se oslobodi, stavi gas masku na glavu u trenutku kada televizija počne da gori, i da bude što više prijateljski raspoložen prema svakome.<sup>162</sup> Ovaj spektakularni dekolaž-hepening kao celodnevni događaj održan je 17. aprila 1964. godine u *Great Neck-u* na Long Ajlandu (Long Island) na farmi, zemljištu koje je pripadalo braći Bob i Ret Braunu (Rhett Brown). Zadatak publike uz *zvučnu pratnju* bio je da prati rutu lavirinta kroz šumovito područje, kako bi stigla na bazen i teniski teren na kojima su se nalazili izvođači, okruženi sa četrsto kilograma goveđih kostiju. Između trideset i četrdeset izvođača bilo je uključeno u ekstremne situacije u kojima su neki nosili gas maske dok su drugi bacali dimne bombe. U jednoj od takvih situacija, na otvorenom, publika koja je žicom ograđena u jednom prostoru nosi zaštitne maske dok jedan od sudionika aktivira crvenu *dimnu bombu*. Jedan od učesnika ovog hepeninga Al Hansen, izjavio je kako je za njega neki osećaj zla prožimao ceo komad/događaj, kao da se nešto zlokobno odvijalo. Imao je osećaj kao da je bio uvučen

---

<sup>160</sup> Kler, Bišop (Bishop Claire), *Artificial Hells Participatory art and politics spectatorship*, Verso, London and New York, 2012. 56.

<sup>161</sup> (ibid).

<sup>162</sup> Goldberg, Rozli (Roselee Goldberg), *Performance art*, Thames & Hudson, Limited, 2011. 133-134.

u koncentracioni logor u kojemu je prisustvovao maltretiranju ljudi, i da je otišao sa sumnjom da se saznalo da je bio Jevrej. Vostel je kasnije objasnio, kako je kroz *You* imao nameru da dovede publiku licem-u-lice, u satiri, sa nerazumnim zahtevima života u formi haosa, suočavajući ih sa najapsurdnijim i odbojnim scenama užasa, kako bi im se probudila svest. Ono što je bitno je ono što publika uzima/ostavlja sebi kao rezultat njegovih slika i hepeninga.<sup>163</sup>

Još jedan primer fluksus umetnika koji na ekscesan i provokativan način nastupa sa svojim radom je Nam Džun Pajk (Nam June Paik). Devetog februara 1967. godine američka čelistkinja i performans umetnica Šarlot Murman (Charlotte Moorman) uz čelo koje je svirala, uhapšena je i izbačena nakon izvedbe iz *Filmske kinoteke* u Njujorku zbog nedoličnog ponašanja. Nam Džun Pajk je sa svojom saradnicom koja je bila u toplesu i sa gas maskom na glavi – svirajući svoj muzički instrument – organizovao performans i izvedbu *Opera Sextronique*. Nam Džun Pajk je takođe u jednoj od brojnih svojih izvedbi, izveo događaj pod nazivom *Žrtva atomske bombe/Atom bomb victim*. Dvojica uniformisanih muškaraca s gas maskama na licima, kroz ulicu su nosila, na nosilima *žrtvu atomske bombe*. Žrtva je žena, čija je jedna polovica tela pripremljena za tretiranje okrutnih ozleđa, rana i deformacija, dok druga polovica tela predstavlja erotsku požudu.<sup>164</sup>

Robert Moci (Robert Mozzi) u svome *Spomenu Georgeu Maciunasu* 1966. godine organizuje jednak broj izvođača koji noseći gas maske, sede u timovima jedni nasuprot drugih. Između dve grupe timova/izvođača se nalazi postavljeni balon. Izvođači koriste parfemske raspršivače, dezodoranse, sredstva za dezinfekciju, sprejeve protiv insekticida, boje i razne druge sprejeve pod pritiskom ili uređaje koji rade pod ručnim pritiskom. Sprejevi su usmereni ka balonu, a svaka grupa se trudi kako bi usmerila balon ka drugoj

---

<sup>163</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/you/images/2/> 08.04.2014. 11:56.

<sup>164</sup> Fridman, Ken (Ken Friedman), *Fluxusworkbook*, A Performance Research e – publication, 2002. 46.



grupi pomoću sprejeva. Komad završava kada balon dostigne jedan od timova i pređe na njihovu stranu.<sup>165</sup>

Slike gas maski u rutinskom ophodu u centru grada, uz aktivaciju dimnih bombi personalizuju osećaj opasnosti, ukazujući na ekološku opasnost narušavanja svakodnevnog života, i upozoravajući kako bi svako od nas mogao da se nađe u situaciji da pati od smrtonosnog širenja onečišćenja/zagađenja. Navedeno je kako akcija u Nemanjinoj ulici kroz izvođenje istovremeno aktivira različita društveno-politička, ideološko-istorijska pitanja, mesta i probleme. Ona se ujedno pretvara i aktivira mesto radikalnog ekološkog protesta, saobraćajnog kolapsa koji se svakodnevno odvija, rezultujući njegovim prekidom, te ujedno naglašavajući šireću opasnost i krizu te naposljetku njihov ulazak u privatni život. Takva vrsta signala služi kako bi se otvorio prostor i naglasio/približio osećaj za odgovornost.<sup>166</sup>

U januaru 1970. godine, tri meseca pre dana planete Zemlje, popularni časopis *Lajf/Life* pridružio se drugim popularnim časopisima u donošenju novog ekološkog pokreta kao fokusa u tada aktuelnom članku. Publikacija počinje sa *jezivom*, skoro nestvarnom, fotografijom kao da je sa *drugog sveta*. Prikazana je žena belkinja koja hoda niz ulicu i gura svoje dete u kolicima, što ukazuje na jednostavan portret svakodnevnog života, sem činjenice kako su i žena i dete nosili gas maske. Džon Pekenan (John Pekkanen) , koji je napisao priču i čiji je dvogodišnja ćerkica , Sara (Sarah) , prikazana na slici časopisa *Lajf*, opisao je osećaj straha koji ga je obuzeo dok je istraživao komad. *Osećaj straha* kako je objasnio, o perspektivi moje dvoje dece odrastajući u svetu bez budućnosti. Ono što je navelo Pekenana na ovakvu misao je upozorenje od vodećih naučnika, koji su mu rekli da ukoliko – u ovom slučaju stanovništvo severno-američkog kontinenta – ne reši

---

<sup>165</sup> Fridman, Ken, *op.cit.*, 12.

<sup>166</sup> Donovej, Finis (Finis Dunaway), *Gas Masks, Pogo, and the Ecological Indian: Earth Day and the Visual Politics of American Environmentalism*, *American Quarterly*, Volume 60, Number 1, March 2008, pp. 67-99 (Article) Published by The Johns Hopkins University Press.

problem zagađenja vazduha, svi ćemo hodati ulicama u gas maskama, deset godina od sada. Na fotografiji, gas maske na licima Sare i Lusi (Lucy) supruge fotografa Majk Maunija (Mike Mauney), Pekkanen nastavlja, trebale su da budu „simbolika onoga što nadolazi“.<sup>167</sup>



**Slika 14. Majkl Mauni, naslovnica časopisa *Lajf*, 30. januar, 1970.**

Pekkanen nije bio jedini koji je gas masku i njenu reprezentaciju video kao sugestivni simbol ekološke krize. Zapravo, gas maska je tokom tog perioda sedamdesetih godina, postala sveprisutna u vizuelnom diksursu zagađenja.

---

<sup>167</sup> (ibid).

Može se reći da je upotreba gas maski u tom smislu označila promenu vizuelnog leksikona ekološke katastrofe. U postratnom periodu, obilježenog hladnoratovskim sukobima – u utrci za naoružanjem – između istočnih i zapadnih sila, mnogi su u Sjedinjenim američkim državama, ali i na evropskom tlu, strahovali od nasilnog uništavanja, razaranja i pretnji od bombi. Sve češćom upotrebom gas maski u kontekstu ekološkog protesta protiv onečišćenja a u vreme osnivanja dana *Planete Zemlja*, ljudi su počeli da prepoznaju postepeno, degradaciju životne sredine koja je u toku. Opasnost koja je fundamentalno drugačija , ali jednako zastrašujući znak kraja. <sup>168</sup> Kao simbol zagađenja, gas maska je preuzela *ekološko značenje* tokom tog perioda, iako je dugo smatrana kao što je navedeno kao simbol smrti i destrukcije. Primenom gas maski kao simbola, slika, u fotografijama i različitim akcijama, ekološki aktivisti i popularni mediji iskoristili su uspostavljenju vizuelnu tradiciju da podstaknu javnu zabrinutost za zagađenje. Tokom prvog svetskog rata gas maske su štitile vojnike na bojištima od opasnih bojnih gasova, ali su isto tako postale i predmetom pogrdnih značenja, odnosno simbola dehumanizujućih efekata i posledica modernog ratovanja. Gas je kao što navodi istoričar Modris Ekstejn (Modris Eksteins): „U momentu kada muškarci navuku svoje gas maske, gube svu svoju humanost“. Tom će prilikom mirovni aktivisti širom SAD-a koristiti gas maske kao upozorenje na kataklizmu koji bi novi nadolazeći rat mogao da donese sa sobom, posebice razvoj smrtonosnih gasova/otrova uperenih u civile. <sup>169</sup>

Finis Donavej (Finis Dunaway) u svojoj istraživačkoj publikaciji iz 2008. godine navodi kako će se u periodu koji će voditi do 1969. godine kada je obilježen prvi svetski dan *Planete Zemlja*, gas maske ponovo pojaviti i intezivirati, no ovoga puta ne da bi označili *teror totalnog rata*, već da bi reprezentovali mogućnost postepenog ekološkog kolapsa. Počevši od pedesetih godina dvadesetog veka, aktivisti/demonstranti/prosvednici

---

<sup>168</sup> (Ibid).

<sup>169</sup> (Ibid).

sa(pre)krivali su svoja lica gas maskama kako bi izrazili svoje negodovanje i bes na rast nivoa olova, ugljen-monoksida i drugih zagađujućih materijala u atmosferi. Kao na kulturnoj fotografiji *Lajf* časopisa, u toj borbi, u mnogim prilikama žene su vodile kampanju šetajući zajedno sa svojom decom, koristeći svoj status brižnih majki, kako bi pozvale na mere kontrole zagađenja za zaštitu sledećih generacija. Ovi su se aktivisti poigrali, razvili i primenili tradicionalne koncepte roda kako bi se žene i deca predstavili kao posebno osteljivi i ranjivi na zagađenje. <sup>170</sup>

Naravno, i muškarci su u brojnim demonstracijama stavili gas masku na glavu, sugerišući da su i njihova tela takođe ugrožena i osteljiva. Oni su u tom slučaju odbacili *muškost* – muški ideal snage i nepobedivosti – svoju strepnju i nervozu oko zagađenja. Prisivajući gas masku u svojim kampanjama, radikalni ekološki aktivisti – žene, muškarci i deca – aktiviraju poznatu asocijaciju uređaja/artefakta sa simboličnim apokaliptičnim strahom kako bi izdali upozorenje da svi Amerikanci mogu postati žrtve vazduha kojega udišu.

Simboli i slike sa gas maskama i brižnim majkama – u nekim situacijama dojiljama – pomogao je popularizaciji koncepta *ekoloških tela*, jačanju utiska da postoji bitna veza između zdravlja i uslova okoliša koji nas okružuje. Ove slike su takođe pružile obrazloženje za državnu akciju, na neki način vizualizirale potrebu da se reguliše industrija i zabrane pojedini pesticidi u cilju zaštite javnog zdravlja. <sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> (Ibid).

<sup>171</sup> (Ibid).

## ZAGAĐENOST BEOGRADA

Šta se dešava danas sa srpskom prestonicom? Centar Beograda je prostor u kojemu je već godinama prisutno opasno zagađenje vazduha. Gradska pluća Beograda ne razlikuju se mnogo od pluća prosečnih pušača. U odnosu na Pančevo – čiji kancerogeni smrad proizvode industrija/fabrike – zagađenje vazduha u centru Beograda prouzrokovana je gustim sobraćajem. Vrednosti određenih zagađujućih materijala i čestica u centru grada su daleko iznad dozvoljenih granica. Upravo zbog saobraćaja, jedan od štetnih materijala je i benzen čija je koncentracija u samom centru grada mnogo veća od dozvoljene, pa se često zna popeti i na dvadesetak mikrograma po metrukubnom, iako joj je dozvoljena količina pet mikrograma po kubnom metru, prema podacima iz gradskog Zavoda za javno zdravlje.

To zagađenje u centru grada potiče pre svega od izduvnih gasova automobila kojih u najbitnijim ulicama *kruga dvojke*, odnosno kod *Londona* (raskrsnica kneza Miloša – kralja Milana), na Slaviji, u Nemanjinoj, oko Nušićeve i Skupštine, prođe i do pet, šest hiljada u vremenskom periodu od jednog sata. Veće zagađenje zabilježeno je i oko Železničke stanice, a upravo je potez Trg Slavija – Nemanjina – Železnička stanica put kojim saobraća tramvaj broj sa izvođenjem u sklopu projekta. Ovoj zoni se pridružuje i ulica despota Stefana (*29. Novembar*) u kojoj se nalazi gradski zavod za javno zdravlje, kao i centralni delovi Vračara, ali i Zemuna. Često možemo čuti kako sekretarijat za zaštitu životne sredine apeluje na građane da manje koriste automobile, a više gradski prevoz, kao i da stručnjaci savetuju hroničnim bolesnicima, starim osobama i deci da izbegavaju da izlaze, pogotovo u saobraćajnom špicu.

lako postoje naznake ka promeni svesti o potrebi smanjenja zagađenja vazduha i okruženja u vidu projekata kao što je ekološki fond *Ecotopia* i njihov *Zeleni raport*, potrebna je pre svega volja samih beograđana i njihova angažovanost.<sup>172</sup>

Jedan od prvih koraka kao ozdravljenju bolesnog beogradskog organizma i ka čistijim plućima moglo bi biti pošumljavanje. Upravo iz tog razloga *Ecotopia* je pokrenula kampanju *Zelengrad* u okviru koje će se u Beogradu posaditi pet hiljada stabala. Ova akcija – na tragu Bojsove (Joseph Beuys) ekološko-političke akcije od sedam hiljada posađenih hrastova – jedna je od početnih mera za čistiji vazduh Beograda.<sup>173</sup> Ekološka intervencija tako postaje platforma za urbanističko-političku akciju aktivirajući pojedinačne/kolektivne planove koji učestvuju u građenju novog-boljeg prostora za življenje.

---

<sup>172</sup> <http://www.ecotopia.rs> 16.02.2014. 14:20. Sajt koji svakodnevno meri kvalitet vazduha u Bulevaru despota Stefana, u Omladinskih brigada na Novom Beogradu, Ulici Jerneja Kopitara u Zemunu i na Slaviji.

<sup>173</sup> Reč je naravno o Bojsovom višegodišnjem projektu *Sedam hiljada hrastova* iz 1982. god. koji je završen nekoliko meseci nakon umetnikove smrti, sadnjom sedam hiljada stabla koje je zasadio Beuysov sin Wenzel na otvaranju 8. Dokumente, 1987. godine. Zamišljen kao velika akcija pošumljavanja Kassela, projekt se sastojao od sadnje drveća uz koje su išli i veliki kameni blokovi. Beogradska kampanja ima ideju da napravi mini-parkove poznate kao *urbani džepovi*, koji su dovoljno mali da nađu mesto u centru i pomognu ozelenjavanju. Druga mera bi bila da vozači na svim semaforima gde crveno traje duže od 30 sekundi isključe motor. Problem zagađenog vazduha u centru bi sigurno rešilo njegovo pretvaranje u biciklističku zonu, kao u mnogim evropskim metropolama.

## HAOS

Razmišljajući na koji način bih postavio situaciju u kojoj se turbulentna/haotična istorija povezuje i odnosi sa novijom istorijom sukoba u Beogradu – a koja (je) za rezultat imala/ima *promenu* lica grada i njegove percepcije – razvila se ideja uključivanja dima kao ključnog nosioca izvođenja u Nemanjinoj. Postavkom različitih vizuelnih slika i teksta uz zvučne ambijente tokom izvođenja u tramvaju a koji utiču na putnike i aktiviraju određena čula, aktivacija još jednog čula – čula mirisa/njuha i njegov odnos prema ostalim medijima, predstavlja izazov u izvođenju, međusobnom funkcionisanju i uticaju na posmatrača/putnike. Ovaj deo projekta tako nudi široki spektar osetilnog iskustva, i pokušava da iskustva subjekata u tramvaju transformiše u univerzalno i političko pitanje.

Miris *dimne bombe*, karakterističan i simboličan za beogradsku hronologiju haosa, može da nas asocira i podseti na prošlost, ali i na sadašnjost u svojoj simboličnoj formi društvenih odnosa kroz sukobe na ulici između (ne)reda i (be)zakon(j)a. Taj miris može da pobudi emocije i aktivira sećanja. Može da nas asocira na haotičan i razarajući period bombardovanja iz 1941. godine od strane nacističke-nemačke avijacije, na aprilsko bombardovanje od strane saveznika, koje se odvijalo tokom 1944. godine, zatim period NATO bombardovanja iz 1999. godine, kao i mnogobrojne sukobe, demonstracije i konflikte na beogradskim ulicama koje su obeležile period od marta 1991. godine, do danas.

Aktiviranjem *dimnih bombi* dolazi do sagorevanje krute smese koja pravi *belu zavesu* u tramvaju. Iako bi se štetne emisije koje proizvode *dimne bombe* mogle posmatrati upravo kao opasnost i štetnost po okoliš, to je tačno (iako ne u značajnijoj meri), ali u ovom slučaju radi se o tome da se oružje onečišćenja koristi kako bi se ukazalo na njegove štetne posledice. Dim sa supstancama koje se emituju u vazduhu, postaje tako poligon za potencijalnu aktivaciju dijaloga o zagađenosti samog centra grada i posledice te zagađenosti po nas i buduće generacije.

Kada tramvaj pristane na stajalište *Trg Slavije/Nemanjine*, akteri koji su u odelima i na čijim se glavama nalaze gas maske, aktiviraju *dimne bombe* koje za sobom ostavljaju belu dimnu zavesu koja se širi tramvajem. Miris koji se oseti, širi se tramvajem i dovodi publiku do situacije u kojoj se ona susreće sa mirisom koji nije materijalna stvar, predmet ili umetnički objekt, već je on prolazan, bez mesta, ali može da svojim dejstvom podseti, i na trenutak vrati u prošlost i proizvede asocijacije tako snažno i dobro kao ni jedno drugo čulo. Ovim se postupkom na taj način aktivira i dovodi do delovanja i čulo mirisa/njuha uz ono vizalne segmente (izvođenje aktera, plakati) i zvuk.

Miris koji proizvodi dimna bomba nije ugodan miris. To je miris koji podseća na brojna traumatična iskustva i dešavanja u gradu Beogradu, i ima sada već simboličnu ulogu u društvenim odnosima (rat, borbe, demonstracije, sukobi). Ovoga puta haotičnu situaciju, donose sa sobom akteri u odelima, što predstavlja vidljiv kontrapunkt s obzirom na očekivano, a koje je da se aktiviranje dimnih naprava vezuje uz drugačije profile građana, one koji su prepoznatljivi kao oni koji su s druge strane i od kojih bi se takve akcije i mogle očekivati. Naprotiv, u ovom slučaju ljudi koji se prepoznaju kao elita – politička, kulturna, gospoda u odelima – aktivira i proizvodi problem i kaos, u čemu može da se ogleda i simbolika, odnosno što može da se razume kao izvor problema. Kada dim prođe, i miris se postepeno povuče, ostaju akteri s odelima i gas maskama, koji napuštaju tramvaj kada stane na sledećem stajalištu. Ovo izvođenje može da se shvati i



kroz odnos između politike, moći, vršioaca dužnosti-političara, onih koji upravljaju, birokratije i položaja s jedne strane Nemanjine ulice, te s druge strane običnih građana, koji slušaju, upijaju, uzimaju zdravo za gotovo stvari, prepuštaju se i ne reaguju. Dim u zatvorenom prostoru, u tramvaju, može da bude takođe i aktivacija za izlazak publike van tramvaja i osvrt oko sebe.

Lezli Hil (Leslie Hill), Elen Periz (Helen Paris) i Lu Viver (Lois Weaver) izvele su u Londonu 2003. godine performans *On The Scent* koji se bavi istraživanjem odnosa između mirisa i sećanja. Ovaj intimni performans izveden je u domaćem prostoru kuće koji predstavlja prostor prepun ličnih sećanja i pruža osećaj mesta i identiteta.<sup>174</sup>

Miris je bez mesta, prolazan, ne može se uhvatiti, ali u isto vreme, ima mogućnost da nas transportuje u prošlost tako dobro, živo i jasno kao nijedno drugo čulo. Ljudi, mesta i događaji iz prošlosti su preseljeni jasno i slikovito kao da su postojali u sadašnjosti. Miris se ne zadržava iza linije i na ovaj način je kao performans ovde-i-sada, u kojemu su kodovi nestali a prepreke spuštene, i praksa da *stvarno moraš da budeš tamo* ide korak dalje i postaje *stvarno moraš da dišeš tamo*.<sup>175</sup>

Publika u performansu *On The Scent*, iako potpuno stranci jedni u odnosu na druge, stvaraju neku vrstu solidarnosti na svom putu kroz kuću (i različite sobe) i ovo je posebno vidljivo u finalnom delu performansa kada dele svoja sopstvena sećanja na mirise ne samo sa Lu Viver, već i međusobno jedni s drugima. Kako pričaju svoje priče, članovi publike postaju izvođači pred kamerom i jedni drugima, a njihovo *mirisno sećanje* postaje deo događaja kojega su iskusili. Nakon iskustva obilaska kuće, uz intezivne varijacije različitih mirisa i slušajući različite priče aktera u sobama kuće,

---

<sup>174</sup> Hil, Lezli, Elen Periz, *Performance and place*, Palgrave Macmillan, 2006, 275. 184. Str.

<sup>175</sup> (ibid).

publika koja je učestvovala opisala kako je je zadovoljavajuća i olakšavajuća bila prilika da podele svoja iskustva mirisa.<sup>176</sup>

Dva modela gas maski, koje akteri u video segmentu *Haosa* projekta *Traming*, nose sa sobom u skupštinskoj Sali Republike Srbije, su originalna nacistička-nemačka civilna gas maska sa svim pečatima, oznakama i simbolima, te srpska vojno-policijska gas maska koja je aktuelna poslednjih petnaestak godina. Originalna nacistička civilna gas maska, uključuje grb/amblem nacističke partije sa popularnim orlom (*Adler*) koji svojim kandžama drži krug u kojemu se nalazi *svastika*. Ovaj simbol, kao i ostale oznake (veličina, model, fabrika) na gas maski su štampane u narandžastoj boji na maslinasto-zelenoj podlozi gas maske. Još jedan amblem nacističke partije u crnoj boji nalazi se i na filteru gas maske. Fabrička gas maska proizvedena za potrebe civilnog stanovništva trećeg rajha u slučaju vojnih/nuklearnih dejstava, predstavlja prikaz ideologije i moći jednog vremena i politike. Gas maska *VM 40* napravljena je za civilnu zaštitu i odbranu. Napravljena je kako bi zaštitila građane od različitih tipova napada: hemijskog (uključujući gas), biološkog i nuklearnog. Civilne gas maske, iako su manje moćne i slabijeg kvaliteta u odnosu na vojne verzije u većini slučajeva, ipak su mogle biti mnogo brže i jeftinije proizvedene. Proizvodile su se u poznatoj nemačkoj fabrici respiratornih materijala *Drägerwerk*, a do kraja drugog svetskog rata proizvedeno ih je oko 45 miliona. Karakterističnog izgleda sa dva velika odvojena staklena okvira za oči, izrađena od gume, i velikim *Auer* filterom, civilne gas maske su bile namenjene za dvadeset-minutnu upotrebu prilikom opasnih dejstava gasova, i trebale su omogućiti građanima da pobegnu iz opasnog područja.

---

<sup>176</sup> <http://www.performanceart.ca/index.php?m=gallery&id=257> ,  
<http://www.international-recollets-paris.org/hill-leslie-paris-helen-45-artist.html>  
, <http://www.youtube.com/watch?v=BjiwsA96vZ8>  
22.03.2014. 10:35.

Druga gas maska koja je u upotrebi ovog izvođenja, lokalnog je karaktera i proizvedena je u Srbiji. Reč je o vojno-policijskoj gas maski *M2F* čija je proizvodnja započela u drugoj polovini devedesetih godina 20. veka za potrebe vojske i policije. Ova gas maska je zamenila predhodnu varziju gas maske *M2*, crne je boje i specifičnog izgleda. Posедуje foničnu jedinicu na prednjoj strani, čime se omogućuje dobra komunikacija s okolinom. Namenjena je za zaštitu organa za disanje, očiju i lica od radiološke, hemijske i biološke kontaminacije u vidu para, gasova, i prašine. Pored navedenog, primenom odgovarajućeg filtera, maska pruža zaštitu od kontaminacije nastale hemijskim udesima. Gas maska *M2F* je zadnjih dvadesetak godina standardna oprema srpske vojske i policije. Kao takva, svoje je mesto pronašla u svim sukobima i demonstracijama na ulicama Beograda koje su se odvijale u proteklom vremenu. U tom smislu ova se maska prepoznaje kao određeni simbol (političke) moći ne samo u jednom određenom periodu, već prikaz moći u kontinuitetu, u lokalnom kontekstu.<sup>177</sup>

Plakat 1. Prikazuje gas masku u krupnom planu, i u kratkim crtama navodi uputstvo za njeno korištenje. „Koristila se i pokazala praktičnom u Beogradu u poslednjih šezdeset godina, kroz 1942., u periodu 1944., za vreme demonstracija i sukoba 90-ih godina, za vreme NATO bombardovanja 1999. godine, a svoju ulogu ima i danas, mahom kroz ulične konflikte i nemire između demonstiranata i policije. Zbog izuzetne zagađenosti vazduha preporučuje se građanima da je nose u samom centru grada.“

---

<sup>177</sup> Zanimljivo je na primer kako je u Velikoj Britaniji, tokom drugog svetskog rata, zbog ograničenog broja gas maski nošenje istih je postalo stvar prestiža i pomodarstva, pa su ljudi nosili gas maske i prilikom obavljanja redovnih aktivnosti, odlaska u pab ili šetnju. Maska je postala pravi statusni simbol.



**ГАС МАСКА:** Направљена за цивилну заштиту и одбрану како би заштитила грађане од различитих типова напада: хемијског, биолошког, и нуклеарног. Ставља се на главу као заштита за лице, очи, респираторни, дигестивни и нервни систем.

Кориштена током нацистичког бомбардовања 1942. године, савезничког бомбардовања током 1944. године, за време демонстрација и сукоба 90-их година, током НАТО бомбардовања 1999. године. Своју улогу у Београду има и данас, углавном кроз немире и конфликте између демонстраната и полиције.

Slika 15. Plakat, civilna gas maska, *haos*.

Plakat 2. Prikazuje *dimnu bombu* u krupnom planu, njena svojstva, dejstvo i specifičnosti.



**БОМБА РУЧНА ДИМНА:**

1. - Намењена је за стварање димних завеса у циљу маскирања групе војника, полиције и стрељачког одељења у борбеним дејствима, а нарочито у блиској борби, као и за сигнализацију.

2. - Тешка је око 600 грама. Пали се извлачењем осигурача и повлачењем ручице, те гори 2 минута. При средње повећаним метеоролошким условима ствара димну завесу: дужине 10-20 м и ширине 3-4 м.

3. - Састоји се од: Тело димне бомбе, осигурач, димна смеша, поклопац са ручицом.

<sup>1</sup> Димна завеса у овом случају може да побуди емоције и активира сећања, али и укаже на штетне емисије у ваздуху.

Slika 16. Plakat, *dimna bomba, haos*.

Plakat 3. Prikazuje razglednicu pevačice Lili Marlin (Lili Marleen) iz ranih 1940-ih godina sa stihovima snimljene pesme koja će se putem megafona izvoditi za vreme akcije u tramvaju.



Slika 17. Plakat, razglednica, haos.

Prva dva plakata vrše funkciju *hladnog* fiksiranog činjeničnog stanja (potencijalne opasnosti i upozorenja) u formi vizuelnog znaka, slike-i-reči. Treći plakat ne vrši upozorenje, već predstavlja svojevrsni kontrapunkt u odnosu na ono što publika gleda/čita/slušā/i oseti kroz izvođenje. Zvuk se u tom delu izvođenja u tramvaju odnosi na melodiju najpopularnije/izvođenije ratne pesme drugog svetskog rata. U pitanju je melodija pesme nemačke pevačice Lili Marlin. Plakati kao vizuelni znaci učestvuju u slojevitom čitanju situacije stvarajući određeni kontrapunkt, doprinoseći remećenju poretka stanja u tramvaju. Aktivacijom navedenih elementa i njihovim dejstvom vrši se transfer *opasnosti* na integritet tela i kognitivne funkcije putnika, narušavaju se

društvene potrebe sigurnosti, aktiviranje kolektivne potrebe za reakcijom i udruživanjem, koje vodi do spasavanja.

Pesma *Lili Marlin* nastala je prema tekstu *Pesma mladog stražara* koju je napisao Hans Lajp 1915. godine za vreme prvog svetskog rata tokom straže ispred jedne berlinske kasarne večer pred odlazak na front. Mladi vojnik se plašio da li će se iz rata vratiti živ, i maštao je o dve devojke koje je u rodnom Hamburgu voleo, Lili i Marlin. Nakon završetka rata mladi vojnik se vratio i svoju pesmu odštampao u jednoj biblioteci.

Mladi kompozitor Norbert Šulce je 1932. godine radio na svom probijanju u muzički svet, dok je bio u vezi sa konobaricom-kabaretskom pevačicom Elizabet Šarlota Helena Eulalija Vilke. Mlada pevačica nije imala mnogo uspeha u svome pevanju, dok ju je Šulce kritikovao za pevanje i sa druge strane napredovao, što je na kraju rezultovalo njihovim rastankom. Norbert Šulce je 1938. godine komponovao melodiju na tekst pesme *Pesma mladog stražara* i poslao ju na različite adrese. Njegova bivša devojka, sada pod imenom Lale Anderson, obavestila ga je 1941. godine da poslušaj odjavnu špicu Radio Beograda. Šulce je tada mogao čuti svoju kompoziciju *Lili Marlin* na tekst pesme *Pesma mladog stražara* u izvedbi Lale Anderson (Helena Vilke) u pratnji vojničkog hora koja je snimljena 1939. godine.

Ovaj popularni šlager iz drugog svetskog rata možda nikada ne bi bio popularan da nije bilo Radio Beograda. Naime, nakon okupacije Beograda od strane nacističke Nemačke, Radio Beograd postao je radio stanica nemačkih okupacionih snaga pod imenom *Soldatensender Belgrad/Vojnički Radio Beograd*. Njegov prenos se mogao čuti diljem Evrope, evropskih bojišta, Mediterana i severne Afrike. Oficir koji je upravljao stanicom je iz Beča poneo nekoliko ploča sa muzikom za emitovanje na beogradskom radiju, između kojih je bila i pesma *Lili Marleen* u izvedbi Lale Anderson snimljena dve godine

ranije. U nedostatku ploča i muzičkih numera za emitovanje na radiju, ova se pesma često emitovala na talasima Radio Beograda u večernjim satima (oko 21:57 sati) i u kratkom vremenu postala je vrlo popularna. Pesma je postala popularna među silama osovine, kao i među savezničkim vojnicima. Nemački general Romel je tražio da se pesme pušta češće dok je komandovao svojim *Afrikan korpsom* u severnoj Africi. Pesma je stigla i do britanskih jedinica *Desert rats* na bojištima severne Afrike, i tako postaje muzički hit na obe zaraćene strane. Kuriozitet je da su britanski vojnici pod komandom generala Montgomerija slušali isključivo nemačku verziju pesme, iako se pojavila i verzija na engleskom jeziku, i proglasili je svojom ratnom pesmom.

Do rata ploča *Lili Marlin* je prodana u sedamsto primeraka, a početkom emitovanja Radio Beograda svirana je tri puta dnevno. Tokom avgusta 1941. godine počelo je emitovanje emisije *Wir grüßen unsere Hörer* u sklopu koje su čitane poruke i muzičke želje vojnika. Popularnost emisije koja je počinjala u večernjim satima dovela je do erupcije oduševljenja koje je toliko poraslo da su primali tri do četiri hiljade pisama dnevno (uz rekord od 12.460 pisama u jednom danu). Štampale su se mnoge razglednice sa slikom i tekstom popularne pesme. Jedna od takvih originalnih razglednica postala je model prema kojemu sam napravio jedan od plakata koji se tokom odvijanja izvođenja *Haosa* nalazi u *dvojci*.

Šta čini kontrapunkt u ovom izvođenju, u odnosu na ono šta se sluša i čuje, šta se vidi, pročita i na kraju oseti? Putnici u tramvaju za vreme ovog izvođenja suočeni su sa popularnim večernjim šlagerom koji se emituje preko megafona. Pre sedamdesetak godina beograđani su takođe bili u mogućnosti da slušaju popularnu pesmu *Lili Marlin* na Radio Beogradu. Ova pesma koja je nastala kao simbol ratne propagande, okarakterisana je zapravo kao ljubavna, antiratna i nadnacionalna. Njena popularnost i fenomen u lokalnom kontekstu Beograda uvek će pratiti činjenica da je Beograd, grad u kojemu je isprobana jedna od prvih gasnih komora za ubijanje ljudi. Određenu vrstu



nelagodnosti može da izazove i činjenica da su samo dan pre nego što je *Lili Marlin* uvrštena u program *Zoldatenzendera* (vojnog Radio Beograda), Nemci na beogradskim Terazijama obesili leševe petorice Srba koji su predhodno ubijeni u zatvoru Gestapoa. Oni su ubijeni pod optužbom da su pružali otpor okupatoru. Njihova su tela kao opomena i pretnja danima visila na centralnom gradskom trgu. Sajmište, Banjica i Jajinci, stratišta i kampovi, mesta su na kojima je ubijen veliki broj ljudi za vreme okupacije Beograda. Za to vreme, pesma je bila sve popularnija.

Originalne razglednica koja je uvećana i pripremljena u formi plakata, sa stihovima pesme i melodijom koja se emituje preko megafona, predstavlja kontrapunkt koji vrši apsurdni transfer na publiku. Stihovi koji se čitaju i melodija koja se čuje, može da se shvati kao pokazatelj moći određene politike osvajanja (kolonijalnog karaktera), ubijanja, destrukcije, stvaranja alibija, ignorantnosti, i moralne podrške vojsci na terenu. Da situacija sa pesmom bude apsurdnija, ona postaje internacionalna melodija svih vojski, naroda i narodnosti, od Beograda do severno afričkog fronta. Određeni vokovizuelni koncept izvođenja čine vizuelna i zvučna sredstva – koja imaju slojevito značenje – kao dejstvo na putnike/publiku u tramvaju, uz koje je uključeno i prostorno, taktilno i kinetičko dejstvo, a koje je aktivirano dimnom kutijom i interakcijom između aktera i putnika. <sup>178</sup>

---

<sup>178</sup>Radovanović, Vladan, Vokovizuel, <http://vladanradovanovic.rs/vokovizuel.html> 12.02.2014. 18:00.



**Slika 18. Video, *Traming – Krug dvojke, kaos, hronologija haosa u Beogradu, 2014.***

## 5. Literatura

1. Arent, Hana, *O Nasilju*, Alexandria press, Beograd, 2002, 134.
2. Colić, Miroslav, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, 2009. br. 15, 153-163.
3. Debor, Gi, *Društvo spektakla*, Prevod, priprema i prateći tekstovi: Aleksa Golijanin. Beograd, Blok 45, 2003. 105.
4. Donovej, Finis, *Gas Masks, Pogo, and the Ecological Indian: Earth Day and the Visual Politics of American Environmentalism*, American Quarterly, Volume 60, Number 1, March 2008, pp. 67-99 (Article) Published by The Johns Hopkins University Press.
5. Džakobs, Džejn, *The death and life of great American Cities*, Random House, New York, 1961, 458.
6. De Serto, Mišel, *Practice of everyday life*, University of California Press, Berkeley, 1984, 232.
7. Epštajn, Džozef, *Snobbery-American-Version*, First Mariner books Edition, New York, 2002. 274.
8. Fridman, Ken, *Fluxusworkbook*, A Performance Research e – publication, 2002. 46.
9. Frejzer, Nensi, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to Actually Existing Democracy*, Social Text 25/26:59-79.
10. Fuko, Mišel, *O drugim mestima*, preveo Pavle Milenković, naslov izvornika: Des espaces autres, Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre 1984. 46-49.
11. Goldberg, Rozli, *Performance art*, Thames & Hudson, Limited, 2011, 216.
12. Hil, Lezli, Elen Periz, *Performance and place*, Palgrave Macmillan, 2006, 275.
13. Huel, Filip, *Public space and the Public Sphere*, Political Theory and The Historical Geography of Modernity. Environment and Planning D: Society and space, 1993.

14. Hol, Stuart, Toni Džeferson, *Resistance through rituals*, Youth subcultures in post-war Britain, Routledge, London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2003.
15. Haris-Smit, Suzan Valeri, *Masks in modern drama*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984. 39-40.
16. Iglton, Teri, *Holly Terror*, Oxford University Press, New York, 2005, 148. 12-13.
17. Jang, Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, 1990, 287.
18. Jovičević, Aleksandra, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007, 154.
19. Lojd, Jan, *Culture Jamming: Semiotic Banditry in the Streets*, Cultural Studies Department: University of Canterbury, Christchurch, 2003.
20. Kler, Bišop, *Artificial Hells Participatory art and politics spectatorship*, Verso, London and New York, 2012, 383.
21. Klejn, Naomi, *No Logo*, Flamingo, Velika Britanija, 2000, 451. 315.
22. Klejn, Naomi, *Ograde i prozori*, VBZ, Zagreb, Tiskarna LJUBLJANA d.d., Ljubljana, 2003. 184. Prevod s engleskog: Luka Bekavac.
23. Kofman, E. and Lebas, E. (eds and translators), *Writings on Cities*, Blackwell Publishing: Oxford, 1996.
24. Koen, Stenli, *Folk devils and moral Panics*, Third edition, Routledge, New York, 2002, 201.
25. Maširević, Ljubomir, *Film i nasilje*, Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2008, 191.
26. Mičel, Don, *The Right to the City: Social justice and the fight for public space*, Guildford Press, New York, 2003.
27. Poper, Frenk, *Art-Action, Participation*, Littlehampton Book Services Ltd, 1975.
28. Rajnelt, Džanel, *Politika i izvođačke umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet dramskih umetnosti i Studio – Laboratorija izvođačkih umetnosti, 2012, 414. Prevod s engleskog: Smiljka Kesić i dr.

29. Prodanović, Srđan, Srđan Krstić, *Javni prostor i Slobodno delanje, Fuko vs Lefevr*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Beograd, 2011.
30. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
31. Šuvaković, Miško, *Istorija umetnosti u Srbiji 20. vek, Radikalne umetničke prakse*, predgovor, Orion Art, Beograd 2010. 964.
32. Šuvaković, Miško, Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, JP Službeni glasnik, Beograd, 2012, 686.
33. Tompson, Kenet, *Moral Panics*, Routledge, London and New York, 1998, 154.
34. Žižek, Slavoj, *Violence*, Picador, New York, 2008, 262.

#### VEBOGRAFIJA

1. [www.traming.net](http://www.traming.net)
2. [www.visitserbia.org](http://www.visitserbia.org)
3. <http://www.tob.rs/sr-lat/sightseeing.php?kat=9>
4. <http://www.imamoplan.com/index.php?/informacije/manifest/>
5. [http://theatreserbia.net/assets/0000/2705/Sesic Milena Theatre and Public Space.pdf](http://theatreserbia.net/assets/0000/2705/Sesic_Milena_Theatre_and_Public_Space.pdf)
6. <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>
7. <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politichnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>
8. <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>
9. <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politichnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-sa-aldom-milohnicem-2011/>
10. <http://www.seecult.org/vest/izazovi-kriticke-umetnosti>
11. <http://www.dahteatarcentar.com/>
12. [http://www.dadalos.org/frieden\\_int/grundkurs\\_2/typologie.htm](http://www.dadalos.org/frieden_int/grundkurs_2/typologie.htm)



## O AUTORU

Slobodan Sailović (r. 1988) je magistar edukacije likovne kulture (mag.educa.art). Završio je osnovne i master studije na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, na odseku za Likovnu kulturu. Trenutno je student treće godine doktorskih studija Višemedijske umetnosti, Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Dobitnik je rektorove nagrade Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku za postignut uspeh tokom studiranja na master studiju u 2010/11. akademskoj godini. Tokom dosadašnje umetničke karijere izlagao je samostalno i grupno na brojnim izložbama, učestvovao na umetničkim radionicama i projektima.

2011. – Izvodi video performans/body art umetnički projekat pod nazivom *Nula negativan* koji uključuje javnu izvedbu u prostoru Umjetničke akademije u Osijeku, te višemedijsku prezentaciju i projekciju u sklopu završne izložbe.

– U maju mesecu u Osijeku izvodi umetnički rad *Hangar* – interaktivni događaj/prostorna instalacija u prostorima objekta *Manjež* u prostoru bivše vojarne.

– Učestvuje u umetničkom projektu obnove stare tramvajske stanice u Osijeku, u sklopu kursa *Koncept i umetnička praksa*, pod vodstvom dr.art. Janosa Sugara.

2010. - Izlaže na izložbi *22. Slavonskog biennala* u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku.

- Učestvuje na projektu *Zemlja* na desetodnevnoj vajarскоj radionici u Vinkovcima.

- Ostvaruje svoju prvu samostalnu izložbu, koja je ujedno bila i njegova magistarska izložba u Osijeku, pod mentorstvom profesora Dragana Matića.

2009. – Učestvuje u izradi umetničkih intervencija u javnom prostoru u sklopu predmeta Vizuelne komunikacije pod vodstvom prof. Nikolette Marković.

- Izlaže kao gost student na završnoj izložbi studenata Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, Rajićeva 10. U sklopu CEPUS-ove razmene studenata.

2007. – Izvodi prostornu instalaciju na Umjetničkoj akademiji u Osijeku u sklopu grupne izložbe i projekta *Metamorfoze prostora*.

" TRAMING "

Круг двојке

[www.traming.net](http://www.traming.net)