

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

AGIT-PROP-FLASH-MOB

Серија перформанса у отвореном јавном простору
и вишемедијска инсталација

аутор:

Ива Контић

ментор:

др Зоран Тодоровић, ред. проф.

Београд, јануар 2016.

Захваљујем се на помоћи у раду и у извођењу докторског уметничког пројекта: ментору професору др Зорану Тодоровићу, професору мр Чедомиру Васићу, Јасни Николић, Ивани Палибрк, Енси Вергезе (*Ancy Verghese*), Сандри Филић, уметничком колективу Колаборејшн_ (*Collaboration_*), Стевану Филиповићу, Браниславу и Роману Јевићу, Филипу Меснеру (*Philipp Messner*), Максу Геутеру (*Max Geuter*), Макимилијану Шиселу (*Maximilian Schiesl*), Паблу Диазу Соласу (*Pablo Diaz Solas*), Борису Козлову, Фернанду Анхелу Морену (*Fernando Angel Moreno*), Горици Регодић, Вукашину Велићу, Маји Радошевић, Соњи Драговић, Ралфу Брунигу (*Ralf Breunig*), Андреју Клеменчичу, Маји Ћирић, Лидији Делић, уметничком колективу У10, Драгици и Бранку Контић, и свима другима који су учествовали у примпреми и реализацији перформанса и видео-звучних инсталација у Минхену, Мадриду и Београду.

Ива Контић

САДРЖАЈ:

1. Апстракт на српском језику.....	4
2. Апстракт на енглеском језику.....	5
3. Увод.....	6
4. Поетички и теоријски оквир.....	18
5.1. Поетичко-визуелни архив.....	42
5. Методолошка разматрања.....	54
6. Анализа практичног рада.....	68
6.1. Планирање.....	78
6.2. Календар.....	89
6.3. Први перформанс: Минхен.....	90
6.4. Други перформанс: Београд.....	108
6.5. Трећи перформанс: Мадрид.....	114
6.6. Постпродукција видео-снимака и видео-звучна инсталација.....	122
6.6.1. Изложба у Максимилијанс форуму.....	123
6.6.2. Изложба у Дому омладине Београда.....	127
6.6.3. Изложба у У10 (докторска изложба).....	132
7. Закључна разматрања.....	137
8. Списак литературе.....	150
9. Прилози.....	162
10. Кратки биографски подаци о аутору.....	193

АПСТРАКТ НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Докторски уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (*AGIT-PROP-FLASH-MOB*), коме припада и овај писани део рада, испитује улогу ангажоване уметничке праксе у тренутном друштвено-економском сценарију, као и потенцијал уметности да буде активни учесник и покретач друштвених промена. Пројекат има за почетну тачку данашњи проблематични положај појединаца унутар тржишта рада који су често препуштени сопственим средствима и све теже се прилагођавају и уклапају у „систем”, те начин на који настоје да се изборе за своја егзистенцијална и радна права.

Полазећи од аспекта стварности који се, у току последњих пола деценије, претворио у акутни проблем глобалних пропорција, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ налази инспирацију у све популарнијем феномену јавног групног плесања као креативног средства за изражавање колективног незадовољства и указивање на проблеме у вези са опстанком појединаца у данашњем друштву и његовим економским оквирима. Рад реконтекстуализује популарни савремени феномен флеш-моба и праксе историјских авангарди у виду ангажованих уметничких перформанса и акција агитпропа, користећи њихове кључне друштвено-антрополошке и поетске вредности за дефинисање рада, али додајући им такође нову функцију и значење у односу на актуелне тематске параметре.

У практичном смислу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ чини серија перформанса *in situ* који су организовани у различитим географско-историјским просторима јавног урбаног карактера попут централних градских тргова, и који путем инструисане кореографије интерпретирају различита интимна физичка искуства појединаца у току рада. Јавна интерактивна уметничка интервенција је потом пребачена из свакодневног животног простора у изложбени простор галерије у виду видео-инсталације, која истовремено документује перформансе и даје увид у њихове кореографске инструкције путем аудио-записа. Овај рад прати развој практичног дела уметничког пројекта и анализира његов положај у оквиру савремене друштвене реалности, као и у односу на тенденције савремене уметности.

АПСТРАКТ НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ

The doctoral art project AGIT-PROP-FLASH-MOB, which also entails this written part of the assignment, analyses the role of the engaged art practice in the current socio-economic settings as well as the potential of art to be an active participant and the moving force behind the social changes. The starting point of the project is the problematic position the individuals are facing on the current labor market which frequently leaves them to their own means, making it more and more difficult for them to adapt and fit into the system in a way which would be in consistence to their approach to fighting for their existential and labor rights.

Having as a starting point an aspect of the reality which in the last five years became an acute problem of global proportions, AGIT-PROP-FLASH-MOB finds an inspiration in the more and more popular phenomenon of public group dance as a means to express the collective dissatisfaction and point to the problems connected to the survival of the individual in the society of today and its economy frame. The work recontextualizes the popular contemporary phenomenon of flash-mob and the practice of historical avant garde within the engaged art performances and action of agitprop using their key anthropological and poetic values for defining the work while at the same time adding to them a new function and meaning in relation to the current thematic parameters.

In practice, AGIT-PROP-FLASH-MOB is made of a series of in situ performances which take place in different geographic and historical spaces of public urban character like central squares of cities and which via instructed choreography interpret different intimate physical experiences of individuals during their work. The public interactive art intervention has then been moved from the space of everyday life to the exhibition space of a gallery as video installation which at the same time documents performances and offers insight into their choreography instructions via audio recording. This work follows the development of the practical part of the art project and analyses its position within the current social reality as well as in relation to the tendencies of contemporary art.

УВОД

Пре увођења у тему и предмет истраживања докторског рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (*AGIT-PROP-FLASH-MOB*)¹ и у основне поставке његових теоретских оквира и скицирања циљева, неопходно је нагласити да се ради о уметничком пројекту. Сходно датој чињеници, наредне странице превасходно описују и анализирају све фазе истраживачког процеса реализације уметничког рада: од концептуализације и практичне, формалне артикулације, преко планирања, организације и извођења визуелног дела, његове контекстуализације у савременом друштву и у односу на историју и садашњост уметничке продукције, до анализирања даљих потенцијалних праваца његовог развоја. Било би нереално, чак и супротно специфичној природи уметничког пројекта, очекивати да овај рад доказује одређене почетне тезе и ставке. Као и свака друга творевина систематског, мисаоног процеса, која има своје темеље у дугој традицији културне продукције и налази свој почетни импулс у комплексној реалности друштва у коме настаје, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ неминовно полази од одређених, или боље, предодређених ставова и теорија путем којих на креативан начин реагује унутар понуђене реалности и моделује их. Коначни резултат је, међутим, производ високоинтерпретативне природе који, уместо доказивања или обарања неке почетне тезе, може само да изрази један субјективни став и отвори започету дискусију са неке квалитативно нове разине, делећи са публиком одговорност довршавања започетог процеса.

Из уметничке природе пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ проистиче и друга премиса коју је неопходно поменути пре поставке предмета истраживања и тематских области из којих се он концептуално и физички развио. Реч је о врсти односа који жели да се успостави са теоријском основом пројекта, а самим тим са коришћеном терминологијом и литературом у процесу теоријског мапирања. Појмови и концепти као што су: *агитпроп*, *флеш-моб*, рад, јавни протест, физички гест, јавни перформанс, ангажована уметност, уметност *in situ*, чине кључне тачке у обликовању овог

¹ Оригинални наслов рада је на енглеском језику због интернационалног карактера докторског уметничког пројекта.

уметничког рада и докторског пројекта (прва два појма су чак укључена у сам наслов). Они су, такође, навелико познати и присутни у нашој друштвеној, културној и уметничкој стварности и традицији, те су нашироко дефинисани кроз разнолику историјску и савремену литературу из области теорије уметности, социологије, филозофије, као и у штиву економског и политичког карактера. Њихова употреба и навођење у АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ-у донекле представља директни цитат у намери усмеравања рада (публике) у одређеном правцу интерпретације и тумачења. Термини и формуле из прошлости и из других сфера друштвене праксе се већином појављују у раду, али као својеврсна аналитичка надоградња проистекла из научно-истраживачког карактера докторског рада. Слично важи и за одабрану литературу која није коришћена у чисто реторичко референтне сврхе за изградњу идејне основе овог уметничког пројекта, већ као компаративна референца за анализу пројекта у ширем културном, антропо-друштвеном контексту у коме је настао. Другим речима, жеља није да се кроз рад цитирају делови књига или „оправдавају” одређене идеје путем теоријских инстанци различитих аутора из разних истраживачко-научних области, већ преваходно да се прикаже уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ као један метаболички процес у коме су неки од актуелних феномена, теорија, теза и производа из области друштва, културе и уметности трансформисани у уметнички гест. Наведени приступ према теоријско-референтном материјалу је уједно и последица чињенице да идеја за настанак овог пројекта не произилази непосредно из неке конкретне литературе и теоријских поставки, већ су оне пронађене или, у многим случајевима, чак „откривене” накнадно, током разраде самог писаног дела докторског рада – у току анализе и преиспитивања његових појединачних „практичних” момената.

Из чега је онда настао докторски уметнички пројекат?

Епицентар интересовања и полазну тачку за конструисање своје наратије АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ налази у преиспитивању потенцијала (или пак немогућности) уметничког дела да директно интервенише унутар друштвене реалности, катализујући реалне промене у односу на одређене проблематике од актуелног и акутног значаја. Ако се употреби појам „ангажована уметност” за описивање оне уметничке творевине која се бави друштвом, односно друштвеним ситуацијама – која полази од друштва да би се у њега вратила са намером да га промени у смеру побољшања (ма колико критеријуми за вредновање „побољшања” могу бити субјективни) или пак у смеру критичке деконструкције и „разоткривања” – онда се може рећи да оно што је у фокусу АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ-а јесу границе остваривости једног таквог процеса

друштвене трансформације путем уметничког геста. Јасно је да оваква проблематика дотиче и вечито питање функционалности уметности, које ће неминовно у сваком кораку пројекта прожимати како текст тако и његов практични део, и које ће непрестано „лебдети” изнад различитих одабраних и анализираних референци из историјских и савремених сфера културне и уметничке делатности. О приступу функционалном аспекту уметности биће више речи у наставку рада, иако ће директно бављење датом тематиком бити заобиђено због њене очигледне преобилности, комплексности и општости. Заправо, однос АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ-а према функционалној природи уметничког дела (геста) остаје у овом докторском раду недоречен – намерно препуштен на „милост и немилост” интерпретацији публике, са којом је подељена одговорност у остваривању дате функционалности, а мотивација и разлози за овакав „недовршен” приступ постаће очигледнији како се уметнички рад буде детаљно излагао и анализирао у току наредних поглавља.

Враћајући се на тему ангажовања уметности у савременом друшву – АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је започео као инстинктивна, креативно-активистички усмерена реакција на серију вести из медија о уличним протестима грађана и радника из разних делова света, који су у свој акт побуне укључили колективни плес као инструмент изражавања незадовољства и призивања пажње на разичите проблеме везане за функционисање и опстанак многих појединаца у данашњем друштву и његовим економским оквирима. Неки од примера оваквих „плесних” активности које прате протестне акције су: плес кинеских грађевинских радника у Пекингу који су извели популарну кореографију из видео-спота песме „Гангам стил” (*Gangnam Style*) у току протеста испред седишта своје компаније², плесна нумера групе жена испред једне од Епл (*Apple*) продавница у Лос Анђелесу због лоших радних услова у фабрикама ове компаније кроз извођење кореографије из Лејди Гагине песме „Плеша” (*Dance*)³, извођење „Трилера” (*Thriller*) Мајкла Џексона у Манчестеру од стране радника НХС-а (*NHS*)⁴, као и флеш-моб плес протестаната маскираних у зомбије у лондонском

² Tania Branigan, *Chinese workers dance Gangnam Style to protest over unpaid wages*, The Guardian, Пекинг, 23. 01. 2013, <http://www.theguardian.com/world/2013/jan/23/chinese-workers-gangnam-style-protest>, acc. 03. 01. 2016; 4:28 PM

³ Видео-снимак са протеста: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=fYHQOYAT9Y, acc. 01. 06. 2013; 11:54 AM

⁴ S.n; *50000 March in NHS cuts protests in Manchester*, BBC Online, 29. 09. 2013, <http://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-24286582>, acc. 03.01.2016; 4:16 PM; видео снимак са протеста: <http://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-24286582>, acc. 25. 11. 2015; 8:25 PM

банкарском кварту у оквиру антикапиталистичког протеста против Лондонске берзе⁵, потом извођење ратног маори плеса од стране научних радника фармацеутске компаније Санофи у Тулузу⁶, или плес здравствених радника против приватизације Филипинског института за ортопедију у Манили⁷. Један домаћи пример представља протестно окупљање „130 Глобална бука” (*Global Noise*) у Београду, организовано у оквиру истоимене светске протестне манифестације, на коме су се изводили разни плесни и музички перформанси.⁸ Неки од поменутих протеста уско су везани за реакције радника из одређених сектора производње, док су други више општег карактера и окренути против тренутног стања у друштву изазваног имплементираним мерама штедње или пак „дивљањем” капитализма. Ипак, учесталост свих ових догађаја може се директно повезати са ударом глобалне економске кризе 2009. године. Паралелно са њима развила се и популарност феномена укључивања колективне плесне кореографије у протестне акције. Интересовање које је пробудио дати феномен било је фокусирано не толико на саму спектакуларно-забавну димензију оваквих кореографских интервенција, нити на њихову референцијалну основу у популарној култури, већ на посезање појединаца за колективним кореографским гестом ради комуникације са јавношћу и друштвом – односно ради освешћења сопственог друштвено-економског положаја у сврху позитивне промене. Може се рећи да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ има за полазну тачку феномен уличних протестних кореографија као делова недавног глобалног таласа протеста посвећених радним и економским правима, а бави се темом данашњег проблематичног положаја појединаца унутар тржишта рада који су често препуштени сопственим средствима и све теже се прилагођавају и уклапају у „систем”, као и начину на који они настоје да се изборе за своја егзистенцијална и радна права. Током текста биће управо истражен овај пут померања уметничког рада од контекста, односно од сфере савремене реалности у којој је настао и од које почиње свој креативно-рефлективни процес – од колективне

⁵ S.n; *The Occupy London Stock Exchange protest camp outside St. Paul's Cathedral*, *The Telegraph*, 01.11.2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/uknews/8863298/The-Occupy-London-Stock-Exchange-protest-camp-outside-St-Pauls-Cathedral.html>, acc. 25. 11. 2015; 8:34 PM

⁶ Mimosa Spencer и Jeanne Whalen, *Change France? Sinofi found it can't*, *The Wall Street Journal*, 10.04.2013; <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324010704578414624186895676>, acc. 25. 11. 2015; 8:43 PM

⁷ Anne Marzel D Umil, *Health workers dance vs. privatisation and contractualisation*, *Bulatlat*, 17. 04. 2015; <http://bulatlat.com/main/2015/04/17/health-workers-dance-vs-privatization-contractualization/>, acc. 25. 11. 2015; 8:48 PM

⁸ Видео-снимак са протестне манифестације у Београду:

https://www.youtube.com/watch?v=gFGztDEqEuA&ab_channel=DevedesetDevet, acc. 24. 11. 2014; 12:34 PM; видео снимак истоимене манифестације у Мадриду:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=VJyscCEZolk, acc. 20. 08. 2014; 6:05 PM

употребе кореографисаног тела на јавном месту у сврхе истицања проблема данашњег радника и услова рада са којима се суочава, до односа субјективног простора појединца који артикулише своје тело у покрет у јавни гест са стварношћу у којој покушава да делује. Истичући део стварности који је увелико постао акутни проблем глобалних пропорција у последњих пола деценије, уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се уједно бави испитивањем улоге уметничке интервенције у данашњем друштвено-економском сценарију и границама уметности која жели да се постави као активни учесник у друштву.

Са датим тематским оквиром, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се окреће историји уметности и уметничком стваралаштву у покушају да реконтекстуализује неке од пракси историјских авангарди с почетка 20. века које заснивају своју поетику на друштвеном активизму. Из контекста историјских авангарди, докторски рад такође преузима део свог наслова реферишући на уметничке праксе – од литературе, преко позоришта, визуелне уметности, до филма – ангажоване у промовисању одређених идеолошко-политичких ставова у друштву; праксе први пут формулисане и конкретизоване у постреволуционарном Совјетском Савезу, на челу са руском авангардом и првенствено конструктивистичким покретом; али подједнако прихваћене и распрострањене и у другим културним круговима у Европи и Америци – од дадаистичких кабареа и колажа, футуристичких визуелних поезија, до мексичких муралиста, брехтовског позоришта и новог објективизма. У свом предмету истраживања, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је, ипак, првенствено инспирисан уметничком праксом из сфере плеса, и то револуционим плесним перформансима група Нове плесне лиге и Радничке плесне лиге, насталим под утицајем руских авангардних покрета. Ове америчке левичарски оријентисане плесне групе биле су пионири у употреби плеса као колективног протеста и инструмента мобилизације јавне свести у односу на тешку друштвену стварност радничке класе као директне последице пада њујоршке берзе 1929. године праћене периодом Велике депресије. Крајем двадесетих, два уметничка колектива су покренула пројекат извођења „агит-проп” плесова усмерених ка социјалним темама у јавним просторима изван традиционалних места намењених за уметност, а у њиховим кореографијама могли су учествовати сви слојеви друштва, а не само академски формирани плесачи.⁹ Циљ ове нове струје био је мењање

⁹ Stacey Prickett, From Workers' Dance to New Dance, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.7, Iss.1, *Dance History Issue*, Edimburgh University Press, Едимбург, пролеће 1989; 47.

друштвене свести кроз покрет, партиципацију, програмски активизам, и коначно стапање уметничке праксе тела са својим субјектом, друштвеним телом.

Данас, у доба Велике рецесије, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ поставља питање да ли наведене стратегије могу поново бити у центру дебате око функционалности уметности у смислу њеног односа са свакодневном реалношћу и њеном одговорношћу када је реч о друштвеним питањима и проблематикама. С једне стране, сведочимо о све већој потреби да се у култури и уметности стваралачки процес и енергија усмере ка конкретном реаговању и одговарању на критични друштвени моменат и глобалну кризу у којој се налазимо, посебно када је реч о економским условима живота „обичних” људи и њиховој позицији у сфери продукције и рада. С друге стране, ми живимо у време када се идеолошка опчињеност увелико сматра превазиђеном, дубоко уроњени у дигиталну и телематичку масовну културу у којој баш та (привидна) слобода израза и мноштво понуђених погледа, идеја, форми, неизбежно апсорбују сваки покушај критике, негативних реакција или борбе против динамика и нуспојава једног друштвеног поретка, свеобухватног, који пак сам себе не сматра „системом”, те тиме и отклања било какав конкретни субјект, механизам против кога можемо уперити прст и усмерити наше ургирање за промену. Да ли може да постоји нека „успешна” верзија уметничког активизма сличног авангардним праксама у савременом контексту? Да ли уметност може кроз колективни покрет, гест, да агитује јавност и мобилише друштвену свест у једну заједничку сврху или се свака акција и покрет распршава, растапа у електронском мору „шерованих” искустава и софистицираних маркетиншких стратегија?

Циљ докторског уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ није, међутим, проналажење конкретног одговора на ова питања, већ подстицање размишљања о датој проблематици и испитивање различитих и непредвидивих „лица” трансформације једног идеалистичког импулса за друштвеним ангажовањем и променом у артикулисану уметничку форму, те преиспитивање потенцијала и ограничења (неуспеха) приликом тог процеса материјализације у уметничко дело / културални производ / друштвени феномен.

Шта је АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ?

Уметнички рад АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се састоји из серије перформанаса *in situ* који се организују у јавном урбаном простору, и то првенствено на централним

градским трговима, и који позајмљују своју структуру и формални језик од „флеш-моб” догађаја¹⁰. Свака из серије перформативних интервенција се реализује у различитој географској средини и садржајно се прилагођава специфичној локалној ситуацији, нарративу и заједници у којој се перформанс изводи. С обзиром на то да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ прати језик и „логику” друштвеног умрежавања, типичних за флеш-моб културу, перформативни догађаји имају кореографију која се прати путем мобилних телефона или других технологија за репродукцију звука и окупља појединце на одређеној локацији, одређеног дана, у одређено време, који учествују у перформансу изводећи дату кореографију. Кореографија перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ састоји се од инструкција – сугестија одређених физичких покрета састављених на основу интервјуа реализованих са разним појединцима из локалне заједнице где се изводи уметничка интервенција, а основни критеријум за њихов избор је различитост њихових радних искустава и професија. Инструкције физичких покрета сваког перформанса из серије су тако условљене специфичним одговорима локалне популације, па се са сваком новом географском (друштвеном) средином мења и сама кореографија уличног перформанса.

Учешће у перформансима је организовано путем јавних неселективних позива, а потенцијални перформери су регрутовани путем личних познанстава, друштвених платформи (Фејсбука) и других доступних средстава комуникације (електронске поште, мобилних телефона), и, тамо где је то могуће, уз почетну помоћ и сарадњу са појединцима са локалне уметничке сцене.

Паралелно са јавним урбаним перформансима, уметнички рад АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се развија у серију перформативних видеа, који чине видео-документацију перформативних акција „на лицу места” путем популарних технологија за снимање (мобилних телефона, фото-апарата и конзумерских дигиталних камера). Видео-снимци перформативних акција замишљени су да осцилују између видео-документације и видео-клип естетике, имитирајући визуелни језик и стил стандарних флеш-моб видеа који се могу наћи на интернету. Кореографске инструкције сваког

¹⁰ Феномен флеш-моба (или „флешмоб”, или „флеш моб”) и мотиви употребе овог формата за перформанс биће детаљно анализирани у оквиру наредних поглавља рада. Овде ће се само цитирати основна, релативно прецизна дефиниција флеш-моба из извора Оксфордског речника како би се читалац провизорно информисао о којој врсти догађаја је реч: *Flash mob (је) масовно јавно окупљање организовано путем интернета и друштвених медија, на коме људи изводе невообичајене или наизглед бесмислене радње и потом се разилазе: у Oxford Dictionaries, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/flash-mob?q=flash+mob>, acc. 29. 12. 2015; 1:17 PM*

перформанса из серије су уједно и „сценарио” сваког видеа у коме учесници перформанса (протагонисти видеа) путем личне телесне интерпретације стварају наратив.

Други фундаментални моменат уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, који се представља као нека врста крајњег резултата креативног процеса трансформације „концепта у дело” и артикулације истраживања докторске уметничке тезе, представља видео-звучна вишемедијска инсталација у галеријском простору, сачињена од видео-снимка са перформанса и аудио-снимка инструкција за перформанс. Услед тога финална докторска изложба представља враћање уметничке интервенције у простор званично намењен уметности – у ком се пројекције видео-документације са досада реализована три перформанса у Минхену, Београду и Мадриду комбинују са њиховим „кореографским наративима” доступним публици у *off*-у, путем аудио-слушалица.¹¹

У току реализације докторског пројекта, рад АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је такође представљен у облику видео-звучних инсталација сачињених од појединачних перформанса на две изложбе, и то у Минхену и Београду. Важно је нагласити да сваки од поменутих момената рада – почев од живих акција на градским трговима, преко инсталација заснованих на једном перформансу, до вишеканалне видео-звучне инсталације са три реализована перформанса из серије (докторске изложбе) – представља фазу уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ који има потенцијално бесконачно трајање и разраду. Свака нова будућа географска локација за извођење јавне урбане интервенције производи нове верзије уметничког рада што кроз промену кореографије, промену учесника, промену контекста, што кроз нове варијанте видео-звучних инсталација које приказују нови перформанс или га пак комбинују и јукстапозирају са приказима других перформанса из серије.

Аналогно са полиморфним карактером уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ његова специфична структура и метод трансформације из једног медија у други отварају могућности за нове и различите варијанте развитка и дистрибуције рада кроз постављање видео-снимака уличних перформанса на интернет од стране случајних пролазника, то јест затечене публике датих перформанса. Иако није до сада пронађен ниједан овакав пример наставка живота перформанса у видео-форми на *online* платформама, попут Јутјуба или Вимеа, примећени „случајни” аутори видео-снимака

¹¹ Два кључна момента уметничког рада – серија перформанса и видео-звучна инсталација – и њихов однос и значење унутар концептуалне поставке рада биће детаљно анализирани у поглављима „Методолошка разматрања” и „Анализа практичног рада”.

перформанса остављају потенцијал развијања и виралног распршавања рада у неким новим верзијама и интерпретацијама, ван контроле и ауторства уметника; што је подржано постављањем реализованог материјала и документације уметничког рада на интернет, на располагање за даљу слободну употребу. На тему датог „епилошког” потенцијала уметничког рада биће више речи у самом закључку текста.

Што се тиче структуре докторске дисертације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, она започиње разрадом концепта и теоријско-поетске поставке уметничког пројекта; анализирају се друштвени и културни оквири који су условили његов настанак и успостављају паралеле са неким од теоријских референци из области модерне и савремене уметности и социологије које описују проблематике и феномене од значаја за предмет бављења докторског рада. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се подрвгава некој врсти историјско-културне реконструкције кроз анализу раније наведених појмова „агитпроп” и „флеш-моб”, њихових етимолошких извора и примера из сфере уметничке праксе и других културно-социолошких области продукције. Затим се описују односи између друштвене (и политичке) појаве у основи теме рада, протеста радника и употребе јавног колективног физичког геста, као и неки од популарних теоретичарских погледа на владајуће економско-политичке динамике које их условљавају. Полазећи, дакле, од друштвено-идеолошке позадине појма „агитоване пропаганде”, његовог настанка унутар постреволуционарног руског, односно совјетског друштва, разматраће се ширење примене датог концепта, односно стратегије у оквиру других авангардних уметничких покрета с почетка двадесетог века: преваходно унутар праксе друштвено-ангажованих плесних група из Сједињених Америчких Држава од краја двадесетих и током тридесетих година прошлог века. Покушаће да се оствари одређена паралела између економских околности у којима и против којих су настале перформативне иницијативе америчких плесних компанија, и актуелних друштвених појава попут Велике рецесије и *credit crunch*-а¹² из 2008. године. Ово успостављање веза садашњег „животног” окружења пројекта са датим историјским моментима има намеру да забележи личну „менталну путању”, односно асоцијативни процес мојих интерпретација актуелних догађаја из друштва који су се дешавали током концептуализације уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Из сличне историјско-социолошке перспективе прићи ће се друштвено-културном феномену флеш-моба, чија

¹² Популарни енглески назив за колапс кредитног тржишта који је отпочео у САД 2008. године и раширио се по светској мапи у току 2009. године

ће савремена примена и контекст бити повезани са јавним перформативним изразима поменутих авангардних покрета, али и са хепенингом и неким другим значајним перформансима из прошлости са блиским одликама и мотивацијама за друштвену реакцију–акцију. Ипак, намера праћења линије развоја флеш-моба у контексту докторског рада није усмерена ка приказивању знања из историје уметности, већ ка описивању мисаоног процеса у току мапирања личног уметничког подухвата и његових поетских извора.

У току постављања поетичко-теоријских оквира рада, пажња ће се посветити неким од савремених примера из света визуелне уметности, филма и плеса који су се показали као референтне и компаративне тачке у концептуализацији пројекта. Њихово присуство у тексту је неизоставно због позиционирања врсте трансформације искуства уметника у наративни покрет који заузима централно место у раду, унутар сфере уметничке праксе, кроз упоређивања примењених стратегија и уочених значења покрета и радњи у односу на визуелно сличне интервенције уметничког пројекта.

Овакав начин увођења у проблематику докторског рада – који повезује кључне појмове и примере из разних реалности, историјских, друштвених, културних, теоријских, док суштински остаје фрагментарног карактера – има за циљ да раду додели контекст и темеље за даљу разраду путем мапирања територија по коме се АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ креће, али му ипак не дозвољава да „залута” дубље у искључиво теоријско истраживање, те да задржи пажњу на процесуално-практични аспект овог докторског уметничког пројекта.

Наредно поглавље је посвећено преиспитивању основних елемената рада у којима се његови идејно-теоријски оквири директно надовезују на практично извођење. Поново се осврће на популарни феномен флеш-моба, али сада као облика јавног урбаног перформанса у масовној култури, чија референца неизоставно повлачи за собом питање релационе природе једног уметностичког дела *site-specific* или дела *in situ*. Следи анализа употребе формата социолошке анкете и псеудо-социолошке студије за сакупљање материјала за рад и њеног квалитативног доприноса уметничком пројекту АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Потом се задржава на компарацији два кључна момента пројекта и медија који их дефинишу – перформанса и видео-звучне инсталације, у покушају да се оцрта промена у раду и његовом значењу и односу према свом субјекту, али и према публици и друштвеној реалности; да би се коначно дошло до преиспитивања концепта друштвено-ангажоване уметности и последица и ограничења савременим бављењем овим обликом уметничког израза, поготово у односу на

наведене примере из прошлости који имају за циљ активно деловање у друштву. Теми ангажмана уметничког дела у друштвеној сфери је посвећена посебна пажња у овој дисертацији, проблем који је, може се рећи, стално присутан у тексту, директно и индиректно, и који се непрекидно преиспитује. Овај текст приказује процес личног освешћивања о значају одређивања приступа проблематици друштвене ангажованости савремене уметности за читање самог уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. У раду ће бити постављена одређена питања: да ли овај уметнички пројекат има неки друштвено-корисни циљ или је настао из активистичких побуда? да ли је уопште могуће друштвено „употребити” један облик масовног медијског израза као што је флеш-моб – израза који је до сада углавном коришћен у комерцијалне сврхе за промоцију телекомуникационе индустрије, уопштено потрошачке идеологије (ако се то може назвати идеологијом) и капиталистички некритичке културе – феномена који је првенствено повезан са спектаклом и ретко кад досеже даље од естетско-забавних оквира? да ли АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ жели да подстакне публику на неки облик активног реаговања у односу на тему рада, или је овај докторски уметнички пројекат више усмерен ка констатовању неминовно „расипне” природе сваког покушаја „озбиљне” колективне уметничке акције фокусиране на друштвена питања?

На сва ова питања ће покушати да се пронађу, што директно што индиректно, потенцијални одговори кроз анализу практичног рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, коме је посвећено четврто поглавље. Ту је описан детаљан процес развоја и продукције – од фазе припреме рада и организације појединачних делова пројекта до извођења рада и коначних резултата уметничког процеса. Поред анализе практичних аспеката реализације пројекта, значајно место је такође дато разним логистичким и материјалним препрекама током овог процеса материјализације уметничке идеје, променама које су ове препреке и последични низ компромиса донели у изгледу финалног производа, те концептуалној трансформацији целог рада коју су дате промене условиле. Приметно је да дато поглавље заузима највећи део дисертације, значајно већи од свих других. Мада у почетку није била планирана оваква композиција рада, она се спонтано наметнула у току самог писања због обимности пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и амбициозне комплексности његовог формата представљања (која укључује серију уличних перформанса, видео-звучне инсталације изведене из појединачних перформанса и вишеканалну видео-звучну инсталацију постављену за докторску изложбу).

Закључно поглавље носи резиме обрађених тема, као и циљева и потенцијалних будућих развоја пројекта и рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Оно такође представља покушај проналажења „последница” рада унутар савремене уметности и друштва у односу на постављене тематске параметре и почетне уметничке намере. Док је код уметничког дела тешко говорити о циљевима који се односе на постизање одређеног доприноса или доказивање одређеног става према реалности која се интерпретира, сам процес креативне уметничке деконструкције, критичке анализе и интервенцијске реконструкције одређених друштвених појава и сфера деловања, који се остварују саморефлективним и систематским приступом, могу се посматрати као сврха једног уметничког пројекта. Одлука да се амбицијама, циљевима којима тежи АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ додели закључно место, уместо да се они поставе у сам увод, односно основну поставку пројекта – какав је случај код класичне организације научно-истраживачког рада, проистиче из мог става да намере уметника у односу на комуникациону вредност сопственог дела могу бити дефинисане искључиво након његовог физичког настанка. Све пре тога је само уметникова визија или нацрт неке „идеалне” намере која представља теоријски-идеолошки-емотивно стимулисану конфронтацију са различитим проблематикама из друштвене реалности. Док у осмишљавању и материјализацији уметничког дела ове намере, амбиције траже своје разрешење, добијање нових питања и недоумица уместо одговора на почетна питања не значи неуспешан пројекат, већ тај „неуспех” чини прихватљиви део суштински ненаучне природе једног уметничког дела. Из датог угла, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља пројекат без закључка или неке „успешне” реализације циља. Као и у својој практичној формули – он је бесконачни рад у стварању.

ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

Као што је поменуто у уводу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ налази извор инспирације у недавно насталом популарном феномену употребе колективних кореографија у радничким протестима и протестима грађана против експлоатације радника, против неповољних услова рада и општег стања на тржишту рада. Развој дате појаве се може пратити паралелно са протестним таласом који је захватио друштво у светским размерама – од западне хемисфере до земаља Далеког истока – услед глобалне финансијске кризе отпочете пре скоро једне деценије. Реч је о макроекономским последицама такозваног *credit crunch-a* који је експлодирао током 2008. године, доводећи до пада берзе, и који је 2009. године покренуо ланчану реакцију кризе и рецесије на светском економском тржишту названу Велика рецесија.

[Велика рецесија] означава оштар пад економске активности у току касних двехиљадитих, који је нашироко сматран највећом кризом од Велике депресије¹³ (...) [и] означила је крах доминантног неолибералног концепта управљања економским токовима.¹⁴ [Рецесија подразумева] значајан пад економске активности у свим привредним секторима, ако траје дуже од неколико месеци и ако тај пад може да се прати преко показатеља као што су БДП [брuto домаћи производ], реални доходак, запосленост, индустријска производња и трговина на велико и мало.¹⁵ (...) Може се рећи да је у питању свеукупна криза савремене цивилизације која се из САД прелила на све делове света.¹⁶ Економски пад је започео када је тржиште некретнина у САД прешло из процвата у банкрот (...).¹⁷ Дугогодишња политика јефтених кредита довела је до формирања „балона“ станоградње. Јефтине хипотекарни кредити довели су (...) до великих поремећаја и презадужености домаћинстава када је балон експлодирао.¹⁸ Криза је највише погодила САД и земље Европске уније, а делимично и земље Трећег света, а код медитеранских земаља ЕУ још увек траје.¹⁹ (...) По Међународном монетарном фонду, посткомунистичке земље Источне Европе су биле најгоре погођена регија света у Великој рецесији, оне су се суочиле са најстрмоглавијим економским падовима у односу

¹³ S.n; *Definition of 'The Great Recession'*, Investopedia, <http://www.investopedia.com/terms/g/great-recession.asp>, acc. 17. 12. 2015; 10:26 PM

¹⁴ Петар Веселиновић, Изазови економске науке у условима глобалне економске кризе, *Универзитет у Нишу Економски Факултет: Економске Теме*, 4, L, Ниш, 2012; 433

¹⁵ S.n; *The NBER's Business Cycle Dating Committee, The National Bureau of Economic Research*, 20. 09. 2010; <http://www.nber.org/cycles/recessions.html>, acc. 17. 12. 2015; 1:43 AM

¹⁶ Петар Веселиновић, op. cit; 434

¹⁷ S.n; *Definition of 'The Great Recession'*, Investopedia, op. cit; 17. 12. 2015; 2:06 PM

¹⁸ Светлана Адамовић, Спори опоравак САД – Велика Рецесија, *ФПН Годишњак 2010 III део: Међународна политика и међународни односи*, Факултет политичких наука, Београд, 2010; 315

¹⁹ Бојан Димитријевић, Велика Рецесија и неуспех економског либерализма. Предлози за нову Економију, *Велика Рецесија и криза неолиберализма, Зборник Универзитета за друштвене науке*, Универзитет Едуконс, Сремска Каменица – Нови Сад, мај 2014; 68

на било који део света.²⁰ (...) Постоји могућност да неке земље неће имплементирати одговарајуће политике да избегну фидбек механизме који би на крају претворили рецесију у депресију. (...) За разлику од Велике депресије, (данашња) рецесија је синхронизована кроз глобалну интеграцију тржишта. Ове синхронизоване рецесије трају дуже него типичне економске кризе и имају спорији опоравак.²¹ Макроекономске теорије које су почивале на идеји о савршеном функционисању тржишта, чврстој, монетарној и фискалној политици, као окосницама успешне економске политике, биле су изненађене појавом овако интензивне и дуготрајне кризе. (...) Глобална економска криза је погоршала реално стање привреда свих земаља и донела огромну неликвидност, дубок пад производње, низ банкротстава, раст незапослености, смањење богатства и друге негативне ефекте који су глобализовани, пренети на све земље и њихове привреде. Код свих земаља у време кризе ресурси су гомилани (незапослени радници, неангажовани капацитети, сировине и полупроизводи) и нису мобилисани и продуктивно коришћени да би се повећала производња, запосленост и доходи. (...) Криза се великим делом преносила међународном трговином и финансијама, посебно због наглог обарања тражње и последично је довела до пада производње и раста незапослености.²² Иако се економски перформанс побољшао, (...) ниво незапослености се и даље упорно одржава, (...) будући да знаци опоравка и изласка из рецесије нису праћени одговарајућим позитивним променама на тржишту радне снаге.²³ Фискалне мере примењене у току кризе (...), од 2010. године, (...) показале су се успешне, али по цену оштрог успона незапослености (...). Мере штедње су оживеле (реципрочан) однос инфлације-незапослености, (...) вођене изненадним и дугорочним вишком залиха на тржишту робе, и као последица вишка радне снаге на тржишту рада.²⁴

Прво сретане са феноменом употребе плесне кореографије у протестима радника за побољшање услова рада десило се у вестима *online* издања британског листа Гардијан (*The Guardian*) објављеним крајем јануара 2013. године. Вести су извештавале о протесту кинеских грађевинских радника из Вухана (*Wuhan*) због неисплаћених плата, који се одиграо испред ноћног клуба који су они саградили у Пекингу, и приликом кога су радници извели кореографију из хит видео-спота “Гангам стил” јужнокореанског музичара Псај (*Psy*). Донекле са тоном културолошког куриозитета и сензационалности, чланак је описивао како су радници, после заузимања фабрике и изласка на улице, одлучили да изаберу јединствен облик протеста, а цитирана је изјава радника о упореби плеса као јединог начина да привуку пажњу јавности на своје проблеме. Пошто је текст у наставку наглашавао да су конфронтације између радника и послодаваца честа појава у Кини у време новогодишњих празника, могло би се, на први

²⁰ Mark R. Breissinger и Gwendolyn Sasse, An End to “Patience”? The Great Recession and Economic Protest in Eastern Europe, *Nuffield’s Working Paper Series in Politics*, Оксфорд, 28. 04. 2012; 3

²¹ Некадашњи председник Међународног монетарног фонда, Доминик Штраус Кан (*Dominique Strauss-Kahn*), цитиран у: Evans-Pritchard Abrose, *IMF warn over parallels to Great Depression*, *The Telegraph*, 16.04.2009; <http://www.telegraph.co.uk/finance/recession/5166956/IMF-warns-over-parallels-to-Great-Depression.html>, acc. 03. 01. 2016; 4:50 PM

²² Петар Веселиновић, op. cit; 433, 436

²³ Светлана Адамовић, op. cit; 317, 327

²⁴ Luigi Pierfranco Campiglio, *Unbunding the Great European Recession (2009-2013): Unemployment, Consumption, Investment, Inflation and Current Account*, Catholic University of the Sacred Heart, Institute of Economic Policy, MPRA Munich Personal RePEc Archive, 53002, Минхен, јануар 2014; 3

поглед, закључити да су у привлачењу медијске пажње ови радници и успели, јер је њиховом уличном протесту од укупно дванаест радника посвећена страница у Гардијану. Међутим, функционалност медијске пажње, те уједно учинковитост употребљене креативне стратегије, доведена је у питање чињеницом да је суштински фокус чланка био усмерен више ка употреби плесног перформанса у протесту у оквиру ширег културолошког феномена све чешће имплементације оваквих креативних стратегија у радничке протесте у Кини, уместо на конкретне проблеме радника који су експлоатисани. Исто се може наслутити из примера који су цитирани и „хиперлинковани” у тексту, те пропратних видео-садржаја са странице чланка на тему масовног флеш-моб феномена инспирисаног виралном сензацијом „Гангам стил”.²⁵

У истом периоду, када и чланак о протестном плесу уз „Гангам стил” кинеских грађевинарских радника, изашао је занимљив есеј Френсиса Фукујаме (*Francis Fukuyama*), објављен у Вол стрит журналу (*The Wall Street Journal*), у коме познати економиста и социолог тврди да данашње турбуленције широм света имају заједнички елемент, а то је *неуспех влада да задовољи порасла очекивања нове напредне и образоване групације коју назива новом средњом класом у успону*.²⁶

*Бизнис свет говори о уздизању „глобалне средње класе” већ барем деценију. (...) Корпорације слине у очекивању ове средње класе у настајању, јер представља обилан извор нових потрошача. Економисти и бизнис аналитичари теже да дефинишу средњу класу само у монетарном смислу, етикетајући људе том класом ако имају просечне плате неке земље (...). Али статус средње класе је боље дефинисан по образовању и професији (...), који имају значајно веће последице за предвиђање њиховог политичког понашања. (...) Како су средње класе те које плаћају највише порезе, оне имају директни интерес у државној одговорности. (...) [оне] су много пре склоне акцији услед (...) “рупе”: тј. неуспеха друштва да задовољи њихова брзорастућа очекивања за економски и друштвени бољитак. Док се сиромашни боре да преживе из дана у дан, припадници разочаране средње класе су много склонији ангажману у политичком активизму како би се изборили за своје захтеве. (...) Ништа од овога није нови феномен. Француска, Бољшевичка и Кинеска револуција све су биле вођене незадовољним појединцима из средње класе, иако је њихов коначни ток био касније под контролом сељака, радника и сиромашних. (...) Нова средња класа није изазов само за ауторитативне режиме и нове демократије. (...) Технолошки ојачана средња класа ће бити захтевна и према свим политичарима (утврђених демократија). САД и Европа доживљавају слаб раст и константну високу незапосленост, која у земљама као што је Шпанија достиже 50%. У богатом свету, старије генерације су, такође, изневериле млађе завештавајући им стравичне дугове. Ниједан политичар у Европи и САД не сме гледати са угодношћу на уличне протесте [у земљама у развоју].*²⁷

²⁵ Tania Branigan, op cit; acc. 03. 01. 2015; 4:28 PM

²⁶ Francis Fukuyama, *The Middle-Class Revolution*, *The Wall Street Journal*, 28. 06. 2013;

<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323873904578571472700348086>, acc. 17. 12. 2015; 8:42 PM

²⁷ Ibid.

Иако се Фукујамин текст превасходно фокусира на тренутне економско-друштвене промене у земљама у развоју и новим демократијама, он проширује анализу феномена таласа протеста и незадовољства и на богате земље такозваног I света. Са данашње позиције, у децембру 2015. године – када се већ неко време говори о стагнацији кинеске економије, те о рецесији у коју је ушао Бразил – може се јасно наслутити ова тежња ка свеобухватном сагледавању економско-друштвених (културних) динамика условљених кризом која је захватила данашње друштво. У том смеру би се могло препознати и устаљено повезивање два концепта, или, боље, узрочника са појмом Велике рецесије, а то су – *глобализација и криза неолибералног капитализма*.²⁸

*Велика рецесија настала је као последица економског либерализма чија су теоријска начела и решења економске политике успоставила нерегулисана тржишта, довела до прерасподеле богатства у корист најмоћнијих и похлепе на штету најсиромашнијих, као и до раста незапослености и јавних дугова (...). Период од 2008. године до данас показао је да у кризи нису само привреде развијених земаља Запада већ и економска наука, па и друштвени односи у целини.*²⁹

Чланак у Гардијану о кореографисаном протесту кинеских грађевинских радника отворио је истраживање о другим, сличним појавама употребе плесног перформанса у протестима радника, у току којег се протест у Пекингу претворио у дугу листу протеста широм света, од Азије, преко Европе, до Америке, који су користили исту методу ради потраживања сличних права везаних за рад, услове рада и запосленост. Неки од њих су већ поменути у претходном поглављу: извођење кореографије из видео-спота песме „Трилер” Мајкла Џексона у протесту здравствених радника у Манчестеру (септембар 2013), исту кореографију су изводили и учесници протеста „Заузми Лондонску берзу” маскирани у зомбије (новембар 2011), затим извођење покрета из видео-спота Лејди Гаге „Плеши” у протесту против експлоатације радника фабрика Епла (фебруар 2012), плес филипинских здравствених радника уз песму локалне популарне групе Д Џркс (*The Jerks*) током протеста против приватизације филипинског ортопедског центра у Манили. Листа се наставља: радници Мекдоналдса у Манили су певали и плесали уз песму „Лет ит го” (*Let it go*) из Дизнијевог анимираног филма „Фрозен” (*Frozen*) протестујући за повећање минималне плате (мај 2013)³⁰; потом ту је извођење чувене

²⁸ Слађан Ајваз и Миле Рачић, Глобализација, криза и политички поредак, *Велика рецесија и криза неолиберализма, Зборник Универзитета за друштвене науке*, Универзитет Едуколс, Сремска Каменица – Нови Сад, мај 2014; 21

²⁹ Бојан Димитријевић, *op. cit*; 68

³⁰ Aimee Picchi, *Fast-food chains face wave of global protests*, *CBS News*, 15. 05. 2013;

<http://www.cbsnews.com/news/fast-food-chains-face-wave-of-global-protests/>, acc. 17. 12. 2015: 5:13 PM

плесне кореографије уз песму „Вај Ем Си Еј” (YMCA) групе Вилиџ пипл (*Village People*) у протестном флеш-мобу радника домова здравља на улицама Гранаде (октобар 2012) због резова у здравству³¹; затим плесање уз песму Синди Лопер (*Cyndi Lauper*) „Девојке само желе да се забаве” (*Girls Just Want to Have Fun*) у оквиру протеста канадских сексуалних радника и грађана који их подржавају у Монтреалу, а против закона Канадског парламента који угрожава радне услове сексуалних радника (јун 2014)³²; као и фламенко флеш-моб протест у банци ББВА у Севиљи против владиних мера штедње (мај 2013)³³.

*Недавни подаци објављени од стране Бироа за статистику рада откривају утицај рецесије на раднике и, последично, промену у карактеру организованог одговора на политику штедње [:] (...) Почетак Велике рецесије од 2008. године сведочи о до сада невиђеном паду броја заустављеног рада. Рекордни нивои незапослености, помешани са мерама штедње, подстрекли су политику заједничког жртвовања у којем је појам протеста постао све више контроверзан. Године 2009. број заустављања рада (...) био је најнижи у више од 60 година од када Биро (...) сакупља податке. Чак и одбрамбени штрајкови усмерени ка заштити основних права радника су се показали неодрживим и за неке чак неетички. (...) Процент радника у синдикату је почео да опада током рецесије како су радници слани на неплаћена одсуства, отпуштани и тлачени разним антисиндикалним законима (...) Подаци из 2012. показују да је број заустављања рада у порасту. (...) После почетног затишја, покушај политичара и менаџера да капитализују прилику која им се указала у финансијској кризи, резултовао је развојем радничког активизма који носи у себи нове и трансформативне последице.*³⁴

*(...) Супротно од онога што би неко помислио, уопштено протест (...) се смањило у току Велике рецесије. Међутим, бунт против већих економских резова је драматично прерастао у доминантну тему протеста (...). У том смислу, Велика рецесија није само променила репертоар протеста, већ је променила и карактер економских протеста, трансформишући их од проактивног чина за повећање плата и радне бенефите у одбрамбени чин који оглашава незадовољство мерама штедње.*³⁵

Пре него што наставим даље са листом кореографских протеста радника, скренућу пажњу на један занимљив аналитички чланак, поново у Гардијану, политичког активисте Ричарда Сејмура (*Richard Seymour*), који је настао као критичка реакција на поменути есеј Френсиса Фукујаме из Вол стрит журнала:

³¹ S.n.; *Sanitarios de Granada protestan con un flashmob por los recortes*, *A la carta*, *rtve.es*, 10. 10. 2012; <http://www.rtve.es/alacarta/videos/noticias-24-horas/sanitarios-granada-protestan-flashmob-recortes/1548832/>, acc. 18. 12. 2015; 11:52 AM

³² Yasmine Mosimann, *Demonstrators dance to protest new sex work draft legislation*, *McGill Daily*, 17. 07. 2014; <http://www.mcgilldaily.com/2014/06/demonstrators-dance-to-protest-new-sex-work-draft-legislation/>, acc. 18. 12. 2015; 11:58 AM

³³ Matthew Machin-Autenrieth, *Flamenco flashmob: how the dance became a form of protest in Spain*, *University of Cambridge*, 23. 10. 2015; <http://www.cam.ac.uk/research/discussion/flashmobs-and-flamenco-how-spains-greatest-artform-became-a-tool-for-political-protest>, acc. 18. 12. 2015; 12:05 PM

³⁴ Bureau of Labor Statistics, U.S. Department of Labour наведен у kimblo2 [S.n.], *Striking During the Great Recession*, *Margine life*, 31. 12. 2012; <https://themarginalife.wordpress.com/2012/12/31/striking-during-the-great-recession/>, acc. 17. 12. 2015; 8:34 AM

³⁵ Mark R. Breissingер и Gwendolyn Sasse, op. cit; 5

Франсис Фукујама, пророк „краја историје”³⁶, каже да смо усред револуције глобалне средње класе. Ова анализа сугерише да протест настаје из фрустрираних аспирација навалентне нове ситне буржоазије. (...) Теза „краја историје” је била да се после хладног рата, либерални капитализам више не суочава са озбиљном конкуренцијом. Она интерпретира протесте као покушај средње класе да прошири и продуби либерални капитализам. (...) У традиционалној, „mainstream” теорији друштва средња класа је била бастион стабилности, који је неутрализовао антагонизам између радника и капиталиста. Кроз друштвену мобилност, она би требало да састави обе антагонистичке класе у једну масу, стајући на крај класи као појму. (...) Средња класа је класа не класе. (...) Подједнако, и врло далеко од кохерентности, средња класа је „револуционарна”. Само што је ограничење њене револуционарне амбиције продубљење и консолидација неолибералног уређења. (...) Оваква анализа има пуно проблема. Прво, „средња класа” у срцу ове тријумфалистичке идеологије не изгледа као класа. Бити у могућности да се троши више него што један појединац стриктно треба, није ништа посебно. (...) У послератној ери радници су сматрани „побуржоаженим” када су имали кола, машине за прање веша и годишње одморе (...). У данашњем капитализму, 10 долара на дан је довољно за исто. Дубљи проблем, међутим, је како ова концепција дефинише арбитрарну основу од „требати” изнад које је свака друга потрошња бонус „средње класе”. (...) Средња класа се историјски састојала од малих трговаца и професионалаца. У двадесетом веку овај слој се окупио и изродила се нова средња класа, која се састојала од средњих менаџера и супервизора, и широког слоја државних радника који нису нити сасвим субординирани нити командују. (...) Оно што ови слојеви дају протестним покретима су новац, везе и културни капитал. Образованији су, служе се боље технологијом, и нису толико игнорисани од стране медија.³⁷

Враћајући се на примере протестних догађаја који су користили плесни перформанс тражећи права радика и протестујући против тешке ситуације на тржишту рада, листа се проширује на перформативне акције у којима кореографски гест излази из сфере популарне музике и окреће се стварању иновативних перформативних гестова. Такав је, на пример, плес уз бубњеве радника пакистанске авио-компаније ПАИ (*Pakistan International Airlines*) за повећање плата и потврду уговора, а који се одиграо испред зграде синдиката у Исламабаду (јул 2011)³⁸; затим степовање у оквиру серије протеста синдикалних радника ланца продавница Волмарт (*Walmart*) на разним локацијама широм САД. (септембар 2013)³⁹; већ поменуто извођење маорског плеса радника фармацеутске компаније Сенофи у Тулузу у протесту против затварања

³⁶ Ово се односи на Фукујамин култни есеј „Крај историје и последњи човек” (*The End of History and the Last Man*, The Free Press, Њујорк, 1992.) у коме аутор разрађује концепт „краја историје” као одговор на теоретизацију истог концепта од стране Карла Маркса, који је сматрао да је смер историјског развоја сврсисходан и одређен међуигром материјалних сила, и да ће доћи до краја искључиво са остварењем комунистичке утопије: Francis Fukuyama, *The End of History?*, *The National Interest*, #16, лето 1989; 3–18

³⁷ Richard Seymour, *Workers play a big role in these global “middle-class revolutions”*, *The Guardian*, 30. 07. 2013; <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jul/30/workers-role-global-middle-class-revolutions>, acc. 17. 12. 2015; 9:54 PM

³⁸ Видео са протеста: https://www.youtube.com/watch?v=agFRS-POv8Y&ab_channel=abrardad; acc. 17. 12. 2015; 10:02 PM

³⁹ James Borden, *Union Targets Wal-Mart; “Flash Mob” at Brier Creek Store*, *Raleigh Public Record*, 09. 09. 2013; <http://raleighpublicrecord.org/news/2013/09/09/union-targets-wal-mart-flash-mob-at-brier-creek-store/>, acc. 17. 12. 2015; 10:10 PM

лабораторија за истраживање (април 2013)⁴⁰, потом лондонски флеш-моб у извођењу хиљаду радника из индустрије соларне енергије на тему фитнеса, назван „Кипфит” (*KEEPFITs*), у протесту против укидања радних места услед владиних планираних резова од 87% новчане помоћи том сектору (октобар 2015)⁴¹.

*Са овом иновативном формом протестовања која нема политичку обојеност, (настојимо) да се чује обесхрабреност која постоји у здравству у целој Шпанији – изјава раднице дома здравља у Гранади и учеснице флеш-моб протеста.*⁴²

*Оно што ме узбуђује код (...) кампање јесу људи који разумеју вредност традиционалног (...) синдикализма комбинованог са креативном акцијом. (...) Ова кампања је осмишљена од стране младих људи да привлаче младе људе – изјава учесника флеш-моба протестне кампање *Better than Zero* у Глазгову против експлоатације од стране послодавца Г1.*⁴³

*Да, помало је апсурдан [протест], али ништа мање апсурдан од наводно про-бизнис владе која укида 27.000 радних места (...). Ово је дизање буке и ширење свести о владиној одлуци (...) – изјава раднице у сектору соларне енергије и учеснице флеш-моб протеста.*⁴⁴

Коначно, ова исцрпна, али и даље фрагментарна листа би се могла заокружити оним најекстремнијим примерима кореографских перформативних акција у којима физички покрет није више плесни елемент, барем не у традиционалном смислу, већ постаје чиста телесна алатка за исказивање отпора и револта према наметнутим мерама владајућег система: такав је пример флеш-моб акције стајања у тишини синдикалних радника Киргистана у протесту против промене синдикалних закона, испред Министарства економије у Бишкеку (јул 2015)⁴⁵, или флеш-моб акција стајања у тишини учесника протеста са кесама на главама, а против отпуштања шест хиљада радника компаније Телефоника у Барселони (новембар 2012)⁴⁶; или пак држање свећа у

⁴⁰ Mimoso Spencer и Jeanne Whalen, op. cit; приступ 17. 12. 2015; 8:43 PM

⁴¹ S.n; *Solar workers in FIT-ness-themed flashmob protest against loss of 27000 jobs due to cuts, Blue and Green Tomorrow*, 19.10.2015; <http://blueandgreentomorrow.com/features/%E2%80%8Bsolar-workers-in-fit-ness-themed-flashmob-protest-against-loss-of-27000-jobs-due-to-cuts/>, acc. 17. 12. 2015; 10:16 PM

⁴² S.n; *Trabajadores sanitarios de Granada protestan con un flashmob por los recortes, Ideal.es*, Гранада, 10.10.2012; <http://www.ideal.es/granada/20121010/local/granada/trabajadores-sanitarios-realizan-flashmob-201210101245.html>, acc. 18. 12. 2015; 3:48 PM

⁴³ David Jamieson, *Musical flashmob protest against abusive employer G1 takes Glasgow west end by surprise, Common Space*, 28. 08. 2015; <https://www.commonspace.scot/articles/2278/musical-flashmob-protest-against-abusive-employer-g1-takes-glasgow-s-west-end-by-surprise>, acc. 18. 12. 2015; 3:51 PM

⁴⁴ S.n; *Solar workers in FIT-ness-themed...*, op. cit; acc. 17. 12. 2015; 10:16 PM

⁴⁵ S.n; *Kyrgyzstan: Flash mob against slave labour code, Industrial Union*, 03. 07. 2015; <http://www.industrial-union.org/kyrgyzstan-flash-mob-protest-against-slave-labour-code>, acc. 17. 12. 2015; 9:27 AM

⁴⁶ Lino De Vallier, *Flashmob protest against six thousand Telefonica worker dismissal, Demotix*, 13. 11. 2012; <http://www.demotix.com/news/1593827/flashmob-protest-against-six-thousand-telefonica-worker-dismissals/all-media>, acc. 03. 01. 2016; 5:39 PM

рукама доцената италијанских државних школа у центру Рима у знак протеста против неповољног нацрта Закона о образовању (април 2015)⁴⁷.

Питање које се спонтано намеће при мапирању овакве врсте појава у оквиру таласа организованих реакција група појединаца и колектива на економску и, неизоставно, политичку реалност у којој се налазе, јесте избор стратегије за изражавање незадовољства и тражење промена. Развој уличног протеста – као *догађаја у коме се људи окупљају да покажу снажно неодобравање нечега*⁴⁸ – у креативну, себи медијски најближу форму – перформанс, није тешко замислити. Оно што наводи на размишљање јесте квалитативни аспект перформанса као креативног концептуалног чина који доводи до његовог избора и примене као стратешког алата у тражењу или борби за промене у друштву. У свом есеју „Перформанс, политика и протест”, теоретичарка перформанса Марсела Фуентес, чије се истраживање бави односом између перформанса и дигиталне технологије у протестима од краја двадесетог века до данас, препознаје ову савремену креативну трансформацију у протестним стратегијама:

Савремени активизам (...) показује испреплетени однос између естетике и политике. (...) „Перформативна писменост” савремених демонстраната показује како они изграђују и шире репертоар протеста из прошлости. Све више смо сведоци локалних и глобалних чинова протеста (...) који осећају потребу за визуелним (...) обликовањем и фигурацијом понашања, који су процењени од стране демонстраната као ефектни начини за њихова потраживања, за повраћај простора и осуђивање абוזивних услова. (...) Перформанси, били они флеш-моб кореографија или лупање у шерпе⁴⁹, представљају методе јачања моћи досезања и појачавања тона локалних протеста, и (...) носе потенцијал да буду реплицирани у другим деловима света, стварајући мреже емпатије и чворове унутар већег друштвеног покрета против неолиберализма и неоконзервативизма.⁵⁰

Схваћено као *структурално понашање*, према Фуентес, перформанс увек подразумева размишљање о *политици отелотворења*⁵¹. Он *обухвата нормативне протоколе*, али уједно и саму *резистенцију* ка тим истим протоколима:

⁴⁷ S.n; *Il flash-mob degli insegnanti a Frascati contro il Ddl scuola*, *ilmamilio.it*, 23. 04. 2015; <http://www.ilmamilio.it/m/it/attualita/primopiano/26950-il-flash-mob-degli-insegnanti-a-frascati-contro-il-ddl-scuola-foto.html>, асс. 03. 01. 2016; 5:40 PM

⁴⁸ Дефиниција протеста у *Merriam-Webster Dictionary*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/protest>, асс. 19. 12. 2015; 4:51 PM

⁴⁹ Алудирање на протесте лупањем у шерпе, *Cacerolazos*, настале у Чилеу седамдесетих – стратегија која је у каснијим деценијама пренета на друге крајеве Јужне Америке, али и света – као на пример у Шпанију (2003), на Исланд (2008), у Канаду (2012), у Турску (2013), а и у Србију, као део протеста против државне телевизије током деведесетих: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cacerolazo>; асс. 18. 12. 2015: 1:42 PM

⁵⁰ Marcela A. Fuentes, *Performance, Politics, and Protest*, у Diana Taylor и Marcos Steuernagel (уред.), *What is Performance Studies?* [дигитална књига], Duke University Press, 2015;

<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/what-is-performance-studies-introduction>, асс. 19. 12. 2015; 2:06 AM

⁵¹ „Политика отелотворења” је концепт разрађен од стране француског социолога и антрополога Пјера Бурдјеа (*Pierre Bourdieu*) унутар његове „теорије праксе”. Концепт је уско повезан са кључним појмом хабитуса, „навике”, то јест отелотворења друштвеног и културног света (концепт разрађен на основу

[Путем њега], као аналитичког инструмента за истраживање свакодневног понашања, можемо видети како се различити појмови телесности производе и боре. [Тако] однос између перформанса и политике говори о широком распону различитих понашања, субјеката, покретних сила, од појединачних тела, до тела протеста.

Протестни перформанси (...) уводе питање вредности и ефикасности отелотворених, симболичких догађаја. У датом смислу (...) перформанс служи (...) као аналитичко сочиво у циљу проширивања одговарајућих параметара за мерење улоге и утицаја симболичког понашања у односу на друштвену промену. Чак иако њихови резултати на дужи стазе не могу бити одмах препознати, озбиљно сагледавање перформативних протеста омогућује нам изучавање савремене политичке субјективности (...), као и начине на које се однос између људске акције и политике редефинише у постколонијалним, неолибералним и неоконзервативним контекстима са преклапајућим системима и завештањима опресије и резистенце.⁵²

Ако се у савременој теорији говори о перформансу када се анализирају појаве данашњих форми друштвеног отпора владајућим структурама, те мерама опресије и контроле, а које су исказане кроз организоване акције протеста, у савременој масовној култури и медијима користи се термин „флеш-моб“ за описивање креативних производа протестног активизма. Флеш-моб представља специфичан облик перформанса који је везан за колективно извођење, контекст јавног простора углавном отвореног типа и има „гестични“ карактер, односно укључује неки физички чин. Сам термин (енг: *flash* – блесак, сјај, тренутак⁵³, блиц и *mob* – маса, гомила, руља, скуп⁵⁴) настао је 2003. године, када и прва флеш-моб акција на Менхетну у Њујорку, а осмислио га је уредник Харперс магазина (*Harper's Magazine*) Бил Васик:

Ја зовем наше [акције] „необјашњиви мобови“. За неке људе они су само смешни, забавни. За друге, то су друштвени догађаји – они воле да су напољу са људима. За неке друге, пак, они су политички – само излажење на улице је политички чин. Ја лично их волим зато што су естетски – волим да видим када се људи окупе, наизглед ниоткуда.⁵⁵

Наслућује се из ове визије флеш-моба настале од стране самог креатора дефиниције да је, неvezано за циљ или функцију која се даје овом облику медијације између актера и публике (окоLINE, институција, масовних медија, потрошача итд.) и неvezано за његову интерпретацију, основна катализаторска тачка смештена у домен комуникације, као и у потреби за колективношћу, то јест за дељењем искуства. Другим речима, Васик описује флеш-моб као неки естетски контејнер који може да садржи најразличитије садржаје и тиме се адаптира најразличитијим ситуацијама и потребама.

теорије „технике тела“ Марсела Моса (*Marcel Mauss*) по коме је физички покрет друштвено условљен): Nillo Kauppi, *The Politics of Embodiment: Habits, Power, and Pierre Bourdieu*, Peter Lang GmbH, Франкфурт ам Маин, 2000; pass.

⁵² Marcela A. Fuentes, op. cit; acc. 19. 12. 2015; 2:06 AM

⁵³ <http://onlinerecnik.com/recnik/engleski/srpski/flash>, acc. 19. 12. 2015; 2:09 AM

⁵⁴ <http://onlinerecnik.com/recnik/engleski/srpski/mob>; acc. 19. 12. 2015; 2:10 AM

⁵⁵ Sandra Shmueli, 'Flash mob' craze spreads, *CNN*, 09. 08. 2003;

<http://edition.cnn.com/2003/TECH/internet/08/04/flash.mob/>, acc. 19. 12. 2015; 2:15 AM

Дакле, он је методолошка, формална, аполитична категорија која се мења према субјекту који је употребљава. Уједно, овакво отворено поимање друштвено-културног феномена флеш-моба објашњава његову свеprisутност што у друштвеном животу то и у најразличитијим сферама производње и друштвене интеракције, као и тренд употребе термина у масовним медијима. Тако, флеш-моб може наћи место у протестним акцијама разних друштвених група, али се он успешно интегрише и унутар индустрије забаве, а преузет је и експлоатисан и у најразличитијим маркетиншким и рекламним кампањама.

Необјашњива природа и недостатак неког очигледног програма деловања, чини се, повећава привлачност флеш-мобова. Многи веб-блогови, форуми и веб-групе су се предали овој манији.⁵⁶

Ово објашњење популарности флеш-моба „у пар речи” из чланка медијске куће Си Ен Ен (CNN), посвећено ширењу културе флеш-моба међу светском популацијом, указује на други значајан аспект овог медија који га чини „идеалним” одговором на кључне појаве у савременом друштву, као што су мобилне и интернет комуникације, а које су уједно и кључни конститутивни елементи флеш-мобова. Међутим, ситуација би се могла гледати и из супротног угла, па на основу тога констатовати да је флеш-моб „савршени” производ данашње друштвене реалности у којој телематички и телекомуникациони апаратуси управљају међуљудским односима, друштвеним, политичким и културним динамикама, као и самом њиховом физичношћу. Он је последњи у низу резултата деборовског процеса спектакуларизације друштва, при ком се он празни од свог друштвено-културног значења, фетишизира и претвара у материјалну вредност.⁵⁷ Најбољи показатељ такве „судбине” флеш-моб интервенција је његова досадашња честа употреба од стране телекомуникационих компанија⁵⁸, те његово генерално коришћење у промотивне сврхе најразличитијег типа – од промоције културних догађаја, друштвених ентитета, политичких идеја, преко високобуџетних пи-ар кампања и лансирања разних комерцијалних производа, до чисто спектакуларне самопромоције неких појединаца.

Флеш-моб догађај је нека врста герилског уличног позоришта, где се група људи окупи у одређено време на одређеном месту, изводи необичан чин, и потом нестане. У духу, флеш-моб је анархичан и комуналан, као што све ин ствари треба да буду. А омиљено

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Le Editions Gallimar, III издање, Париз, (1967) 1992; pass.

⁵⁸ Чувени пример је „Ти-Мобајл плес” (*T-Mobile Dance*), флеш-моб реклама организована на Ливерпул стрит станици у Лондону почетком 2009. године под слоганом „Живот је за дељење” (*Life's for sharing*) у промотивне сврхе компаније Ти-Мобајл (*T-Mobile*): <http://www.creativeguerrillamarketing.com/guerrilla-marketing/flash-mob-guerilla-marketing-stunts-that-generated-buzz/>; acc. 20.12.2015; 3:48 PM

средство за заказивање флеш-моб догађаја су интернет странице друштвених мрежа. Звучи радикално. Уистину, флеш-мобови постају мало отрцани. Они су актуелни већ неко време тако да људи са „mainstream” укусом (...) почињу да их означавају са великим почетом словом (...). „Васик”, пише у Википедији, „тврди да је направио флеш-мобове као друштвени експеримент замишљен да исмејава хипстере и да истакне културну атмосферу конформизма и ишчекивања да се буде организатор или учесник ‘следеће велике ствари’”⁵⁹. Ако је то била Васикова намера, онда му се вероватно обила о главу. У свом покушају критиковања хипстерске жудње за „следећом великом ствари”, Васик је у ствари створио „следећу велику ствар”. Ако је желео да зада ударац конформизму, он је на крају, у ствари, дао конформизму средство које му дозвољава да се приказује као неконформистичко.⁶⁰

Као што се, међутим, уочава из наведене листе кореографских перформативних протестних акција у којој информативни медији непрестано користе термин флеш-моб, ова форма креативног израза налази своје интерпретације у значајно радикалнијим и критички „опредељенијим” контекстима. Управо су исти фактори који су увели флеш-моб у палету стратешких алатки масовних медија, корпорација и, на крају, владајућих структура – путем којих се контролише, манипулише и производи потрошачка и радна маса – ти који су навели на његово укључивање у уличне протесте, који тако, сада, постају средство резистенције на ту контролу, експлоатацију и манипулацију. Ово се најбоље види у цитираној изјави кинеског грађевинског радника у Гардијановом чланку о томе како употреба плеса (флеш-моба) треба да привуче медијску пажњу на њихов, иначе, миноран протест (не миноран у односу на њихову личну егзистенцију већ у односу на количину и масовност протеста који се дешавају на светској скали). Проблем који, међутим, остаје код употребе овакве спектакуларне, естетске стратегије јесте баш тај неминовни процес естетизације и спектакуларизације који погађа сам друштвени (и политички) догађај, односно његов садржај и значење, што доводи до пражњења од истог. Тиме сам перформативни гест у уличном протесту (који се неминовно интерпретира као флеш-моб услед медијације масовних медија) саботира своју улогу – друштвено ангажовање, као и свој циљ – друштвене промене.

Када се говори о флеш-моб акцијама и о кореографским тачкама учесника протеста, од којих су неки описани на почетку текста, не може се избећи разматрање о врсти и значењу физичког покрета или, боље речено, геста (јер се сви наведени перформанси проширују и на вокални израз, мада на различите начине). Начин на који се може интерпретирати физички покрет, односно гест, у овом облику перформативног

⁵⁹ Превод енглеског израза: *the next big thing*

⁶⁰ Pete McMartin, *Waterfight in Stanley Park, but are flash mobs starting to lose their edge?*, *The Vancouver Sun*, 12. 06. 2008; <http://www.canada.com/vancouver/sun/story.html?id=f4b1b51f-1340-46b3-8c14-97405c63b5fe>, acc. 19. 12. 2015; 2:41 AM

чина у односу на неке од теорија из уметничке праксе и културне продукције, значајан је и за разумевање природе кореографисаног покрета у перформансима АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. У свом есеју о теоријама савременог театра и позоришта Алдо Милохнић покушава да рашчлани појмове „физички покрет” и „физички гест”, стављајући потоњи у први план у контексту перформативних уметности (превасходно сценских уметности), али такође истичући његово амбивалентно постојање у домену физичког и симболичког наратива:

(...) [Г]ест је појединачна, индивидуална, „општељудска”, односно биолошки дефинисана кретња, као и кретња која има друштвено, историјски детерминисано значење. (...) Тако су речи „кретња” и „покрет” (...) остале на располагању за означавање телесних [примарно ручних покрета] у смислу њихове непосредне моторике, то јест пракси кретања којима не треба приписивати друштвеност (...) телесних техника.⁶¹

Наводећи Брехтову теорију гестуса којим се дефинише физичко понашање – гест – у контексту сценског перформатива, а који подразумева и физички гест и одређен став субјекта⁶², Милохнић индиректно описује суптилну трансформацију која се дешава у извођењу физичких покрета у току једног перформативног (било ког облика сценског) чина:

(...) Брехт је употребљавао појам „гестус” као латински еквивалент немачке речи Die Geste у изворном значењу и тиме истакао (...) примат означитеља (signifiant или слика, ментална слика предмета)⁶³ над означеним (signifié или појам, ментална слика концепта)⁶⁴... [упркос томе] многи су допустили да их заведе дословно значење речи „геста” у смислу „кретања”, „покрета” (...) Брехта су наиме фасцинирали покрети из обичног у необично, из оног што се подразумева у проблематично, из познатог у непознато. Тиме што је (...) увео латинску реч, појму гестус дао је [карактеристику] да се не може свести на дословно значење (...) које би могло имати у свакодневној употреби (...) гестус Брехту не значи Die Geste, већ цео комплекс појединачних разноврсних гестова (...) [дакле] није реч о „гестикалацији”, не ради се о „кретањима руку”, већ о укупном држању, и више од тога: гестично није ограничено само на физичку кретњу, гестички могу бити и музика и језик.⁶⁵

Он затим цитира Цицероново опажање да извођење (*actio*), које је добило име по покрету (*gestus*), представља говорни облик, неку врсту телесне речитости, а он се такође може састојати од гласа и покрета.

(...) Брехтов гестус такође би се могао дефинисати као речитост тела, као теоретски концепт и практични метод који спаја гест и изјаву у гестички перформатив (...)

⁶¹ Алдо Милохнић, *Гестус: визуелно у дискурзивном, у Теорије савременог театра и перформанса*, Орион Арт, Београд, 2013; 76

⁶² Bertolt Brecht и John Willett (уред.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (прев. John Willett), Hill and Wang, Њујорк, (1964) 1977; 42

⁶³ Ferdinand de Saussure, Charles Bally и Albert Sechehaye (уред.), *Course in General Linguistics* (прев. Wade Baskin), McGraw-Hill Book Company, Њујорк и Лондон, 2015; 67

⁶⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Париз, 1972; 158, цитиран у Paul J. Thibault, *Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life*, Routledge, Њујорк, 2013; 225

⁶⁵ Алдо Милохнић, *op. cit.*; 76–77

*брехтовски театар деконструира друштвене процесе у реторику (...) глас и гест, дискурзивно и визибилно у Брехтовој реторици спаја јединствени појам гестус, који проучава и приказује друштвене прилике у којима се те праксе изводе, понављају, дакле репродукују. Итерабилност [поновљивост] јесте општи модел репродукције перформатива.*⁶⁶

Овакво схватање Брехтовог *гестуса* – односно перформативног скупа гестова који спајају оно *приказано* (или *изречено*) и само *извођење* (*приказивање*) – може се повезати са концептом *диспозитива* Мишела Фукоа (*Michel Foucault*), односно *мреже односа између реченог и нереченог, формације која је суштински стратешка и чија је главна функција да у одређеном историјском тренутку одговара некој нужној потреби*⁶⁷. По Милохнићу, оба појма спајају дискурзивно и визуелно, и то кроз елемент *друштвеног (општег, универзалног)* који се уписује у индивидуално (*појединачно, специфично*), и додаје: *Упис друштвеног управо је онај елемент гестичног дискурса који је опседао Брехта... [Он] исказује радикалну друштвену детерминисаност геста, као антрополошке категорије.*⁶⁸

С друге стране, Ђорђо Агамбен пише на тему Фукоовог диспозитива:

*Фуко се, (...) (користећи) термин (...) „диспозитив“, дотиче пресудног (...) проблема, то јест односа између индивидуа као живих бића и историјског елемента, под којим се мисли на скуп институција, процеса субјективације и правила у којима се конкретизују односи моћи. Но Фукоов коначни циљ није (...) помирење тих двају елемента, нити наглашавање конфликтности међу њима. Више му је стало до истраживања конкретних начина у којима (...) диспозитиви делују у односима, механизмима и „играма“ моћи.*⁶⁹

Он даје Фукоовом диспозитиву универзални квалитет кроз који чита целокупно савремено друштво као однос између две класе, диспозитива и живих бића, из којег произилази субјект:

*Зваћу диспозитив буквално сваку ствар која има способност да зароби, оријентише, одређује, моделује, контролише и обезбеђује гесте, понашање, мишљења и говоре живих бића. Дакле, не само затворе, луднице, (...) школе, (...) фабрике, правне мере, чија је повезаност са влашћу на неки начин белодана, него и (...) компјутере, мобилне телефоне и - зашто да не – сам језик.*⁷⁰

Ако се перформативни гест, серија инструисаних кореографираих покрета (која сачињава један флеш-моб, али и дела перформативне уметности у најширем смислу), чита кроз ову оптику диспозитива и Брехтовог гестуса, онда се он може тумачити као стратегија путем које се врши субјективизација у односу на актуелне системе

⁶⁶ Цицерон (*Marcus Tullius Cicero*) цитиран у: Ibid.

⁶⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits II*: 1976–1988, Gallimard, Париз, 2001; 299–300

⁶⁸ Алдо Милохнић, *op. cit.*; 80–81

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Што је то диспозитив* (превео Марио Копић), *Peščanik*, 13. 12. 2011; <http://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>, acc. 13. 12. 2015; 5:47 PM

⁷⁰ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Рим, 2006; 20–21

вредности, институције моћи, технологије, механизме производње; или као друштвено условљена *телесна техника*⁷¹ која има задатак да *освоји* (за субјект) *фрагмент новог идентитета*⁷². Гестус перформанса је *диспозитив чија је главна функција у одређеном историјском тренутку да одговара некој нужној потреби*⁷³. Другим речима, културна и уметничка перформативна продукција се може посматрати као процес самореализације појединаца у реакцији на одређени наметнути или постојећи диспозитив, која задовољава нужне потребе својих субјеката у датом геоисторијском и друштвеном контексту. Она, дакле, подразумева ангажованост од стране појединаца који учествују у акцији, али и ангажованост публике, на основу којих се тај гестични перформатив ствара, и у односу на које он остварује субјект и прави нови диспозитив.

У датој линији размишљања, где уметнички гест – виђен као део мреже односа елемената друштва, владајућих диспозитива и појединаца – поседује нужну стратешку функцију у односу на владајуће диспозитиве и њихову економију⁷⁴ према својим друштвеним субјектима (грађанима, радницима, војницима, пореским обвезницима, итд.), налази се и порекло другог конститутивног елемента наслова уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ: агитпроп. Термин „агитпроп”, или „агит-проп” (рус: *агитация* – агитација, и *пропаганда* – пропаганда) настао је у постреволуционарној Совјетској Републици и представљао је дела из области литературе, позоришта, филма и визуелне уметности која су имала улогу промоције идеологије тадашње нове, револуционарне власти. Његово значење је касније проширено на било коју *политичку пропаганду у уметности и књижености која шири левичарски оријентисане идеје*⁷⁵, иако је стратегија промоције идеја и утицања на јавно мишљење уобичајена и општа појава у идеологијама (и постидеолошким друштвима) свих оријентација, а не само марксистичких. Ипак, у *мејнстрим* западној култури *агитпроп* је добио негативну конотацију, у којој се посматра као универзална

⁷¹ Појам уведен од стране Марсела Моса: Marcel Mauss, *The notion of Body Techniques* (1934), *Sociology and Psychology: Essays* (прев. Ben Brewster), Routledge & Kegan Paul, Лондон, 1979; 95–123

⁷² Amos Bianchi, *Notas: Che cos'è un dispositivo*, *AdVersus*, X, #25, Буенос Аирес, децембар 2013–април 2014; 228

⁷³ Michel Foucault цитиран у Алдо Милохњић, *op. cit.*; 81

⁷⁴ Реч „економија” се овде употребљава у вези са својим изворним значењем, као менаџмент, организација, уређење; *οικονομία* – *управљање кућом, домаћинство, целисходно уређење; газдинство, имање, добро; штедња, штедљивост, разумно искоришћавање добара и снаге; (...) наука (...) о организацији производње, по начелу: што већи успех са што мањим средствима, тј. постизање циља што мањом употребом снаге (грч.)*: <http://onlinerecnik.com/tecnik/srpski/grcki/ekonomija>; асц. 29. 12. 2015; 11:18 PM

⁷⁵ *Oxford Dictionaries*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/agitprop>; асц. 14. 12. 2015; 5:32 PM

стратегија везана за медијску културу која је осмишљена да улије просистемске механизме размишљања и акције у односу на оне који их конзумирају путем употребе високо-емотивног језика (*pathos*) или *логоса* у описивању актуелног друштва и политике.⁷⁶

Враћајући се на саме почетке агитпропа, стратегије агитације и пропаганде је већ елаборирао марксистички теоретичар Георги Плекханов, који је дефинисао пропаганду као промулгацију разних идеја појединцу или мањој групи појединаца, а агитацију као објављивање једне идеје великој маси људи. Ове појмове је такође разрадио сам Лењин у свом памфлету „Шта треба да се уради”, у коме објашњава да *пропагандиста, чији је главни медиј штампа, објашњава узроке друштвених неједнакости, као што су незапосленост, глад, док агитатор, чији је главни медиј говор, искориштава емотивне аспекте датих тема како би узбудио публику до индигнације или акције. Агитација је дакле употреба политичких слогана (...) како би се искористиле неправде у друштву и тако обликовало јавно мишљење и мобилизовала подршка јавности. Пропаганда је пак разборита употреба историјских и научних аргумената ради индоктринације образованих или такозваних „просветљених” чланова друштва.*⁷⁷

*Од чега би требало да се састоји политичко образовање? Да ли оно може да се повери пропаганди непријатељског односа радничке класе према аутократији? Наравно да не. Није довољно објаснити радницима да су политички потлачени (ништа мање него што је довољно да им се објасни да су њихови интереси антагонистички према интересима послодавца). Агитација мора бити вођена у односу на сваки конкретан пример ове опресије (...). Пошто ова опресија погађа најразличитије слојеве друштва, пошто се она манифестује у најразличитијим сферама живота и производње (...) – зар није очигледно да нећемо испунити наш задатак развијања политичке свести радника ако се не позабавимо организацијом политичког разоткривања аутократије у свим својим аспектима?*⁷⁸

У току двадесетих година прошлог века основано је Одељење за агитацију и пропаганду унутар Централног комитета Комунистичке партије Совјетске Уније, које се бавило контролом информација, дистрибуцијом промотивног материјала, комуникацијом са јавношћу, едукацијом и *регрутовањем подршке јавности за програм партије.*⁷⁹ Сажимање његовог назива довело је до стварања јединственог термина агитпроп. Један од главних сегмената Агитпроп одељења чинила је уметничка пракса, и

⁷⁶ *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=agitprop>, acc. 14. 12. 2015; 5:36 PM

⁷⁷ *Encyclopedia Britannica: Soviet History, Agitprop*, <http://www.britannica.com/topic/agitprop>, acc. 14. 12. 2015; 5:41 PM

⁷⁸ Владимир И. Ленин, *Trade-Unionist Politics and Social Democratic Politics, What is to be Done?* (1902), у Victor Jerome (уред.) *Lenin Collected Workes Vol. 5* (превод Joe Fineberg и George Hanna), Progress Publishers, Москва, 1977; 397–440

⁷⁹ *Encyclopedia Britannica: Soviet History*, op cit; acc. 14. 12. 2015; 5:41 PM

то превасходно позориште, филм, литература и плакатска уметност, како медији погодни за масовну дистрибуцију, која је имала задатак да кроз гостујуће представе, спектакле и публикације шири идеје комунизма у народним масама. Концепт агитпроп се преклапа и може се донекле идентификовати са златним добом руске авангарде, како у ужем смислу – многи су представници руске авангарде⁸⁰ били укључени у агитпроп (Владимир Мајаковски, Ел Лисицки, Сергеј Ејзенштајн, Всеволод Мејерхољд⁸¹, између осталих), тако и у ширем смислу – кроз схватање уметности као револуционарне категорије у функцији изражавања и ширења идеолошких и политичких становишта у циљу конкретне промене старе и конструкције нове друштвене реалности; пре него што су се идеје овог глобално утицајног покрета сукобиле са све већом опресијом наметнутих догми од стране совјетског државног апарата почетком тридесетих година прошлог века.

Кроз Совјетски Савез, пропаганда се могла видети свуда – од уметничких галерија до биоскопа и киоска, руска култура је била преплављена бољшевичким сентиментом. Ипак, како су се новине и радио, најприступачнија средства пропаганде за образовану класу, показали слабог учинка због високог процента неписменог становништва⁸² у пространој и осиромашеној земљи – каква је била совјетска Русија у то време – Совјети су развили позориште као оружје у револуционарној борби.⁸³

(...) Популарни облик агит-пропа је било „позориште на точковима“: уметници су путовали кроз Русију на такозваним агит-проп возовима украшеним цртежима и карикатурама у маниру пропагандних плаката и опремљени вагоном-позориштем, где су глумци изводили (...) агитационе комаде. (...) Један од најпопуларнијих облика совјетског агит-проп позоришта су биле „Живе новине“ (...) који је настао из праксе читања новина наглас. Како би биле живље, ове сесије читања су попримиле позоришну димензију (...) Половином двадесетих, позориште „Плаве кошуље“, названо по стандардним фабричким радним униформама, било је међу најпопуларнијим агит-проп позориштима. [Његова] естетика (...) је била блиска Мејерхољдовој биомеханичкој глумачкој техници и Ејзенштајновој монтажи атракције.⁸⁴

Иако АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ интересује читав приступ уметничкој продукцији, који се може пратити у широком распону дисциплина из уметничке и културне продукције везане за пресек руске авангарде и агитпропа, овај моменат генезе

⁸⁰ Мада се сами уметници нису називали тим именом, већ су припадали разним покретима: супрематизам, конструктивизам, продуктивизам, кубо и руски футуризам, итд.

⁸¹ Владимир Маяковскиј, Владимир Татлин, Ел Лисицкиј, Сергей Эйзенштајн, Всеволод Мејерхољд

⁸² Kevin Brown, Agitprop in Soviet Russia, *Constructing the Past*, Vol. 14, Iss. 1, #4, History Department at Digital Commons @ IWU, 2013; 5; извор <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol14/iss1/4>, acc. 03. 01. 2016; 7:52 PM

⁸³ Christopher Innes, *Agit-prop, Modern Theatre in Context: A Critical Timeline, ModernDrama*, <http://chronology.moderndrama.ca/crc/chrono/sup.php?id=43>, acc. 14. 12. 2015; 6:22 PM

⁸⁴ Ibid.

„агитпроп” позоришта представља неку врсту заметка поетско-теоријског дискурса који уводи другу кључну референцу за докторски уметнички пројекат – историјски агитпроп плесни перформанс. Револуционарна трансформација перформативне сценске уметности у оквиру руске авангарде, у циљу приближавања свог језика ширим друштвеним слојевима и свакодневной животной димензији, те у циљу остваривања комуникације и освешћивању публике о акутним друштвено-политичким проблематикама, била је есенцијална за равитак екперименталног плеса у Сједињеним Америчким Државама, почев од касних двадесетих и у току тридесетих година прошлог века, у чијем контексту су настали агитпроп перформативни плесови. Крај двадесетих и цела наредна деценија прошлог века представљају један од најтежих периода у историји САД, који је раније обележила незапамћена економска криза – названа због своје дуготрајности Велика депресија – у току које је владала велика стопа незапослености, сиромаштво и беда међу већинском порцијом становништа⁸⁵. У оваквој клими, међу интелектуалним и уметничким круговима постала је популарна, кроз друштвено-економска и политичка становишта Комунистичке интернационале и марксизма, идеолошки обојена естетика и приступи руских авангарди. Посредством западноевропске културно-уметничке сцене – чија се „зараженост” идеологијом руске авангарде најбоље манифестовала кроз ново политичко позориште, на првом месту епско позориште Бертолда Брехта и Ервина Пискатора (*Erwin Piscator*)⁸⁶, али и кроз позориште *Teatro di Varietà* италијанских футуриста – развило се схватање уметничког геста као апаратуса за ширење друштвених и политичких ставова међу ширим масама, које се тако едукују и критички еманципују. У том духу су се оснивала нова плесна удружења попут Црвених плесача (*Red Dancers*), Нове плесне групе (*New Dance Group*) и Радничке плесне лиге (*Workers' Dance League*), која су формирана почев од 1928. године, чији је средишњи мото био *концепт уметности као пропаганде*, где плесне кореографије *покушавају да пробуде друштвену свест публике кроз поруку у плесу*⁸⁷. Она су посматрала плес првенствено као протест против буржоаског друштва, као *оружје у класним борбама*⁸⁸ и *израз левичарских идеологија кроз покрет*⁸⁹.

⁸⁵ Taylor Hollander, *The Great Depression 1929–1939 CE, Big Era Eight Landscape 3*, Worldhistoryforallofus.sds.edu; acc. 19. 12. 2015; 2:37 AM

⁸⁶ Мада се размена идеја и утицаја европских и руских драматурга и других уметника може сматрати узајамном, под заједничким утицајем марксизма и идеја Комунистичке интернационале.

⁸⁷ Stacey Prickett, op. cit; 48

⁸⁸ Слоган првог годишњег булетина Нове плесне лиге, Њујорк, март 1933; у *New Dance Group (1932–2009)*, Victoria Phillips, Dance Heritage Coalition, Вашингтон 2012; 1

⁸⁹ Stacey Prickett, op. cit; 47

Истовремено, она су тражила свежа поетско-формална решења која би имплементирала теоријска истраживања на пољу културне социологије, као и самог сценског извођења, а која су пратила нову друштвено-политичку климу. Као емблематични пример потоњег може се цитирати већ поменута Брехтова теорија гестуса која стоји у основи његовог политичког театра:

Друштвени гестус (...) је основа свих збивања. (...) (Он) подразумева мимични и гестични израз друштвених односа у којима стоје људи из одређене епохе. Дакле, основни гестус је друго име за спонтану идеологију свакодневног живота која је опредмеђена у гестичном (телесном и дискурсивном) деловању појединаца у одређеном друштву. Задатак епског театра (...): ту спонтану идеологију која се крије у свакодневним аутоматизмима мора да учини видљивом.⁹⁰

Са оваквим премисама америчке авангардне, марксистичке плесне групе напуштају сигуран терен техничког виртуозитета и универзалних, алегоричних тема, као и позорнице концертних сала и театара. Револуционарни плес – то јест уметнички гест који је *интегрални део израза незадовољства пролетаријата* – требало је да комбинује физичке покрете из свакодневице, пре свега везане за радничко искуство. Осим тога, он је покушавао да укључује непрофесионалне извођаче и да улази у просторе намењене производњи и друштвеном животу изван институција културе и уметности, као што су фабрике, раднички синдикати, улице, канцеларије, градилишта; све у циљу излагања пролетаријата уметности плеса. Са жељом стварања *осећаја идентификације између публице и перформера*, у актуелном друштвено-политичком сценарију погођеном катастрофичним последицама колапса њујоршке берзе из 1929. године, *порука плесача је била фокусирана на представљање опресије и зла капиталистичког уређења, на обухватање свих оних који се боре против опресије и експлоатације*, дакле, далеко од забаве и разоноде, где би плес одвраћао од тешких свакодневних проблема са којима су се сучељавали амерички друштвени слојеви на свим нивоима. Ипак, рад ових група *био је усмерен највише према онима које је Велика депресија највише погодила – радницима.*⁹¹ У датом смеру, посебно је значајан за уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ рад удружења Радничке плесне лиге и њеног наследника Нове плесне лиге (*New Dance League*) који су у тридесетим покренули читав покрет под овим именом и развили нови облик плесног перформанса који је назван *агит-проп*. Агит-проп је садржао све горе наведене аспекте у циљу да се што директније изразе горуће друштвене проблематике: употреба покрета из сфере

⁹⁰ Милохнић, Алдо, *op. cit.*; 92–93

⁹¹ Stacey Prickett, *op. cit.*; 47, 50–51

рада и производње, отворено, слободно учешће у перформансима који су у већини случајева колективног карактера, наступ у окружењу везаном за свакодневницу радника, те обрађивање тема препознатљивих у насловима неких од перформанса: „Берза” (*Stock Exchange*), „Тезга са попустима” (*Bergain Counter*), „Бескућница” (*Homeless Girl*), „Глад” (*Hunger*). „Плесна нумера рудара” (*Miners’ Dance Song*). Ево како је америчка критичарка Една Оцко описала агит-проп плес после једног од наступа овог типа 1934. године:

Његова драмска конструкција чини га привлачним за неистренирано око хиљада људи који никада нису видели плес до сада, и његова једноставна презентација политичких идеја у форми плеса чини га разумљивим (...) [агит-проп] имају огромну чар, а искреност и неисквареност извођача појачава било какву акцију коју они обављају.⁹²

Међутим, Оцка даље прелази у критику овог револуционарног плесног облика:

На концертној бини, где је посећеност значајно разноврснија – где је велики број публике сачињен од интелектуалних и буржоаских елемената – ови плесови немају нити суптилност теме, нити богатство форме да их се похвалило, и развијенија публика плеса налази ове плесове као сирове и досадне. (...) Све док Радничка плесна лига не прилагоди свој репертоар тако да су ови плесови усмерени искључиво ка публици код које је њихова једноставност виђена као врлина, а не као признање кореографског сиромаштва, они ће увек патити од поређења са професионалним групама.⁹³

Управо „ниски” критеријуми у поетско-естетском аспекту агит-проп плесних кореорафија, како их је карактерисала многа тадашња критика, представљају један од важних полазних аспеката за сам уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Демократизација у извођачком процесу доводи покрете агит-проп плесова, чија је перформативност у фокусу перцепције, у сложени конфликтни положај њихове амбивалентне егзистенције: с једне стране као елемента уметничког језика који поседује свој независни формални квалитет и поетску вредност одвојену од значења уметничког рада, и с друге стране као инструмента у служби садржаја, односно предмета истраживања. У том смислу, контекст у ком се они дешавају добија, као што је Оцко приметила, централну улогу у интерпретацији агит-проп перформативног чина. Међутим, разлог за то није само степен образовања или вокација публике у којој покрети извођача и кореографисани наратив заокружују своје значење, већ подједнако и степен отуђености самог перформатива у односу на своје место дешавања. Ефектност агитпроп плесних комада у контексту фабрика, улица, градилишта и других средина изван концертних сала и позоришних бина је била проузрокована почетним елементом

⁹² Susan Manning, *Dancing Left, u Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, University of Minnesota Press, Минеаполис, 2006; 74

⁹³ *Ibid.*

зачудности⁹⁴, како су се одаљавали од традиционалног, очекиваног „хабитата” свог медија, а исти је почетни ефекат био произведен и у институционалном контексту, али, овај пут, због деконтекстуализације самих покрета унутар плесних кореографија, који нису били илузорног већ демостративног карактера (нису имитирали већ показивали реалност). После перцептивног „навикавања”, међутим, блискост врсте перформативног геста са ванинституционалним, свакодневним контекстом остваривао је подсвесну емотивну идентификацију субјекта са публиком, док је у процесу дистанцирања позоришна публика усвојила испитивачки и критички став у свом приступу према гледаном догађају⁹⁵, а језички инструменти и инструменти валоризације су притом остали доследни институционалном контексту у коме је дело перципирано.

Примедба америчке критике о „сиромашној” естетици агит-проп плеса је представљала раширену позицију специјализоване критике из области културе и уметности, која би се са становишта историје уметности могла посматрати као једна од главних тачака раздвајања перформанс уметности у односу на перформативне уметности – раздвајања које се на (веома) поједностављен и екстреман начин може описати изјавом Марине Абрамовић: *Позориште је лажно: постоји црна кутија, платиш карту и седиш у мраку и гледаш некога како глуми нечији туђи живот. Нож није реалан, крв није реална, емоције нису реалне. Перформанс је нешто сасвим супротно: нож је стваран, крв је стварна и емоције су стварне. То је сасвим другачији концепт. Реч је о истинитој реалности;*⁹⁶ мада се и ова подела може данас сматрати донекле ирелевантном и анахроном услед узајамне контаминације датих дисциплина уметничке продукције унутар свеобухватног поља интердисциплинарног истраживања (којој и овај докторски пројекат припада). Ипак, *левичарска публика и левичарски радници* су примили агит-проп *комаде са сјајним аплаузом*⁹⁷; до те мере да је крајем тридесетих ова радикална, револуционарна форма прихваћена на институционалном нивоу, а уједно се и глобално раширила (вратила се у свом новом облику на Стари

⁹⁴ Од немачког *Verfremdungseffekt* – појам у перформативним уметностима који је увео Бертолд Брехт као стратегију, технику сценског извођења у циљу когнитивног ангажмана публике у односу на емотивни ангажман; други називи су: ефекат отуђености, ефекат дистанцирања или В-ефекат: *Epic Theater and Brecht, BBC Bitesize*, <http://www.bbc.co.uk/education/guides/zwmvd2p/revision>, acc. 30. 12. 2015; 11:13 AM

⁹⁵ S.n; *Bertolt Brecht 1898-1956: Epic Theatre using Verfremdungseffekt*, web.mit.edu/allanmc/www/brecht.pdf, acc. 15. 12. 2015; 3:48 PM

⁹⁶ Марина Абрамовић цитирана у Chris Walkinson, *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?*, *The Guardian*, 20. 07. 2010; <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, acc. 04. 01. 2016; 00:55 AM

⁹⁷ Susan Manning, *op cit*; 75

континент). Прелазак у *мејнстрим* је суштински значао замирање самог *агитпроп* концепта и његових идеолошких темеља. Осим што је већа јавна присутност овог облика друштвено-ангажоване уметности *par excellence* значила укључивање елемената друштва који нису били посебно заинтересовани за проблематике класне борбе, те се тематски распон померио ка „универзалнијим” друштвеним темама, са геополитичким променама крајем тридесетих година прошлог века друштвена нужност, која је диктирала агит-проп, била је такође преусмерена од критике незапослености, сиромаштва и експлоатације радника (које су биле везане за период Велике депресије), ка другим проблематикама у вези са политичким променама у Европи и надоласком ратом.⁹⁸

Посматране кроз раније поменути терминологију Брехта и Фукоа, дате промене се могу подићи на општу формулу: промена у уметничком гестусу је условљена променом *гестуса публике*. Гест, стратешки диспозитив, неминовно се мења у односу на промену нужности у одређеном историјском моменту, што условљава промену и прилагођавање стратегија у односу на тренутне друштвене услове⁹⁹ – у том светлу се може гледати и свака еволуција медија и техника у културној производњи (те и сам настанак флеш-моба ако се посматра у односу на неке форме из културне продукције које се могу назвати његовим „претечама”, на пример хепенинга или авангардног агит-проп перформанса). Поставља се питање каква се врста субјективизације дешава у савременом мноштву диспозитива – технолошких, медијских, политичких, економских – који владају појединцима, а истовремено их и наводе на стварање стратегија резистенције у односу на дату контролу и опресију, резистенције која је *универзална, присутна у било ком облику односа између чланова једног друштва*¹⁰⁰. Агамбен овако описује могућности самореализације у савременом друштву:

*(...) Оно што се дешава данас је да процеси субјективизације и процеси десубјективизације постају реципрочно незаинтересовани и не надокнађују се кроз стварање новог субјекта, осим у скривеној форми, на неки начин, спектралној форми. У неистини субјекта, његова истина више није упитна. Ко дозволи себи да буде заробљен од стране апаратуса [диспозитива] мобилног телефона (...) не може да добије нову субјективност [идентитет], већ само број кроз који може, поново, бити контролисан.*¹⁰¹

⁹⁸ Stacey Prickett, *Dancing the American Dream during World War II*, у Alexandra Kolb (уред.), *Dance and Politics*, Peter Lang, Берн, 2011; 167

⁹⁹ Patrice Pavis цитиран у Aldo Milohnić, *op. cit.*; 81

¹⁰⁰ Sergiu Balan, *M. Foucault's view on Power Relations*, *Cogito Open Access Journal*, V.2 #2, јун 2010; acc. 13. 12. 2015; 2:06 PM

¹⁰¹ Giorgio Agamben, *What is an Apparatus and Other Essays* (прев. David Kishik и Stefan Pedatella), Stanford University Press, Стенфорд Калифорнија, 2007; 21

Агамбен сматра да је разлог оваквој немогућности остваривања субјекта, то јест самореализације идентитета у односу на друштвене диспозитиве, презасићеност друштва технологијом, у коме је немогуће постићи субјективизацију у мноштву апаратуса и тиме остаје заробљени тим истим диспозитивима. Он закључује:

Савремена друштва тако представљају себе као инертна тела која пролазе кроз масовне процесе десубјективизације без потврђивања било какве реалне субјективизације. Тако долази до помрачења политике, која је некада претпостављала постојање субјекта и реалних идентитета (покрета радника, буржоазије, итд., и тријумф „оикономије“¹⁰², или другим речима, чисте активности владе која не тежи ничему другоме до сопственој репликацији. Левица и десница, које се данас смењују у руковођењу моћи, имају врло мало са политичким сферама које су представљале. Оне су само имена два пола. (...) Ово је, пре свега, извор посебне нелагоде [скућености] моћи баи у добу у коме се сучељава са најпослушнијим и најкукавичкијим друштвеним телом које је икад постојало у људској историји.¹⁰³

Рекло би се да се овај цитат враћа на сам почетак овог поглавља у свом опису тренутне друштвене реалности као привидно парадоксалног климакса конфликта између *безопасног грађанина постиндустријских демократија* – који је послушан и пушта да га разни диспозитиви контролишу и да му командују (...) *уколико има своје свакодневне радње (гесте) и здравље, своје забаве и своја занимања, своју исхрану и своје жеље; и владајућег поретка* – у чијим очима *ништа не изгледа опасније од обичног човека*. То је привидно парадоксалан сукоб, јер управо то непрестано ширење и прожимање свакодневног живота својом моћи суочава владајући систем са *елузивним елементом који измиче контроли што више се послушно подређује*. Због тога, према Агамбену, ми не сведочимо толико *прокламованом „крају историје“*, колико *непрестаном, а бесциљном покрету ове машинерије, (...) у некој врсти колосалне пародије теолошке „оикономије“* (или како је овај појам описао један професор теологије – *тежња ка немогућој могућности правде у контексту глобализације*¹⁰⁴).¹⁰⁵

У сврху надовезивања на тему агит-пропа, а на основу Агамбенове референце на Фукујамин крај историје у пређашњем цитату, предочићу још једну „песимистичну“ интерпретацију савремене ситуације, и то из перспективе самог Фукујаме:

¹⁰² Термин из старогрчког (*οικονομία, οικονομικός, oikos* – кућа, *nomos* – закон или *neteîn* – контролисати, управљати) од кога је касније настао термин „економија“; *први даје значење термину – управљање и организација куће – Хенопхен, схваћено као активност човека који, када суочен са обиљем и вишком природних ресурса, примењује мудро распоређивање које је преведено у практично и теоретско знање, како би задовољио своје потребе и створио суплус*: Dotan Leshem, *Oikonomia Redefined, Journal of the History of Economic Thought*, Кембриџ, март 2013; 43–61

¹⁰³ Giorgio Agamben, *op. cit.*; 21–22

¹⁰⁴ Jihann-Albrecht Meylahn, *Oikonomy: toward the impossible possibility of justice in the context of globalisation, NGTT Vol. 50, #1-2, Universiteit van Stellenbosch, Стеленбас, март–јун 2009, 148–159*

¹⁰⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*; 22–23

Нешто чудно се дешава данас у свету. Глобална финансијска криза која је отпочела 2008. године и тренутна криза евра су обе производи модела слабо регулисаног финансијског капитализма који се практикује у последње три деценије. Међутим, и поред широко распрострањеног гнева на експесе Вол Стрита, није дошло до уздицања левичарског популизма у Америци. (...) [Уместо тога] најдинамичнији рецентни популистички покрет је десничарска Ти парти [Tea Party] (...). Нешто слично важи и за Европу, где је левица анемична и десничарске популистичке партије су у успону. (...) [Главни] разлог за овај недостатак мобилизације левице (...) је пропаст домена идеја. У протеклој генерацији, идеолошка звезда водиља на тему економских питања је била либертаријанска десница. Левица није успела да направи прихватљиву програмску каузу осим за враћање ка једном неприуштивом облику старомодне социјалне демократије. (...) А озбиљна интелектуална дебата је хитно потребна јер тренутни облик глобалног капитализма нагриза друштвену основу средње класе на којој либерална демократија опстаје.

Постоји много разлога да се верује да ће неједнакост да настави да се погоршава (...) Елите у свим друштвима користе своје повластице у приступу политичком систему да би штитиле своје интересе, у одсуству компензујуће демократске мобилизације да исправи ситуацију. (...) Мобилизација се неће десити све док средње класе (...) остану опчињене нарацијом прошлих генерација: да ће њихови интереси бити најбоље служени са све слободнијим тржиштима и мањим државама.¹⁰⁶

Из потоње две мрачне визије реалности чини се да се уметничко дело данас налази пред немогућом мисијом ако га правац истраживања и потреба за деловањем усмере ка активном ангажману унутар друштвене реалности. Ако се прати мисао Агамбена, сваки уметнички гест се може тумачити као диспозитив који је, у какофонији других диспозитива, и сам заробљен и условљен технолошким апаратусом, чиме је његова способност производње субјекта при интеракцији са појединцима из друштва доведена у питање. Такође, оног тренутка када један уметнички гест оствари себе као културно-друштвени диспозитив, он себе ставља на располагање за манипулацију и контролу од стране те исте владајуће машинерије у реакцији у којој је настао.

С друге стране, из Фукојаминог сценарија данашњице чини се да је уметнички гест унутар друштвено-економске реалности потребан више него икад. Из историје уметности и културне продукције данашњи стваралац има доста примера и референтних тачака за сагледавање интеракције између уметности и друштва (а самим тим и политике) – један од таквих емблематичних примера је и агит-проп. Међутим, како је раније поменуто, *нове историјске потребе*, нове ситуације, нужности у друштву изискују нове *нужне потребе уметничке продукције* и нове стратегије које могу

¹⁰⁶ Francis Fukuyama, *The Future of History, Can Liberal Democracy Survive the Decline of the Middle Class?*, *Masters of International Relations, The Foreign Affairs*, јануар–фебруар 2012; <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-01-01/future-history>, acc. 20. 12. 2015; 9:57 AM

адекватно да одговоре на те историјске тренутке, што подразумева ревизију историјских уметничких пракси које се користе као референтне тачке.¹⁰⁷

Ако се изузме парадокс који лежи у функционалности и форми самог уметничког дела (контрадикција која се најбоље може приметити на радикалном, идеолошки обојеном примеру какав је историјски агит-проп перформанс, чија намера друштвеног ангажовања нарушава његов формално-поетски аспект и тиме слаби саму његову улогу (и обратно), али се иста контрадикција може препознати и у примеру у супротном смеру, у покушају давања уметничке (поетско-формалне) вредности једном протестном чину и то путем медијског облика прати друштвено-културне и технолошке трендове садашњице, перформативног геста флеш-моба, која опет својом естетизацијом политичког садржаја протеста претвара тај садржај у формални ритуал), проблем остаје и само друштво у коме то уметничко дело настаје. Са променом друштвено-економске и политичке структуре мења се не само нужност већ и сама публика која перципира, прихвата уметничко дело (и у крајњем случају га употребљава у сврху сопствене промене, субјективизације). У том смислу занимљиво је цитирати коментар позоричног теоретичара Патриса Пависа на врсту публике данашњег постидеолошког друштва:

*Променио се гестус публике, јер данашња публика нема довољно стрпљења за праћење идеолошких борби које се приказују на сцени, јер је разочарана и апатична, јер јој, идеолошки речено, више није стало до великих прича, јер не дозвољава да се намами да промени свет и учествује у друштвеној акцији. Савремена публика је уверена да нема шта да тражи, јер су експерти и рачунари већ све израчунали.*¹⁰⁸

Као одговор на талас скептицизама у односу на могућности деловања у савременом друштву, а тиме и на потенцијал уметничког геста да интервенише у друштву кроз медије и материјале њему доступне, као и на употребу перформативног израза у серији рецентних протеста радника о којима се говорило, цитираћу исечак из једног текста критичара Бориса Гројса (*Boris Groys*) на тему могућности успешног ангажовања уметности у друштву:

Појединац може да естетизује свет – и да истовремено делује у њему. Заправо, потпуна естетизација не блокира политичку акцију; она је појачава. Тотална естетизација значи да ми видимо тренутни статус „қио“ као већ мртав; као већ напуштен. И она такође значи да свака акција која је упућена према стабилизацији статуса „қио“ ће се на крају показати као неуспешна – и свака акција која је упућена ка деструкцији статуса „қио“ ће на крају успети. Тако, тотална естетизација не само да онемогућава политичку акцију; она ствара крајњи хоризонт за успешну политичку акцију, ако ова акција има револуционарну перспективу.
(...)

¹⁰⁷ Patrice Pavis цитиран у Алдо Милохњић, *op. cit.*; 81

¹⁰⁸ *Ibid.*

Уметнички активисти реагују на све већи колапс модерне друштвене државе и покушавају да замене друштвену државу и организације које из разних разлога неће или не желе да испуне своје улоге. Уметнички активисти желе да буду корисни, да промене свет, да учине свет бољим местом – али, истовремено, не желе да престану да буду уметници.¹⁰⁹

Овај „полетно-активистички” расположен цитат можда најбоље заокружује полазну тачку уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, јер без овакве идеалистичке жудње за креативним и систематским деловањем у друштвеној реалности, његова материјализација не би ни постојала. Шта се десило од дате полазне тачке, кроз процес практичне реализације рада, до завршне тачке – анализираће се у наставку докторског рада.

Поетичко-визуелни архив

У овом делу ћу покушати да представим неколико референтних примера из области медијске, сценске и визуелне уметности који су на различите начине, мање или више директно утицали на формално-концептуалну, те визуелну артикулацију уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Они би требало да (донекле) помогну у мапирању поетских оквира овог рада – што на основу метода које користе у продукцији физичког покрета и геста, то тематски, кроз истраживања сфере рада или пак конфликта појединца и владајућег производног поретка, те специфичног критичког положаја који заузимају према друштвеним феноменима од којих полазе. Важно је нагласити да дела која су овде поменута не представљају референце за рад у литерарном смислу, она се могу посматрати више као компилација поетско-визуелног архива који је, кроз поређење, повезивање и критику, био један од конституивних елемената овог докторског уметничког пројекта.

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ стоји у континуитету са историјским примерима иронично-сатиричних перформативних коментара на положај човека у друштву обележеном капиталистичким системом производње, класним неједнакостима и експлоатацијом радне снаге. Два примера овог типа који долазе из филмске уметности, а која су посебно утицала на креативни процес визуелизације докторског уметничког

¹⁰⁹ Boris Groys, *On Art Activism*, *e-flux journal* #58, јун 2014; <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>, acc. 19. 12. 2015; 4:45 PM

рада су култна секвенца на фабричкој траци из филма „Модерна времена”¹¹⁰ Чарлија Чаплина (*Charlie Chaplin*) и музичко-плесна тачка посластичара и радника посластичарнице из филма „Април”¹¹¹ Нанија Моретија (*Nanni Moretti*). Иако они не описују директно задатаке и циљеве докторског истраживачког рада, ова два филмска фрагмента перформативне природе чине важан део поетско-визуелног архива због утицаја који су имали на разумевање значења и ефеката јавног колективног перформанса састављеног од покрета из домена радног физичког искуства.

„Модерна времена” је, како критичар Френк Нагент (*Frank Nugent*) каже у својој рецензији филма објављеној у Њујорк тајмсу, *драматизација класне борбе* у чијој изради је америчком режисеру, наводно, помогао чак главни продуцент совјетске кинематографије Борис Шумјацки тридесетих година, што доста говори о критичкој и идеолошкој позицији филма. Нагет наводи увод самог режисера у своје дело: „*Модерна времена*” је прича о индустрији, о крсташком рату индивидуалног подухвата (приватног предузећа) против човечанства у потрази за срећом. Међутим, он додаје да је Чаплинов опис само део истине, цитирајући каснију изјаву аутора да оставља теме, као што је друштвени значај свог рада, академским расправама: *Забавити је моја главна брига*.¹¹² У датом контрастном преклапању оштре друштвене критике и комедије опстаје и Чаплинов „перформанс” за фабричким машинама из филма, у коме механичност покрета потпуно преовладава над телом протагонисте и подједнако његовом свешћу – те их доводи у неку врсту „кратког споја”. Једна од најпопуларнијих сцена у опусу режисера – а, вероватно, и у историји кинематографије – чини део филма који приказује Чаплина као радника на фабричким тракама, где се једно кихање или тренутно подизање главе са траке претвара у тоталну опструкцију аутоматизованог протока малих направа чије завртње радник мора да непрестано заврће брзим обртом зглобова руку. Сцена се завршава напуштањем траке ради кратке паузе за тоалет, у коме Чаплинов лик наставља да ради покрете завртања „у празно” попут покварене машине. Овај изразито (црно)хумористични и директни коментар на отуђивање

¹¹⁰ Charles Chaplin, *Modern Times* [филм], 87 мин, Charles Chaplin Productions, 1936; сцена на фабричким тракама из филма: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=tfw0KapQ3qw, acc. 10. 12. 2015; 5:02 PM

¹¹¹ Nanni Moretti, *Aprile* [филм], 78 мин, Sacher Film, Bac Films, Rai, 1998; сцена „Један посластичар троцкиста” из филма: <http://www.youtube.com/watch?v=CDmT8GPRiKI>, acc. 10. 12. 2015; 5:12 PM

¹¹² Frank S. Nugent, *Modern Times (1936) Heralding the Return, After an Undue Absence, of Charlie Chaplin in Modern Times*, *The New York Times*, 06. 02. 1936; <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9403E3DE153FEE3BBC4E53DFB466838D629EDE>, acc. 10. 12. 2015; 6:40 PM

радника од сопственог тела, али и свог рада, који се одвија у масовној индустријској производњи заснован је на драмској трансформацији свакодневног, баналног контекста једног фабричког окружења путем „плеоназма” физичког покрета који описује типичан рад фабричког радника. За разлику од сцене на тракама из „Модерних времена”, у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се дешава деконтекстуализација покрета – људи извршавају покрете везане за разне области рада и производње на улици, изван уобичајеног контекста датих покрета – а тим поступком је директност „поруке” перформативног чина од почетка онемогућена. Међутим, необичност покрета у новом контексту има улогу да уздрма перцепцију и подвуче њихову природу и значење њиховог порекла, док механичност и репетитивност покрета у АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ-у је замишљена да има асоцијативну функцију у односу на протестне акције, али и да подвуче диспропорционалност у релацији „квантитет–учинковитост”. Покрети реализовани путем вокалног навођења треба да створе осећај отуђености, међутим, не толико у вези са механизацијом и све већом аутоматизацијом у радном, производном процесу – као што је то случај у Чаплином филму – већ је овде реч о фрустрацији због све мањег права појединца на самореализацију кроз рад у економско-политичком уређењу кога он производи и кога сачињава – права које је виђено кроз оптику колективног удруживања као покретача друштвених промена.

Када је реч о мање глобално познатој сцени из филма италијанског режисера Нанија Моретија, популарно названој „Један посластичар троцкиста”, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ делује визуелно још удаљенији од смешне, шармантне плесно-музичке нумере која изгледа као хибрид између телевизијске рекламе из педесетих и музичког видео-спота. Сцена у којој видимо филмски сет у коме мали посластичар карикатурног изгледа цупка весело уз музику окружен младим женама и мушкарцима, који плешу синхронизовано одевени у робу пастелних тонова у стилу педесетих, шездесетих, користећи разне посластичарске производе као реквизите, док се филмска екипа и режисер љуљушкају у ритму снимајући – представља моменат ескапизма, фантазију главног лика филма, режисера Нанија Моретија, који игра себе док покушава да сними документарца о политичкој ситуацији у Италији. У контрасту са радним окружењем – кухињи посластичарнице (додуше идеализованој у односу на реалност), покрети које изводе глумци представљају неку врсту мешавине забавног плеса и „суве” верзије синхронизованог пливања. Њихов плес ствара јаз између перцепције публике и свакодневнице радног амбијента који дефинишу и производње везане за њега, и уводе гледаоце у свет високоестетизоване, срећне, *alla* Дизни стереотипне представе, типичне

за рекламе са телевизије и из часописа, естетски блиске филмовима у „Долче вита”¹¹³ стилу, из педесетих и шездесетих година. У плесној тачки из „Априла” долази до сличног одаљавања од друштвено-економске реалности везане за професије протагониста и њихову радну димензију као код извођења кореографских покрета из песме Псаја, Лејди Гаге или Мајкла Џексона на протестима за побољшање радних услова грађана. Деборовска спектакуларизација живота и фетишизам робе су овде у пуном јеку, али јасно аутоиронична и свесна свог нереалног, носталгичног сентимента ка идеологијама Четврте интернационале о пролетерској перманентној револуцији¹¹⁴, које су испране од сопственог садржаја кроз политичку експолатацију и манипулацију, али и ка клишеима и маркетиншким иконама обиља и среће из периода процвата прогресивистичке филозофије западног капиталистичко-конзументистичког друштва. Аналогно са кореографијом на сету, ова сцена је и сатирично-гротескни приказ професије режисера – уметника, као учесника у производњи поменутих клишеа и спектакла, што је уједно и тематски лајтмотив Моретијевог остварења, у коме он, после година покушаја прављења критичког, друштвено ангажованог документарца о власти италијанске политичке деснице, најзад одустаје од пројекта и баца се на прављење мјузикла о посластичару троцкисти после победе левице на изборима.

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је у почетку формирања био превасходно заинтересован за визуелни ефекат ситуације у којој се кореографија посластичара и њихове публике, филмске екипе остварује: између осталог за комичност коју проузрокује синхронизираност покрета веселих радника-глумца и, потом, пратеће синхронизовано њихање режисера и сниматеља одевених у црно (вероватно симболични приказ ауторске одговорности у медијацији приказане илузије). Ова два кључна елемента – колективна кореографија у радном контексту и деконструкција-реконструкција сценске-перформативне реалности – представљају значајне реферетне мотиве за докторски рад. Извођачка сложеност у „Априлу”, која наизглед еманципује субјекте од своје „радничке димензије”, чини се супротном од групне (не)синхронизације која се остварује у перформансима АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, који наизглед „аутоматизују” субјекте и заробљавају их у зачарани круг понављања истих или сличних покрета (како је реч о најучесталијим покретима у току рада). Међутим,

¹¹³ Federico Fellini, *La dolce vita* [филм], 147 мин, Raima Film, Gray-Film, Pathé Consortium Cinéma, 1960.

¹¹⁴ Лав Троцки, *The Transitional Program: The Death Agony of Capitalism and the Tasks of the Fourth International* (превео Scott Wilson), Leon Trotsky Internet Archive, (1938) 2006; <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/tp/tp-text.htm#op>, acc. 11. 12. 2015; 1:04 PM

кореографија у филму није слободна, она је научени покрет извођен од стране глумаца – глумаца који се по професији одвајају од сопствености и извршавају „инструкције” из сценарија, пунећи своју испражњену љуштуру драмским садржајем¹¹⁵. Перформери у јавним перформансима на трговима не глуме већ добровољно интерпретирају серију покрета која им је описана, сугерисана путем инструкција и тиме се не отуђују већ самоостварују уз помоћ кореографије. Приказ филмске екипе која се укључује у кореографирану, пародичну сцену „видео-клипа” сатирично открива фиктивну природу „перформанса” посластичара, док се безбрижност и лепота италијанског мита, златне послератне ере економског бума, претвара у музичко-плесну фарсу. Истовремено он улази у сцену, правећи неку врсту филмског „селфија”, и плешући заједно са глумцима постаје део нумере, елемент филмске сцене. Овај моменат у коме аутор открива сопствени положај унутар процеса стварања сцене (*mise-en-scène*), слике, уметничког дела, а тиме и подвлачи своју креативну одговорност, може се у неку руку посматрати аналогно присуству екипе сниматеља у АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ перформансу, чије појављивање у кадровима видео-пројекције у инсталацији није сасвим сакривено у процесу монтаже. „Изведен на улицу” цео процес документовања перформативне уметничке акције на тргу и њене трансформације у видео-запис постаје јаван, а његови „забележивачи” постају део публике, те самим тим и субјект рада. Дато преплитање и „изједначавање” стваралаца перформанса, публике и стваралаца видеа је значајно за разумевање врсте друштвеног ангажмана који желим да пренесем овим уметничким радом.

Пре него што се дата „компилација” дела из уметничке и културне праксе пресели на територију визуелне уметности, желим да поменем један пример из историје савремене музике, који се у смислу природе медија израза представља као најдаљи у односу на АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, али који се надовезује на поменуто преплитање и интеракцију између колектива учесника дела и аутора, и у више аспеката носи формалне сличности са серијом перформанса. Реч је о композицији за оркестар „Раднички синдикат” (*Worker's Union*) из 1975. године од композитора Луја Андриенсена (*Louis Andriessen*), који дефинише своје дело као Симфонијски покрет за било које гласно звучање инструмената. Отвореност композиције прати и недетерминисаност извођачког ансамбла и непрецизно трајање од 15 до 20 минута.

¹¹⁵ Berenice Reynaud, Stan Douglas' Win, Place, or Show, *Robert Lehman Lectures On Contemporary Art No.3*, Dia Art Foundation, Њујорк, 2004; 121–136

Поред партитуре, композитор даје серију писаних инструкција о извођењу композиције у којима даје слободан избор у понављању партитуре и сегмената партитуре¹¹⁶. Једно од упутстава подстиче на дисонантно извођење са моментима агресивног свирања. Поред евидентних блискости са мојим недетерминистичким, импровизационим приступом перформансима који се заснивају на инструкцијама, али дају простор појединачним учесницима, као и сниматељима, да унесу своју „варијатну на тему”, „Раднички сидникат” је одабран и због визуелно-звучног утиска који носи његово извођење, односно верзије његовог извођења од стране различитих оркестара. Важно је нагласити да је сусрет са овим делом остварен путем снимака концерата на Јутјубу, што преноси ову музичку композицију у домен перформанса, боље речено видео-перформанса. Визуелни контраст између релативно организоване сцене и дисонантне музике коју производе најразличитији инструменти ствара алегоричну слику дисфункционалности, сукоба гласова и мишљења унутар једног радничког синдиката, али кога и даље окупља заједничка основа (партитура) у јасно дефинисани, организовани ентитет окупљен око општих заједничких циљева. Тако да се музика у почетку чини дисхармонично прогресивна, да би после одређеног времена слушања и посматрања статичне сцене свирајућег ансамбла она постала све више примећена као циклично понављање, односно вртење око једног мотива. У овом делу се може наслутити иронични коментар аутора на потенцијал остваривања реалне промене који лежи у једном институционализованом радничком колективу. Уједно, у глави се буди асоцијација на нехармонични амбијентални звук урбаног простора, у коме се слични звуци кола, аутобуса, људи, пиштаљки и музике из кафића понављају без усклађености и предефинисаног ритма.

Из области визуелне уметности издвојићу укупно три референце које су, свака на јединствен начин, корисне за позиционирање уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Прва се може сматрати хибридном радом који делује на територији савременог плеса и перформанс уметности, док остала два припадају савременој визуелној уметности у ужем смислу, мада и оне користе формалне елементе и стратегије изван традиционалних граница визуелних уметности, те су суштински интердисциплинарне. Такође, треба напоменути да, док су претходна три издвојена примера била присутна у мом „менталном архиву” још у току концептуализације

¹¹⁶ Упутства композиције се могу консултовати на:
http://katagata.files.wordpress.com/2014/06/andriessen_workers-union.pdf; acc. 18. 12. 2015; 7:12 PM

уметничког пројекта, наредни примери су пронађени у току састављања писаног дела пројекта. Иако је већина уметника, чији ће радови бити описани у наставку, била позната пре истраживачког рада потребног за састављање текста, њихова појединачна дела су издвојена не због тога што представљају директне изворе инспирације за АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (барем не на свесном нивоу), већ као помоћ за позиционирање рада унутар широке територије савремене уметности. У складу са тим, анализе које следе се не труде да дају заокружену слику о датим делима; оне се осврћу углавном на аспекте који су интересантни за овај уметнички пројекат – и то кроз тражење аналогија и као поређење разлика.

Перформанс „Симфонијско тело” (*The Symphonic Body*) интердисциплинарне уметнице Ан Карлсон (*Ann Carlson*), која ради између територија плеса, позоришта, перформанса и визуелних уметности, изведен је на Стенфорд универзитету 2013. године и тренутно је у продукцији у оквиру уметничине резиденце на УКЛА универзитету. Ради се о јавном колективном перформансу састављеном у целини од гестова. То је рад оркестралног типа заснован на физичком покрету, који изводе појединци из универзитетске заједнице – дакле, сваки нови универзитет укључује нове учеснике који бораве и раде при том универзитету. Уместо инструмената, појединци који су распоређени као у „оркестру” изводе гестичке портрете засноване на покретима у току свог радног дана. Уметница описује покрете перформанса као индивидуалне плесове, направљене специјално за сваку појединачну особу која учествује у перформансу, кореографисане од покрета који се понављају у њиховим свакодневним животима.¹¹⁷ Овако најављује свој перформативни догађај у аудиторијуму УКЛА универзитета:

*Наша непрестано развијајућа друштвена скулптура наставља да расте са новим облицима и текстурама које улазе у процес са сваким новим перформером (...) „Симфонијско тело: УКЛА” ће бити прозор у људски рад и активност која анимира овај универзитет, која ће кулминирати у један перформанс (...).*¹¹⁸

Слично као и код претходно описаног музичког комада, овај перформанс се заснива на оркестралној логици колектива у којој сваки појединац има своје одређено физичко место у простору и учествује у стварању групне композиције/скулптуре (или слике ако се гледа видео-снимак перформанса) која је високо импровизационог карактера. На снимку раније изведеног перформанса на Стенфорд универзитету

¹¹⁷ http://cap.ucla.edu/residencies/ann_carlson#, acc. 19. 12. 2015; 3:19 PM

¹¹⁸ Ibid.

покрети из свакодневног живота које интерпретирају учесници осцилирају између јасне репродукције и стилизованих фигура, у којима се, ипак, увек види изворна референца. Могло би се закључити да перформанс претвара баналност свакодневних физичких покрета, који од учесталости постају нека врста аутоматизма и обрасца понашања, у високоестетизовани догађај; као да у репетицији радне свакодневнице „Симфонијско тело” проналази неконвенционалну лепоту и креативни траг путем мешања и јукстапозирања гестова и физичности различитих појединаца. Ово дело би се могло именовати „Ода радној заједници у високом образовању”. Сигурна заштита коју пружају зидови универзитета утиче на хармонијски изглед перформанса, али му такође даје стерилни изглед и аутореференцијални карактер игре унутар затвореног друштвеног колектива, који је у многим аспектима недоступан – зато крајњи резултат помало подсећа на школске приредбе, мада видео-документација и одсуство публике на снимку ублажују овакав перцептивни ефекат рада. Овај пројекат америчке уметнице показује колико два рада са наизглед сличном медијском основом, методолошким приступом, и заједничким елементима који чине материјал, могу да дају различите и, чак, мимоилазеће резултате када је, пре свега, различита категорија простора у коме радови настају (аудиторијумска сала институције универзитета и градски трг). Наслућује се и врло различит став у односу на значење и друштвено-политички оквир свакодневног радног геста, али о томе је проблематично дискутовати због недостатка података о поетско-теоријским разматрањима уметнице на тему „Симфонијског тела”.

Следећи рад који ћу представити такође настаје у контексту различитом од јавног урбаног простора серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ – у институционалном простору музеја – али се приближава контексту видео-звучних инсталација које настају из перформанса као други, конститутивни део уметничког пројекта. Иако би у ову компилацију референци из уметничке праксе могао бити укључен целокупни радни опус немачко-британског уметника Тина Зегала (*Tino Sehgal*), издвојено је за ову прилику једно дело – „Ове асоцијације” (*These Associations*). Реч је о јавном колективном перформансу *in situ* изведеном у Турбајн холу музеја Тејт Модерн (*Turbine Hall, Tate Modern*) у Лондону¹¹⁹. „Ове асоцијације” представља колективни перформанс отворене природе у коме је *хол музеја заузет физичком и гласовном*

¹¹⁹ Перформанс „Ове асоцијације” је обележио отварање новог простора при Тејт Модерн, „Резервоари” (*The Tanks*), бившег резервоара који је чувао резерве нафте, са којим је закључена реконструкција бивше електричне станице Бенксајд, у којој је музеј смештен, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/tanks-art-action>; acc. 20. 12. 2015; 1:20 AM

енергијом учесника перформанса и посетилаца.¹²⁰ У објави за разговор са уметником на страници Тејта истиче се *идиосинкразија* која је кључни елемент за *конструисање рада кроз људску интеракцију, покрет и звук*, као и процесуални, отворени квалитет рада, који дозвољава *модулацију кроз време* и остварује се кроз *процес непрестане промене*. У рецензији часописа Фриз (*Frieze*) пак Зегалово дело је дефинисано као *конструисана ситуација која се гради на кореографијама из конверзацијских сусрета учесника перформанса и аутора*.¹²¹

У практичном смислу, у уметников перформанс је укључено око седамдесет младих перформера обучених у свакодневну гардеробу, који лутају у неформалним групама, пратећи једни друге по великом простору приземља хола музеја. Они се мешају са посетиоцима који пролазе холем и, у зависности од доба дана и посећености музеја, могу мање или више да се перцепирају као група због формација јата које се стварају услед недефинисаног међусобног праћења перформера. Међутим, овај чисто перформативни гест је прекинут на моменте „испадима” појединачних учесника перформанса, који се заустављају поред или почињу да прате посетиоце музеја и причају им фрагментарне приче личног карактера, који се потом у колективном затрчавању одаљавају на други крај хола. *На моменте, жагор (учесника) престаје, и хор прераста у неку песму, као на пример мелодично певушење речи „електрична енергија” синхронизовано са светлуцањем флуоресцентних светиљки на плафону*.¹²²

*Овај нови простор тако се појављује као метафора (културне) енергије у постиндустријској економији заснованој на индустрији услуга, где је тело често фетишизирано као носилац „реалног”. Зегал појачава ову фетишизацију одбијањем да остави било какав материјални траг свог рада: нема предмета, нема документације, нема фотографија о раду. Његово истицање ефемералног момента и свог разумевања перформанса као симултане продукције и депродукције ниче из једне еколошке критике „supply-side”¹²³ економије, али док одбија архивски импулс музеја, он се и даље ослања на његову контекстуалну подршку.*¹²⁴

„Ове асоцијације”, доступне за парцијално гледање са снимака посетилаца музеја постављених на Јутјубу, изгледају као маратонски флеш-моб у коме, посматрано из перспективе „случајних сниматеља”, није сасвим јасно шта се у холу дешава.

¹²⁰ S.n; *The Unilever Series: Tino Sehgal 2012, Tate Modern: Exhibition 24.07-28.10.2012*; <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tino-sehgal-2012>, acc. 20. 19. 2015; 1:24 AM

¹²¹ Kari Rittenbach, *Tino Sehgal. Tate Modern, Frieze d/e Issue 6*, Лондон, јесен 2012; <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/tino-sehgal/?lang=en>, acc. 20. 12. 2015; 1:13 AM

¹²² Ibid.

¹²³ Теорија макроекономије која сматра да економски раст може бити најефикасније остварен путем инвестирања у капитал, и путем спуштања пореза на производњу робе и услуга, https://en.wikipedia.org/wiki/Supply-side_economics; acc. 20.12.2015; 1:19 AM

¹²⁴ Kari Rittenbach, op cit; acc. 20.12.2015; 1:13 AM

Перспектива посетилаца који мобилним телефонима снимају перформанс је уједно једина перспектива која постоји у овом раду, осим тачке гледишта самих перформера – који изгледају као радно тело, инструмент у рукама неке невидљиве силе (дириговање аутора перформанса). Из позиције рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, ова перформативна ситуација даје занимљив увид у екстремне демократизације уметничког дела, у коме је кореографија перформативног геста сведена на минималне инструкције о начину окупације перформативног простора и интервенције са публиком, док садржај, нарација, физичко присуство, кретање кроз простор и сам изглед перформера долази из личног простора учесника перформанса. Остаје се у недоумици како је постигнут ефекат невидљиве контроле масе, када је све привидно неформално и подређено индивидуализму (очигледно привидном).

Други занимљив моменат рада је екстремизација концепта непоновљивости и нерепрезентативности перформативног чина, која подсећа на радикалне перформансе историјског боди арта из седамдесетих; само, у складу са ефемералним, постидеолошким друштвом у коме настаје, лаганог карактера, без суштинског садржаја, заплета радње живог догађаја. Непостојање званичне документације, како је приметила и критичарка Кари Ритенбах, *избегава интерпретацију рада изблиза, чак и критике, који постају апсорбовани од стране персоне уметничког генија чији рад може да се разуме искључиво путем доживљаја.*¹²⁵ Избегавајући прављење документа који нуди артикулисану визуелну или текстуалну интерпретацију од стране самог уметника на сопствени уметнички чин, аутор рада, парадоксално, диже своје ауторство, своју уметничку ауру у апсолут, јер измиче критици сопственог уметничког става, те и самог геста који ствара.

Закључно, желим да ову поетско-визуелну архиву уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ закључим једним радом који „излази на улицу” и користи перформанс као колективни гест окупације јавног урбаног простора. Реч је о јавном перформансу *in situ* на тргу Трафалгар у Лондону под називом „Један и други” (*One and Other*), британског уметника Антонија Громлија (*Antony Gromley*). У периоду од сто дана (6. јул–14. октобар 2009) око две хиљаде и четири стотине људи је „заузело” Трафалгар. Учесници су били позвани да протестују за било какву ствар коју желе, или

¹²⁵ Ibid.

против било чега што сматрају прикладним, важним, и свако је имао могућност да заузме бетонски постамент у средишту трга на сат времена за свој протест.¹²⁶

Основна тачка пресека уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и перформанса „Један и други” је тематки извор који лежи у колективном протесту и употреби јавног урбаног простора, и то једног од централних градских тргова, али су интерпретације почетне референтне тачке и стратегије које се употребљавају у окупирању трга путем перформанса сасвим различите. „Један и други” приказује још једну варијацију на потпуну отвореност форме, која је ограничена само сатницом и календаром перформанса, а која показује уметничко преузимање концепта демократског карактера друштвеног феномена јавног протеста. Он тај концепт гура до свог максимума – до „тоталне демократизације” протестног перформативног геста у коме свако носи слоган који жели и свако поступа на тргу по слободном нахођењу. Једина инструкција је окупљање на тргу у дефинисаном временском интервалу и ношење неког слогана. Тако настаје какофонија форме и садржаја, догађај који у себи садржи мноштво микродогађаја, и у коме владавина индивидуалног простора делује као апсолутна у односу на колективну структуру, као и на нормативе понашања, али и у односу на ауторски ауторитет. „Један и други” је радикална демократизација јавног простора и уметности „једним ударцем”. Међутим, у шаренилу различитих перформанса, слогана и гестова појединаца, учесника перформанса, настаје парадоксална и иронична слика савременог друштва блиска Агамбеновој кошмарској визији друштвене zasiћености диспозитивима. Процесуална друштвена слика која настаје из створене друштвене ситуације (перформанса) се, пре свега, наслућује из фрагмената снимака догађаја из разних дана и разних акција најразличитијих појединаца у току трајања перформанса. У том смислу, иако је немогуће имати увид у читав перформанс, он се може концептуално обухватити и интерпретирати накнадно – овај начин дуплог постојања перформативног чина у коме су доживљај „са лица места” и перцепција са документације перформанса подједнако могући, иако другачији у својој природи, јесте важан моменат и у трансформацији серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у видео-звучну инсталацију. Гледајући фрагментарне записе са Громлијевог јавног перформанса (или боље перформанса масе грађана) са временске и просторне дистанце, јасно се уочава ексцес и спектакуларни егзибиционизам који надјачава сваки озбиљан или неозбиљан садржај протестних слогана (протест тако

¹²⁶ <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277>, acc. 20. 12. 2014; 3:01 AM

остаје сасвим у задњем плану, ако је био покретачка сила за перформативни чин), што се може читати као изразито иронични коментар уметника на „погубљено” стање друштва у одсуству идеологије, у коме је превладавање субјективизног онеспособљава отелотворење отпора у било ком друштвеном пољу у односу на владајуће системе моћи.

МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Када се говори о методама које се примењују у истраживању и реализацији докторског уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, потребно је рашчланити рад на два дела: писани текст који описује и прати докторски пројекат од концептуализације до резултата, и сам практични уметнички рад. Овај уметнички карактер практичног дела пројекта је тај који условљава проширење методолошког разматрања на одређене поступке и технике коришћене у стваралачком процесу које излазе из области научне методологије у ужем смислу. Поред стандардних научних истраживачких метода – анализе и синтезе, индукције и дедукције, апстракције и конкретизације, генерализације и специјализације, класификације и дескрипције, компаративне методе, експерименталне и експлоративне методе, историјске методе, емпиријске методе, студије случаја, анкетања, интервјуа, опажања – у овом поглављу су описане и неке примењене стратегије, технике и медији који чине специфичност уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и сачињавају његову концептуалну суштину.

На првом месту треба нагласити да почетни *input* – подаци о тренду извођења кореографских покрета на радничким и грађанским протестима против несигурног положаја појединаца на тржишту рада у данашњем политичко-економском уређењу – којим је покренуто уметничко истраживање АГИТ-ПРО-ФЛЕШ-МОБ, долази из света информационалних медија, пре свега, мени приступачних путем интернета и смарт телефона. Почетна тачка рада је, наиме, информација проистекла из масовних медија. Међутим, масовни медији нису у овом случају посматрани као апарати за формирање (не)критичког мишљења појединца и манипулацију јавног мњења, већ је њихова улога да буду извор информације вишеинструменталног типа с обзиром на то да они омогућавају широку доступност информација са разних крајева света и из различитих подручја друштвеног деловања, као и успостављање глобалне комуникације. Битна за започињање пројекта је, дакле, врста и категорија реалности којој одабрани садржај из информационалних медија припада. Почетне селектоване информације које су покренуле стваралачки уметнички процес, или, да употребим једно алегорично поређење – које су ми дале терен за обрађивање, пролазе затим кроз критички процес анализе и

повезивања са неким доступним примерима из историје културе и уметности, при чему су коришћена слична средства и језик изражавања на дату тему кореографисаног колективног покрета инспирисаног проблематикама из сфере политике рада, тржишта рада и организованог удруживања у циљу друштвено-економских промена. Истовремено се те информације из медија (и донекле личног живота) провлаче кроз филтер састављен од различите пронађене литературе из политичке и економске теорије, савремене социологије и историје уметности, што доприноси артикулацији концепта рада, његове мотивационе позадине и амбиција кроз обраду одабраног предмета интересовања и начина на који ће се он материјализовати. Следи посматрање непосредне реалности, сакупљање материјала и синтезе садржаја у серију физичких покрета који су основа конкретног уметничког јавног догађаја у реалном друштвеном контексту, а после егзекуције „експеримента“ поново се посматрају и мере резултати остварени на градским трговима – они се анализирају и трансформишу, синтетизују у нову уметничку ситуацију, објекат, овог пута у интеракцији са затвореним, институционалним, „стерилним” простором беле коцке галерије, што мења перспективу анализе субјекта рада и интерпретације самог уметничког дела.

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ позајмљује своје основне методолошке приступе од социолошких и социо-антрополошких студија¹²⁷. Дато „позајмљивање” би се могло тумачити као имитација метода поменутих категорија истраживања, где се опонашају технике сакупљања података и материјала за обављање истраживања, или, у овом случају, уметничког рада: израда анкете и прављење интервјуа, издвајање узорка за „испитивање”, систематско посматрање издвојеног узорка итд. Аналогија у приступу поменутих областима произлази из природе предмета којим се бави докторски рад – друштвене реалности и понашања појединца унутар економског, културног, те неизоставно политичког система у коме он егзистира и доприноси. Повучен тематском блискошћу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ тражи неку врсту „легитимитета”, објективности у референцирању истраживачких метода научних дисциплина у свом испитивању друштва и појединачних феномена путем критичко-поетског опажања и стимулација одређених односа између појединаца и друштвене заједнице дефинисане геоисторијским контекстом и специфичним политичко-економским системом

¹²⁷ Поред шире области социо-антропологије, могле би се навести и психо-антрополошке студије с обзиром на то да се ова подгрупа антропологије бави истраживањем психолошких услова који охрабрују истрајност и промену у друштвеном систему са циљем бољег разумевања односа између културе и појединца: Kristin Alten, *Psychological Anthropology*, мај 1998; http://www.indiana.edu/~wanthro/theory_pages/Psychological.htm, acc. 03. 01. 2016; 8:55 PM

вредности. Емпиријски заснована, критичког карактера и усмерена ка проучавању случаја и њиховом поређењу ради оцртавања динамика унутар глобалне слике данашњице, социолошка научна истраживања садрже довољно блиских аспеката са докторским пројектом АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ да би се њихове методе анализе и обраде предмета истраживања могле применити на овај уметнички рад. „Контаминација” социо-антрополошким дисциплинама се препознаје и у историјско-теоријској обради теме пројекта, где се употребљавају превасходно литерарни извори из датих области упоредо са делима аутора из области историје и теорије уметности, што се подразумева у једном уметничком истраживању. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је, дакле, највећим делом заснован на емпиријској методи и проистиче из непосредног посматрања друштвене реалности и њених актуелних феномена, док је теоријско истраживање изазвано и прати дата опажања. Поред навођења текстова стриктно теоријске природе који се тичу тема политичко-економске организације и савременог друштвеног живота, проматране појаве и догађаји из свакодневног живота су такође анализирани кроз призму масовних медија и популарне културе, и упоређени са конкретним примерима из света визуелне уметности и сфере медијске културе који су сматрани емблематичним за тему истраживања докторског рада.

Као емпиријски пројекат, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ заснива добар део свог садржаја на сакупљању материјала, информација, искустава унутар непосредног контекста у коме је рад изведен. У датом смислу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се може назвати псеудокомпаративном студијом случаја, која употребљава интервју и анкету као истраживачке формате. Користим префикс „псеудо” јер уметнички пројекат, у ствари, не припада категорији истраживања у коме је термин *case study*¹²⁸ настао, јер не задржава стриктност и потпуну доследност у приступу према узорку реалности који „испитује”, нити у резултатима његове обраде. На пример, код избора појединаца за интервјуисање и анкетање на тему најчесталијег покрета који свако од њих обавља на послу или у току рада, полазило се од оних појединаца који су били доступни неvezано од тога који је њихов однос са уметницом, а овај приступ идентификације „узорка” се примењивао у свакој од географских средина у којој се организовао перформанс и вршила интеракција са локалном популацијом. Затим, критеријуми у сакупљању узорка интервјуа су више формално поштовани, јер су карактеристике

¹²⁸ Peter Swanborn, What is a case study?, *Case Study Research. What, Why and How*, Sage Publications, Лондон, 2010; 1–23

„испитаних”, као што су годиште, пол, економски статус, биографска позадина (имигрант, локални житељ), образовање, тренутни радни однос, били већином занемарени у току процеса селекције, што би у једној аутентичној научној студији било неприхватљиво или би, барем, било назначено као ограничење добијених резултата истраживања. У том смислу, уметнички рад остаје више у свом традиционалном домену креативне продукције, где сакупљање материјала за инструкције перформанса подсећа на истраживачки рад драматурга или сценаристе приликом састављања сценарија или кореографије за неку драмску или филмску продукцију. Једини реални критеријум за састављање кореографских инструкција АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ који је испоштован јесте питање професије, или врсте посла коју обавља интервјуисана особа, како оно представља сами наративни садржај перформанса. Чак је и овај основни елемент за конструкцију наратије рада третиран донекле провизорно, а томе сведоче случајеви интервјуисаних појединаца који обављају два или више послова истовремено, чији су одговори били прилагођени потребама уметничког рада избором једног физичког покрета од два описана у оквиру различитих професија.

Једна значајна блискост са методом социолошког студија случаја лежи у чињеници да се пројекат разрађује путем компарације различитих анализираних случајева, односно уличних перформанса на различитим географским локацијама који се акумулирају током времена. За разлику од научног истраживања које у методи поређења остварује одређене закључке, резултате добијене путем експеримента и постигнуте активним утицајем унутар окружења – а чија прецизност зависи од контроле датог окружења и узорка одабраног за испитивање одређеног проблема – уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ не очекује добијање резултата у класичном смислу тог појма. Сам стваралачки процес у коме се формира и дешава перформанс и потом инсталација, представља резултат уметничког пројекта, а он је изразито поетско-формалног квалитета. Овај рад се, у ствари, поиграва са методама и стратегијама типичним за научне дисциплине посвећене друштвеним појавама користећи као „оправдање” подударност проблематике и свој аналогни однос са друштвеном димензијом, који је, како је већ наглашено, емпиријског карактера. Тако АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ пребацује аналогију и на начин преиспитивања своје теме путем креирања својеврсне серије експеримената у облику перформанса у разним геодруштвеним и културним контекстима (референтним системима са специфичним условима) ради изазивања специфичних реакција и успостављања одређених односа и интеракције елемената којима „манипулише”. Ове реакције, односи и интеракције се

потом „проматрају” у видео-звучној инсталацији, где се међусобно упоређују и интерпретирају од стране публике. Резултат уметничког пројекта је, тако, недовршен и субјективно контролисан процес који се завршава у посматрачу, од кога је уједно потекао проблем, предмет преиспитивања, и који представља примарни материјал уметничког рада.

Као што је наглашено више пута у претходним поглављима, а и кроз само име уметничког пројекта, главни медиј кроз који се развија и реализује АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је флеш-моб, као колективни јавни перформативни чин. Овај популарни друштвени и културни феномен је већ разматран у поглављу „Поетички и теоријски оквири”, и то углавном из етимолошко-историјске перспективе и кроз своју социо-културолошку позицију и значење. Овде ће он такође бити продискутован као медиј из категорије јавног перформанса, који услед свог формата, садржаја, контекста и техничких спецификација, лебди у недефинисаном, контаминираном простору између културе маса, маркетинга, креативне индустрије, политичког активизма и визуелне уметности, али у контексту самог пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

Још из упроштене дефиниције флеш-моба из Оксфордског речника, цитиране у уводу текста¹²⁹, јасно је зашто је баш флеш-моб изабран за формални и методски „узор” у изради серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Инструисана кореографија у којој перформери изводе покрете везане за рад и радну средину јесте, у ствари, деконтекстуализација одређених физичких покрета и њихова реконтекстуализација у јавном урбаном простору, па се лако може препознати као скуп „неуобичајених и наизглед бесмислених радњи” флеш-моба. С друге стране, феномен флеш-моба је до те мере продро у свест и свакодневицу појединаца да се практично сваки перформативни чин који се дешава на улици назива флеш-моб, уместо, на пример, уметнички перформанс или јавни плес или плесни протест. Саме кореографије учесника описаних протеста у Пекингу, Лондону, Гранади, Лос Анђелесу, Манили, од којих је потекао докторски уметнички пројекат, у медијима се тумаче као флеш-моб – што чини употребу ове изражајне форме још „логичнијом” у овом уметничком пројекту. Коришћење медија и креативног израза блиског широј публици, насталог и развијеног у окриљу културе маса и масовних система комуникације, јесте у циљу употребе одговарајућег инструмента за непосредније успостављање комуникације уметничке интервенције са затеченом публиком на трговима градова, у стратешком покушају да

¹²⁹ Видети фусноту #10

перформанси адекватно одговоре на предмет истраживања и геодруштвени простор на основу кога се формулишу. Уметнички перформанс који имитира структуру флеш-моба покушава да отклони елитизам који се често придаје уметничким делима због употребе језика доступног и препознатљивог малом делу потенцијалних посматрача (потенцијалних јер због специфичности језика, дата дела и јесу најчешће перципирана искључиво од стране оног ужег уско професионалног круга љубитеља уметности, те она у том кругу настављају да успешно обављају комуникацију). Није реч само о мом критичком позиционирању према проблему елитизма, то јест својеврсног формалног спартанства и шкртости који се могу наслутити у савременој уметности. Омогућавање асоцијативног повезивања уметничких интервенција на трговима са флеш-моб акцијама треба да помогне раду да успостави однос са публиком путем заједничког, препознатљивог језика, како би садржај могао да буде когнитивно и емотивно пренесен.

У коришћењу механизма организације и егзекуције, те формалног изгледа и поставке флеш-моба, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се, међутим, подједнако осврће на спектакуларне аспекте овог перформативног медија, а серија перформанса и видео-звучна инсталација настали из њих се могу посматрати као уметнички коментари на неминовни процес спектакуларизације садржаја овог друштвено-културног феномена, кроз који је он прошао од својих корена у протестима и самоорганизовању разних друштвених група до поистовећивања са производима стриктно маркетиншке и рекламне функције – што потврђују и реакције појединих посматрача перформанса на трговима, јер су се неки од њихових коментара свели на погађање о којој је реклами реч¹³⁰. Елемент спектакла је саставни део многих уметничких форми – потенцијално сваког уметничког дела које у себи садржи догађај или неку врсту извођења – али одржавање баланса између било ког облика виртуозности, техничке поставке и визуелног доживљаја и, с друге стране, концептуалних параметара рада и одговорности које уметник показује према његовом садржају, показује се као један од кључних проблематичних делова систематског и критичког, друштвено-оријентисаног уметничког истраживања у данашњем друштву где је спектакл постао модел живота. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ моб, у том смислу, користи уздицање и аутономизацију форме и декора, који су део већине флеш-моб догађаја данас услед његовог преласка у

¹³⁰ Реакције затечене публике на сваки појединачни перформанс су детаљно описане и анализиране у поглављу „Анализа практичног рада”

фетишизовану, потрошачку реалност наше културе и друштва. Тако, било каква политички и социјално усмерена акција као што је протест, која садржи кореографију, постаје скоро парадоксална према сопственом садржају и циљу због процеса неминовне спектакуларизације којој подлеже оног тренутка када дође у контакт са моделованом перцепцијом јавног мњења.¹³¹ Конотирањем флеш-моб стратегије, што кроз име што кроз аналогију форме, а притом не сматрајући га флеш-мобом већ уметничким делом које употребљава флеш-моб као модел за остваривање различитих односа и динамика у контексту у коме рад настаје, овај уметнички пројекат се приближава појму *detournement*-а, међутим, без икакве субверзивне намере или радикалне потребе за истицањем истрошености и губљења значаја самог флеш-моба – методе које су дефинисале културно стваралаштво везано за концептуализацију датог термина.¹³²

У центру наратива и стратегије рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ стоји физички покрет, колективни гест перформера на трговима. Он представља конститутивни елемент кореографије перформанса, јавне уметничке интервенције која настаје из синтезе личних искустава појединаца са њихових радних места (где год то било, и у било ком облику то било) и која се, потом, аналитичким процесом монтаже и обраде документације са перформанса трансформише у наратив видео-звучне инсталације. Перформативни гест је истовремено апстрактног и референтног карактера, јер је деконтекстуализован из серије конкретних случајева из живота од којих је настао, али он и даље остаје „фигуративан”, директно алудирајући на контекст кога репродукује и интерпретира. Физички покрет у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ носи симболичну вредност протестног чина у односу на тематски извор рада – кореографске тачке у оквиру радничких протеста. Дакле, он не представља протестни чин сам по себи. Модалитет извршавања симултаних колективних физичких покрета такође призива у свести публице слике са пропагандних парада идеолошко-политичке позадине, али је истовремено уметнички коментар на пролазност и заборав који неминовно следи сваком протестном догађају заснованом на реалним, егзистенцијалним проблемима, па и онима који се односе на димензију рада у данашњем економско-друштвеном сценарију. Овакав ефекат превасходно је производ импровизативне природе извођења

¹³¹ Guy Debord, op. cit; 10–21 и 94–101

¹³² Guy Debord и Gil J. Wolman, *A User's Guide to Detournement, Les Lèvres Nues #8*, мај 1956; извор *Situationist International Online*, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>, acc. 07. 12. 2105; 11:48 AM

инструисаних покрета, док је у току концептуализације могао бити само ишчекиван услед дозвољавања манифестације личних интерпретација у перформансу, што је последица недостатка проба (практичног метода за вежбање перформера и усклађивање и синхронизовање њихових појединачних гестова) и непрецизних инструкција. С друге стране, репетиција и механички аспект гестова – који су узроковани именовањем истих или сличних покрета од стране интервјуисане групе људи и самим карактером питања о најчесталијем покрету у току рада – имају за циљ да створе компензивни контраст са дисинхроношћу различитих покрета перформера. Неки аспекти уметничке употребе физичког покрета у јавном урбаном простору, који су блиски гестовима присутним у перформансима и инсталацији овог уметничког пројекта, били су већ описани у претходном поглављу, у току анализе неколицине примера из културне-уметничке продукције, који користе физички покрет као методу критике савременог друштва.¹³³

У току истраживачког процеса докторског рада, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се непрестано враћа у фазу почетне анализе, где се, између сваког перформанса у серији, сви сакупљени материјали „са терена” поново интерпретирају и стављају у однос са садржајима из области теорије, друштвене и културне продукције. Логистичка комплексност поставке сваког појединачног перформативног догађаја утиче на могућност дужих или краћих „рефлексивних” пауза унутар израде докторског уметничког рада, у којима се истраживање усредсређује на упоређивање створених момената рада у циљу преиспитивања постигнутих резултата и евентуалних накнадних промена у методолошком приступу, и преусмеравања истраживања уколико се примети неефикасност неких поступака у претходним интервенцијама и уколико спољашњи фактори из друштвене реалности у којој рад настаје то захтевају. Ова динамика непрестане анализе и синтезе, или самокорекције почетне уметничке намере-концепта кроз процес понављања исте формуле и стратегије у различитим географским и друштвеним околностима, али и унутар непосредних околности везаних за моју биографију, биће детаљно описана у следећем поглављу „Анализа практичног рада”. Генерално посматрано, процес истраживања и реализације пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се може описати као спирално прогресиван процес, у коме се интерпретација и тумачење одвија паралелно са организовањем, извођењем и снимањем перформанса, до трансформације у видео-звучну инсталацију, али и као

¹³³ Видети стр. 42–53

концентрично растућа мрежа која се развија при сваком новом перформансу и при свакој његовој трансформацији у видео-звучну инсталацију.

За завршну фазу докторског уметничког пројекта је одабрана израда вишемедијске инсталације сачињене од три пројекције видео-клипова који документују реализоване перформансе у Мадриду, Београду и Минхену, и оне су интегрисане у вишеслојни наратив заједно са аудио-снимцима инструкција три перформанса. Ради се пак о релативној завршној фази пројекта, као што је већ било наглашено, јер АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља уметничко дело у непрестаном развоју, у коме нови перформанси могу потенцијално да се изводе без ограничења, а нове инсталације, као визуелни резултат истраживања, могу да се излажу у различитим, новим верзијама, при чему се унутар сваке нове видео-звучне инсталације „стари” видео-клипови и инструкције комбинују са новонасталим, и то у зависности од изложбеног контекста и потреба. Инсталација у галеријском простору представља својеврсно приказивање „резултата” докторског истраживачког пројекта, а њена отворена форма – коју подразумева једно уметничко дело из области визуелне уметности – емблематично илуструје став да је остваривање неког коначног закључка истраживачког пројекта уметничког типа могуће искључиво у виду стимулисања перцепције публике понуђеним визуелним садржајем, и успоставља нове интерпретативне везе са свакодневном реалношћу и специфичним појавама у друштву. Успешност „резултата” рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ зависи од тога да ли ће он потакнути промену или барем преиспитивање устаљених погледа појединаца из публике о сопственом проблематичном положају грађанина/радника унутар актуелног економско-политичког система организације и вредновања, али и преиспитивање о значењу и последицама употребе јавног колективног протестног геста као инструмента друштвене еманципације.

Ако се посматрају два кључна момента и метода интеракције са публиком, јавни перформанс и видео-звучна инсталација, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ носи у себи потенцијални сукоб који се осликава у односима ова два медија. Према својим временским и просторним координатама, перформанси се дешавају уживо, на отвореном јавном простору, изван места институционално намењених за приказивање уметности, док инсталација приказује дате перформансе и то унутар затвореног изложбеног простора галерије. Поменути сукоб није уочљив као такав до тренутка саме урбане интервенције, када се перформанс и видео дешавају, то јест генеришу истовремено. Како слика која се ствара видео-камером није искључиво у улози

бележења, документовања перформанса, већ постаје конститутивни елемент у наредној фази уметничког пројекта – у инсталацији у галеријском простору – шта тачно чини ову слику, који су њени елементим и у ком су они односу постаје подједнако значајно колико и сви елементи перформанса на тргу и однос тог перформанса са присутном и затеченом публиком. Присуство видео-медија ствара потребу за додатним контролисањем акције перформера – на пример, контролисањем њиховог положаја у простору и дефинисањем граница кретања по тргу – у циљу лакшег и ефикаснијег снимања перформанса и стварања формално боље слике видео-материјала. Неминовно се намеће питање хијерархије у раду: да ли да се предност да самом процесу уметничке интервенције или пак његовом видео-документу. До које мере перформанс постоји као аутономни медиј у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, а у ком тренутку он постаје у функцији видео-инсталације? Ово наизглед методолошко питање у коме се преиспитују формална решења у раду – изглед кадра, сценска композиција перформанса – води у ствари дискурс ка концептуалној дилеми која је у корену уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Реч је о значењу и последицама преношења уметничке акције са улице у простор званично намењен умености. Да ли инсталативно представљање видео-звучне забелешке јавног урбаног перформанса између четири зида галерије представља само просторно јукстапозирање разних облика документације перформанса, или се у трансформацији медија другачијим односом према времену и простору дешава и кључна промена у интерпретацији и когнитивној перцепцији рада? У току своје материјализације, уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се сучелио са датим питањима на која покушава да одговори управо кроз сам процес израде рада, кроз начине на које третира своја два конститутивна медија, кроз формалне и техничке одлуке у односу на перформативни догађај, његово бележење у видео-клип и аудио-снимак, и коначно кроз преношење у видео-звучну инсталацију. Детаљном анализом извођења практичног рада на наредним страницама биће појашњено на који начин су овакве кључне дилеме у методама уметничког израза биле решаване корак по корак кроз различите фазе продукције пројекта; другим речима, давање одговара на поменуте концептуалне дилеме нераздвојиво је од стваралачког процеса и не може бити решено *a priori* у току саме поетско-идејне поставке рада, односно у почетним „идеалним” намерама уметнице. У том смислу се АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ дефинише као емпиријски подухват, чији субјект истраживања не дозвољава затворену, предодређену структуру рада, већ је овисан од процеса који је високо експерименталног карактера.

Сигурно се трансформација уличног перформанса у галеријску инсталацију може посматрати као нека врста компромиса, „капитулације” уметничког рада пред системом света уметности, јер преношење АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ догађаја из перформативног медија и из неинституционалног контекста у аудио/видео-снимак и у институционални амбијент даје садржају рада трајност, стабилни статус уметничког дела који је могуће конзумирати, репродуковати и комерцијално искористити. Исто тако, преношење урбане интервенције у галеријску инсталацију се може тумачити и као подвлачење овисности уметничког дела од устаљених механизма за приказивање и „конзумирање” уметности, и тиме ова стратегија трансформације из једног медија у други сугерише неуспели покушај непосредног интегрисања уметности у друштво, које покушава активно да ангажује у односу на одабрану проблематику, и то кроз сопствени физички ангажман унутар свакодневног контекста. У овим интерпретативним недоумицама које изазива методолошко разматрање пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ лежи, дакле, још један потенциални унутрашњи сукоб овог рада, исказан кроз његов двојаки живот у уличном простору и простору галерије. Употреба медија видео-звучне инсталације и јавног перформанса је циљано стављена у контексте који се супротстављају када је реч о перцепцији публике у односу на уметничко дело и интеракције тог дела са публиком. Релације које гради и црпи рад у своја два медијска облика, унутар свакодневице и у уским оквирима света уметности, јесу кључне за разматрање могућности и ограничења једног уметничког дела у свом друштвено ангажованом подухвату. Трансформација садржаја и елемената рада из *real-time* догађаја „са улице” у бесконачну репродукцију приказа догађаја у, за уметност, „безбедној” зони, има задатак да подстиче посматрање употребе колективног геста као инструмента друштвеног протеста и еманципације из два различита угла. Прво, посматрање се дешава из директне, непосредне перспективе, кроз које се тумачи интервенција перформера првенствено у односу према вредностима локалног друштвено-политичког и културног контекста у коме он настаје. Потом, посматрање се остварује са дистанце, из перспективе сведочења једне креације – производа визуелно-уметничке категорије, где формалне и естетске вредности постоје и опстају изван друштвено-политичке референце уметничког рада из које се он изградио. Омогућавање дистанцирања проматрача од појединачних уличних перформанса кроз њихову групну перцепцију у галеријској изложби се, тако, може сматрати самотестирањем, мерењем „успеха” уметничког геста заснованог на постулатима друштвене интервенције и у

намери тематско-формалног приближавања широј публици путем усвајања метода продукције и дистрибуције блиских масама (флеш-моб и интернет).

Када су у питању методе и стратегије употребљене у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ са намером проширења његовог поља деловања изван уских „елитних” уметничких кругова – у процесу демократизације уметничког дела – треба такође истаћи мој приступ концепту ауторства. Овај уметнички пројекат је заснован и потпуно овисан о мојој сарадњи, као ауторке пројекта, са различитим појединцима из локалне заједнице где се перформанси дешавају, било да су у питању групе, колективи са уметничке сцене или они са којима сам се сусретала кроз различите фазе израде пројекта. Од сакупљања одговора за састављање кореографије, преко „мобилизације” учесника у перформансима, организације снимања перформанса, до постперформативног живота, рада на интернету – АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ настаје и опстаје као колективно дело у коме је аутор у улози концептуалног покретача и медијатора између више елемената, различитих групних напора и сингуларних, личних ангажмана око јединственог тематског епицентра. Ипак, није реч о колективном делу у правом смислу те речи; продукција овог уметничког рада је из перспективе ауторства блиска документаристичким филмским продукцијама, као и позоришним продукцијама партиципативног карактера. Моје понашање према пројекту је аналогно улогама драматурга/сценаристе, режисера и продуцента – улогама које су иначе обухваћене професијом филмејкера када су у питању мање, некомерцијалне видео-продукције, све популарније у свету филма и визуелне уметности услед све шире доступности професионалних технологија за снимање аудио/видео-материјала; али и све популарнијем третирању уметничког дела као пројекта (са планом продукције, буџета, писаним пратећим синопсисом, техничком листом итд.). Дати аспект колективно-ауторског продуцирања пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се надовезује на поменуте стратегије и приступе примењене у раду и везане за непостојање прецизне структуре и *a priori* изгледа рада, потврђујући своју блискост са документарним продукцијама. За разлику од кинематографске фикције и станрадне позоришне продукције, оне су без сценарија и већином засноване на идеји о томе шта се намерава испитивати и на интеракцији почетне ауторске замисли са спољашњим елементима, актерима, факторима из реалности која се интерпретира, који постају конститутивни део наратива коначног уметничког производа. У овом светлу се може понајвише посматрати видео-звучна инсталација АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, која се може интерпретирати као нека врста активистичког, експериментанлог „проширеног документарца”.

Једини моменат кад се АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ враћа у класичније сфере моноауторског стваралаштва, представља трансформација перформанса у видео-звучну инсталацију, с обзиром на то да се снимљени аудио и видео-материјал са перформанса сређује уз помоћ компјутера и монтира помоћу програма за видео-монтажу и обраду звука¹³⁴, што лично обављам и, потом, организујем у инсталативну поставку у изложбеном простору. Овакав вид контроле стваралачког поступка је последица самог поља интересовања, ангажмана и деловања рада, те проблематичне стваралачке одговорности коју носи предмет истраживања. Серија перформанса представља поетско-активистички чин унутар друштвеног контекста, а његов колаборативни карактер је одраз неминовности ослањања на своје непосредно окружење које га – уз контролу „уметничког директора” – само-продуцира. Сарадња и колективност су схваћени као кључни елементи, не само категорије уметничког дела које се бави феноменима свакодневице у оквиру које и у односу на коју жели да интервенише већ су они квинтесенцијални аспекти полазне тачке пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ – колективних кореографских „наступа” радника и грађана који протестују против своје економско-друштвене ситуације. С друге стране, реконструкција колективног геста која се дешава у перформансима АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ-а се, кроз моју манипулацију материјала документарног типа, претвара у уметнички коментар – интерпретацију догађаја на трговима, као и у интерпретацију тематске позадине уметничке интервенције. У том креативном процесу трансформације као ауторка преузимам потпуну контролу, али и одговорност. Битно је овде нагласити да узрочно-последични однос између серије перформанса и видео-звучних инсталација које су настале после појединачних уличних догађаја (или пак у току датих догађаја кроз процес снимања), не ставља видео-звучну инсталацију у други план докторског уметничког пројекта; тј. она није замишљена као епилог перформанса. Дистанцирање од акције перформанса кроз њено преношење у видео-звучну забелешку и кроз њену реконтекстуализацију у окриљу простора предодређеног за ужи круг „потрошача” (или „уживалаца”) визуелне уметности је подједнако саставни део истраживања колико и сама јавна урбана акција. Код инсталације је, међутим, самопреиспитивање усмерено ка анализи ефеката и могућности досезања уметничке интервенције у средини која није предиспонирана апаратусом за концептуално-формално дешифровање, деконструкцију и надградњу

¹³⁴ Видео-пројекције и аудио-снимци инструкција за видео-инсталацију су обрађени у програмима *Final Cut 7 Pro* и *Soundtrack Pro*

који се користе у сфери уметничке продукције, теорије и критике, а на чију активацију уметничко дело иначе рачуна сваки пут када је представљено у једном изложбеном простору намењеном визуелној уметности.

Расипање ауторства, као и распршивање самог рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у мору случаја, непредвиђених фактора, контраста и контрадикторности друштвене реалности, поново „долази на снагу” у току и по завршетку његове привидно трајне материјализације¹³⁵ у видео/аудио-формат, и то путем постављања оствареног материјала (видео-клипова перформанса и аудио-снимака инструкција) на интернет. Док овај поступак представља моје намерно, контролисано препуштање рада јавном домену за слободно консултовање и употребу, нарушавање ауторског принципа и демократизација рада се потенцијално упоредо дешава неконтролисано у односу на мене, као уметницу, кроз могуће објављивање других видео-снимака перформанса забележених од стране затечених пролазника или пак кроз употребу доступног уметничког материјала, који се попут „семплова” комбинују са личним материјалом „анонимних” аутора из публице у неку нову верзију рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

¹³⁵ Материјализација се именује као привидно трајна због тога што видео-звучна инсталација АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ постоји само док су видео-клипови перформанса јукстапозиционирани са аудио-снимцима инструкција перформанса у изложбеном простору. Дакле, њено привремено постојање је аналогно са привременим трајањем јавног перформативног геста на тргу, иако су материјали, односно елементи ова два медија, потпуно различити у њиховој физичкој природи и односу према координатама времена и простора.

АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Још приликом састављања предлога докторског уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ било је јасно да се ради о једном логистички сложенем и амбициозном подухвату, који ће засигурно потрајати значајан период и увелико продрети у сфере менаџмента, организационо-кустошких стратегија, као и културне продукције. Приликом покретања сваког комплекснијег уметничког пројекта, уметник се, пре свега, суочава са проблематиком финансијске подршке без које је, нажалост, немогуће и, како се показало у многим случајевима, неозбиљно почети са било каквом материјализацијом одређене идеје. Ова чињеница поготово важи за случај уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, чији је конститутивни елемент промена више географских локација и који подразумева учешће више десетина појединаца, те укључује употребу широког спектра технологије за видео и аудио-репродукцију (камере, софтвери за монтажу видеа и звука, опрема за снимање гласа, пројектори, звучни систем итд.). Материјално-финансијска позадина, то јест основа пројекта, показала се од пресудне важности у избору локација где су се извели јавни перформанси који формирају серију уличних интервенција и, потом, вишемедијску инсталацију у галеријском простору. Пре наставка анализе датог аспекта рада, потребно је да се напомене још једна значајна проблематика која се наметала при разради пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, а проистиче директно из његове логистичке комплексности и овисности од материјалних и људских средстава, те последично, од његове временске „разуђености”. Ради се о компромису између почетног концепта рада и његове финализације, односно о тестирању граница могућности балансирања између идеализма од кога уметник полази приликом поставке своје интервенције у простору и друштву, и с друге стране (не)вештине и (не)способности координације сопственог пројекта у коме уметник излази из области стриктно уметничког стваралаштва и улази у воде продукције блиске филмској индустрији. Како осмислити и извести практично рад тако да остане еластичан, „отпоран” на непланиране и неминовне промене у току егзекуције условљене економским околностима, друштвеним одазивом, бирократским апаратом различитих

јавних установа, као и бројним случајностима (на пример, временским приликама, грешкама у организацији и планирању)?

Овде можемо поново да се надовежемо на поменути проблем финансирања уметничког пројекта, јер се он у случају рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ показао као један од пресудних фактора у постављању концептуалних оквира. Како АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља серију перформанса који се трансформишу у видео-звучну инсталацију, број датих перформанса морао би бити најмање три, како би се постигла серија и рад уопште реализовао. На који начин остварити три перформанса на три различите географско-друштвене локације, а да пројекат буде у материјалном смислу реалан? Неминовно, аутобиографски елемент се такорећи наметнуо у току процеса израде рада иако, у почетној концептуализацији, није било замишљено да моја биографија, као ауторке пројекта, буде његов конститутивни део. Она није била сматрана важном за дискурс који покреће рад. Тако су, из првенствено логистичких разлога, Београд и Мадрид одабрани за две од три неопходне локације перформанса. Мој наизменични боравак у ова два града у току израде докторског пројекта обезбедио је могућност борављења у њима у временском периоду неопходном за сакупљање материјала за перформансе, за налажење појединаца који ће помоћи у њиховој организацији, учествовати у уличним интервенцијама и снимити их, и коначно, за извођење самих перформанса. Уједно, важну улогу у реализацији пројекта – а самим тим и у структурирању рада – добили су кругови пријатеља и мреже познаника из области уметности и културе већ изграђени у датим срединама. Београд и Мадрид су ми пружали такође стабилне референтне друштвене тачке за учешће у пројекту. Како је пројекат одмицао и фактор познастава и личних контаката из околине у којој се рад дешавао постајао све утицајнији на конкретизацију појединачних интервенција, то сам мање сматрала проблематичним аутобиографски траг који овај ангажман пријатеља и познаника оставља на сам рад. Организациона комплексност и карактер перформативних догађаја све су се више показивали блиским динамикама једне филмске или позоришне продукције – чак се у организацију перформанса у Београду укључио и један професионални продуцент, режисер и два професионална сниматеља. Ово приближавање сектору филма, позоришта и њиховим механизмима „производње”, и одаљавање од традиционалних моноауторских формула уметничког стваралаштва је учинило да се тема рада и његов субјект одвоје од „продукцијског колектива”, то јест од учесника у пројекту. Последично, аутобиографски *momentum* пројекта се није уписивао у његов поетичко-теоријски дискурс, већ се показао као још један стицај

околности и компромисно решење који је доприносило и обликовао изглед коначног резултата – перформанса и вишемедијске инсталације.

Што се тиче избора локација – Београда и Мадрида – оне су се идеално уклапале у концепт пројекта будући да су две историјски, културолошки и друштвено различите географске средине, у другачијим фазама економског развоја и са веома различитим политичким ситуацијама. Мадрид је главни град земље чланице Европске уније са једним од најнижих животних стандарда и личних доходака, као и највећом стопом незапослености¹³⁶, главни град земље која је економску кризу из 2009. године посебно осетила и још увек је њом дубоко захваћена. Иако Мадрид представља једну од ретких оаза Шпаније где се драматична економска и друштвена ситуација не осећа у толикој мери и где не важе статистичке табеле остатка земље са стопом незапослености од преко четрдесет процената код популације испод тридесет пет година старости¹³⁷, овај град је као административна и политичка престоница уједно и главна позорница јавног колективног израза општег социјалног незадовољства. Са недељном, ако не и дневном фреквенцијом, његови централни тргови и улице су позорнице за како мање тако и масовне протесте чији су протагонисти најчешће удружења грађана, синдикати, бивши радници приватизованих предузећа и затворених фабрика, појединци захваћени неповољним условима рада, хипотекарским притисцима, угрожени неповољним реформама из 2010. године везаним за уговоре о раду, порез, систем државних пензија итд.¹³⁸

Београд, с друге стране, представља главни град европске земље у дивљој транзицији из такозваног социјалистичког система у либерални капитализам, увелико у процесу масовне приватизације, а и даље у сенци грађанског рата и са последицама десетогодишњег периода привредне, друштвене и културне изолације. Београду протести нису страна појава – током деведестих година прошлог века град је, штавише,

¹³⁶ S.n; *Statistics Explained: Estadísticos sobre los salarios mínimos*, ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Minimum_wage_statistics/es, acc. 11. 10. 2015; 5:48 PM

¹³⁷ S.n; *Cuatro regiones españolas a la cabeza de Europa en paro juvenil*, *El País*, Брисел, 9. 10. 2015; http://economia.elpais.com/economia/2015/10/09/actualidad/1444399357_202489.html, acc.11. 10. 2015; 5:57 PM

¹³⁸ О неким од значајнијих протеста у Шпанији може се прочитати на следећим линковима: S.n; *Protesta de los trabajadores de la Fabrica de Moneda y Timbre*, *La Nueva Espana*, 16. 11. 2014; <http://www.lne.es/economia/2014/11/16/protesta-trabajadores-fabrica-moneda-timbre/1672101.html>, acc. 11. 10. 2015; 6:12 PM; S.n; *Cuatro heridos leves en el desalojo de la fabrica de Coca-Cola en Fuenlabrada*, *El País*, Madrid, 15. 01. 2015; http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/15/madrid/1421320781_616794.html, acc. 11. 10. 2015; 6:24 PM; Begona P. Ramirez, *Los sindicatos convocaran una huelga general contra la reforma laboral*, *El Mundo*, 14. 06. 2010; <http://www.elmundo.es/mundodinero/2010/06/14/economia/1276514984.html>, acc. 11. 10. 2015; 6:29 PM

представљао међународни симбол политичке борбе и отпора тадашњем режиму. Протести који су их заменили у првој деценији овог века, укључујући и ове данас, сасвим су различитог карактера и са различитим циљевима насталим у складу са новим системом правила и вредности. Савремени примери јавног исказа грађанског незадовољства на улицама Београда постали су све више окренути ка економско-друштвеној ситуацији разних појединачних институција, радничких и професионалних колектива, вођени проблематикама које се могу препознати као релативно блиске популацијама из других географских средина. Услед актуелног процеса глобализације привреде и трговине (као и културе, друштвених норми и односа), они се могу читати у ширем контексту политичко-економских динамика које су захватиле и остатак југоисточног европског региона, друге европске земље, и шире, које се одвијају на светком плану. Тако се у периоду од неколико година након 2009. могло, на пример, сведочити таласу најразличитијих јавних демонстрација у Београду, којих је било толико да је град доживљавао и до три различита протеста у току једног истог дана. Учесталост се, међутим, није развила у колективни дух отпора и борбе за промене, већ се изједначила са фрагментацијом и расипањем енергија уморних и разочараних појединаца и група појединаца. Овај ниво опште резигнације се може препознати и у драматично смањеној медијској пажњи посвећеној протестима, где многи од њих завршавају кратким рапортима на интернет странама градске хронике.

Када је реч о трећој локацији, која је требало да донесе серијалност перформансима и раду (а која је, испоставило се, и започела серију), задатак је пак био да се пронађе неки геодруштвени контекст који би се разликовао од Београда и Мадрида, и то у више тачака. Пре свега, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ није замишљен да буде директно усмерен ка истраживању појма „главног града” то јест политичко-административне престонице неке државе, већ би требало да се бави урбаном средином као простором за јавно, удружено испољавање колективног и личног незадовољства и фрустрација у вези са економским и социјалним положајем унутар датог друштвеног система. Прво донекле не искључује друго, јер институције према којима се дати колективни став исказује и јесу нешто што карактеристише (главни) град као такав. Ипак, оне не подразумевају искључиво престонице држава, већ било који већи урбани центар где се иначе, реално, дешавају групни скупови протестног карактера који се баве материјалним проблемима појединаца, условима рада, статусом радника, незапослености итд. Неки од примера таквих градова били би: Барселона, Манчестер,

Хамбург, Торино, Темишвар, или, ако се изађе из граница Европе, Хонгконг, Њујорк, Мелбурн, Рио де Жанеиро, Детроит итд.

С друге стране, било је неопходно наћи средину коју дефинише довољно различита геосоцијална, културна и политичка ситуација од друштава представљених Мадридом и Београдом. С обзиром на то да се ради о зачетку серије од три компаративна примера, или ситуације, ова различитост је неопходна како би се учврстио дискурс рада и избегла конфузија код перцепције видео-звучне инсталације у галеријском простору. Да би три перформанса била лако уочљива као три различита примера у заметку једне „квазикомпаративне“ студије антрополошко-социјалног типа, видео-снимци перформанса представљени путем три одвојене пројекције требало би да буду визуелно различити, како путем архитектуре која улази у кадар, специфичности места где се акције изводе, тако и по питању климатских услова који симболично и временски раздвајају три представљена простора. Заједничка визуелна формула три пројекције треба истовремено да буде уочљива у три основне тачке, а то су: видљиво урбана средина релативно препознаљива и централног карактера у контексту у коме перформанс настаје; документовани перформанс као јавни улични колективни догађај; покрети учесника перформанса који су изведени праћењем инструкција репродукованих на њиховим мобилним телефонима или МРЗ плејерима. Неопходна доза различитости урбаних контекста није само питање визуелне естетике већ она има задатак да отклони могућност перцептивног спајања две пројекције јер би то довело до забуне код публике у „читању” рада, а и недовољно истакло његов карактер потенцијално растуће серије. Приликом тражења локација перформанса, намера није била искључиво да се представи разноврсност путем визуелног, дакле, путем изгледа места где се одвија перформанс, већ да одабране локације имају и другачију друштвено-економску и политичку позадину, која би потенцијално произвела другачију ситуацију у којој се одвија дата уметничка акција. Ова потоња ставка је била узрок недоумице када се, претходно коначном избору Минхена за трећу локацију серије перформанса, разматрао Милано као град где би се могла извести јавна интервенција. На самом почетку организације пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, центар Ломбардије се наметао као једноставно и практично решење због тога што – попут Београда и Мадрида – ауторки представља познату средину и подразумева већ изграђену мрежу пријатеља и познаника из области уметности који би могли помоћи у

изради рада.¹³⁹ Недоумицу око избора Милана стварала је пак вишестрана сличност између контекста Италије и Шпаније, две представнице медитеранске Европе – језички, религијски, културолошки и историјски доста блиске, и обе дубоко уздрмане кризом која је значајним делом производ Велике рецесије, али не искључиво. Обе средине су обележене и укорењеном политичком корупцијом, неефикасношћу фискалног и административног апарата – што њихове друштвене системе чини блиским (не)уређењу земаља у транзицији и такозваних земаља „другог света” него западноевропским друштвима и постулатима које промовишу Данска, Немачка, Велика Британија, Шведска и сл.

Поред Милана, још један је град био актуелан у почетном разматрању локације за реализацију трећег перформанса. У питању је био Лондон, и он се наметао као избор из идентичног разлога као остали поменути градови: приступачност у практичном смислу због већ постојећих контаката са локалном уметничком заједницом.¹⁴⁰ За разлику од италијанске престонице моде, Лондон је представљао другачију економско-културолошку ситуацију и имао је врло различиту политичку сцену у односу на Београд и Мадрид. Велика Британија се може дефинисати као западноевропска земља *par excellence*, како по питању друштвеног уређења тако и због своје опште финансијске слике, која рефлектује остале друштвене категорије као што су култура и политика. Пољуљан таласом економске рецесије праћене падом запослености и животног стандарда у постколапсној ланчаној реакцији 2008. године, центар друге највеће берзе на свету је ипак остао значајно мање уздрман негативним променама у односу на остале земље захваћене кризом. По статистикама Међународног монетарног фонда, од 2013. године, Велика Британија је успела чак да се врати на пут привредног раста и то као једна од најбрже растућих економија на свету.¹⁴¹ Негативна страна избора Лондона за *locus* перформанса огледала се у чињеници да би он представљао још један главни град у низу – што би могло усмерити посетиоце инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у изложбеном простору у правцу тражења концептуалне позадине за укључивање искључиво главних градова у уметнички пројекат.

Може се слободно рећи да је Минхен „искрсао” као решење проблема трећег *locusa* перформанса. Као и многи други елементи рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, он је

¹³⁹ Завршила сам основне студије у Милану, где сам живела у периоду од 2001. до 2008. године.

¹⁴⁰ Завршила сам мастер студије у Лондону, где сам живела у периоду од 2008. до 2011. године.

¹⁴¹ Matthew Holehouse, *UK has fastest-growing economy, International Monetary Fund says, The Telegraph*, Лондон, 24. 07. 2014; <http://www.telegraph.co.uk/finance/economics/10988849/UK-has-fastest-growing-economy-International-Monetary-Fund-says.html>, acc. 05. 09. 2015; 11:32 PM

производ стицаја околности који се такорећи „наметнуо” у продукцији рада. Почетком 2014. године била сам позвана од стране минхенског уметничког колектива *Collaboration_* да им помогнем у реализацији седме етапе њиховог међународног пројекта уметничке размене „Сарадња_7” (*COLLABORATION_7*), који је био планиран на релацији Београд, Мостар и Минхен у току 2014. и 2015. године. Осмишљен као серија гостовања у различитим географским срединама, пројекат „Сарадња_” је започео још 2010. године са циљем да, у оквиру сваког боравка на одређеној дестинацији, чланови колектива организују изложбу и представе своје радове уз помоћ појединаца са локалне уметничке сцене. Као „компензација” за учешће у организацији њихове резиденце и изложбе, уметници из сваке од локација пројекта су позвани да гостују у Минхену наредне године и представе своје радове минхенској публици. Сачињен од осам сталних чланова – Сандре Филић, Томаса Тида, Александера Стајга, Филипа Меснера, Беате Енгел, Леони Феле, Макса Геутера и Антона Бошњака¹⁴² – минхенски колектив је успео да посети Дрезден, Лондон, Бристол, Рејкјавик, Братиславу и Пекинг до „Сарадње_7”.¹⁴³ Поред размене и умрежавања уметника из различитих географских контекста, основна идеја овог резиденцијалног изложбеног пројекта је израда уметничких радова „на лицу места” – у току боравка на посећеној дестинацији – који се потом излажу на групној изложби гостујућих уметника. Када сам добила позив од колектива да организујем њихову посету и изложбу у Београду, на јесен 2014. године¹⁴⁴, и да наредног пролећа гостујем и излажем у Минхену, одлучила сам да резиденцу у баварском центру искористим за реализацију трећег перформанса из серије АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Проблематике које је повлачио са собом избор Милана и Лондона – превелика сличност са једном од друге две локације перформанса и статус главног града – биле су отклоњене одабиром Минхена. Најбогатији град у Немачкој и један од градова са највишим животним стандардом у Европи, Минхен је познат у свету по аутомобилској индустрији, али и као седиште многих познатих мултикорпорација, првенствено из сфере услужних делатности. Минхен је, такође, град са најнижом стопом незапослености у Немачкој и међу градовима са највећом

¹⁴² *Thomas Tiede, Alexander Steig, Philipp Messner, Beate Engl, Leonie Felle, Max Geuter*

¹⁴³ Више о уметничком колективу *Коллаборејин_* и њиховом истоименом пројекту може се сазнати на званичној интернет страници колектива: <http://www.collaboration-project.de/>, ас. 05. 01. 2016; 2;20 AM

¹⁴⁴ Изложба у Београду у оквиру пројекта „Сарадња_7: Мостар–Београд–Минхен” је организована у изложбеном простору РОТОНДА у Београдском дизајн дистрикту, 04. – 09. 11. 2014.

куповном моћи по глави становника и највишом просечном дневницом.¹⁴⁵ Ипак, глобални тренд рецесије и промена у производном сектору услед промена захтева глобалног тржишта није заобишао ни овај „раднички рај” за многе појединце данас. Један од рецентних примера који потврђује дату чињеницу је најавна немачког конгломерата Сименс (*Siemens*), са централом у Минхену, да отпушта око дванаест хиљада радника ради реструктурирања компаније. Након ове одлуке уследило је последично окупљање радника компаније на улицама Минхена, у току марта 2015. године, ради протеста против најављених мера.¹⁴⁶ Други недавни пример који, такође, слика другачију слику Немачке од оних на које смо навикли кроз медије, десио се баш у току резиденце у Минхену у оквиру „Сарадње_7”. Радници немачке железнице су 15. маја исте године обуставили рад на неколико дана у једном од масовнијих у низу штрајкова на националној територији. Разлог деветог по реду штрајка био је одбијање руководства предузећа Дојче Бан (*Deutsche Bahn*) да повиси плате и промени уговоре радника после неуспешних преговора између компаније и радничког синдиката у току 2014. године.¹⁴⁷ Само пар дана после завршетка перформанса у Минхену, око тридесетак хиљада људи је ходало улицама Минхена протестујући због предстојећег Г7 самита, те трговинског споразума између Сједињених Америчких Држава и Европске уније, о коме се разговарало на самиту, као и против експлоатације радника из земаља такозваног другог и трећег света.¹⁴⁸ Иако овај пример није директно повезан са радничким покретима и самоорганизовањем у циљу борбе за сопствена права и изразом незадовољства својим положајем, нити се бави проблематиком која непосредно условљава дати териториј и групацију која се окупља на улици у знак протеста, он ипак указује на постојање фрустрације и негативне реакције на доминантне политичке трендове и финансијске структуре које их подржавају, а који су у вези са проблемима савременог радника и услова рада, те „ритуализују” дате емоције у чин физичког заузимања јавног градског простора, пиштањем, узвикивањем и ношењем парола исписаних на транспарентима. Као и код већине акција овог типа, укључујући сродне

¹⁴⁵ http://www.muenchen.de/rathaus/wirtschaft_en/munich-business-location/economic-data; acc. 05. 09. 2015; 11:04 PM

¹⁴⁶ Axel Hopner, *Protest Begin over Siemens Job Cull*, *Handelsblatt Global Edition*, #193, 19. 06. 2015; <https://global.handelsblatt.com/edition/193/ressort/companies-markets/article/a-rock-and-a-hard-place>, acc. 05. 09. 2015; 11:46 PM

¹⁴⁷ S.n; *German Train Drivers Begin Strike*, *Deutsche Welle* (Rojters), 19. 05. 2015; <http://www.dw.com/en/german-train-drivers-begin-strike/a-18457729>, acc. 06. 09. 2015; 00:19 AM

¹⁴⁸ Ashoka Jegroo, *German March in Munich Against G7 Talks and Trade Deal*, *Waging NonViolence*, 05. 06. 2015; <http://wagingnonviolence.org/2015/06/germans-march-munich-g7-talks-trade-deal/>, acc. 06. 09. 2015; 00:26 AM

манифестације у Шпанији и Србији, резултати ових манифестација су се показали без значајнијег ефекта и последица на даљи „ток историје”, нити су оне имале драматични утицај на евентуалне промене у актуелном поретку, а које би спречиле потребу за неким новим јавним колективним исказом незадовољства.

Пре него што се пређе на детаљнију анализу појединачних реализација перформанса у Минхену, Београду и Мадриду, потребно је поменути још један аспект овог уметничког пројекта, а који се надовезује на избор три града за „позорнице” перформанса. Ради се о аспекту колатералног карактера, али неизбежном за дискусију о ширем значењу уметничке интервенције у односу на географско-друштвени контекст који физички покрива. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ није био замишљен као искључиво „европски” пројекат. Штавише, он је имао и има намеру да развије дијалог са публиком о могућностима глобалне борбе појединаца за побољшање свог економског положаја у систему који привидно прихвата, толерише и чак промовише слободу мишљења и јавног израза као постулате свог демократског уређења, или је у наводној тежњи ка успостављању истог. Међутим, индивидуалистички оријентисан, постфордovski либерални капитализам суштински не допушта реалне промене, борбе и револуције, јер све феномене, друштвене и културне производе он гута, вари и апсорбује. Он се уједно указује као тренутно доминантни економски (и политички) модел у друштву у јеку глобализацијских процеса, крећући се од северноамеричке реалности, преко Западне Европе, али и земаља у транзицији које теже или прихватају актуелне економске трендове, а које не чине само земље Европе већ се могу наћи и у реалностима Латине Америке, Африке и Азије, па све до Јапана, аустралијског континента и Новог Зеланда. О овој теми је било речи у поглављу „Поетички и теоријски оквири”, а овде се поново помиње ради истицања компромисног фактора у виду почетних социјалних мрежа из сфере уметности и културе, који је условио да се започета серија од три перформанса дешава у искључиво европским градовима, упркос томе што сам дискурс рада није ограничен на европску територију. Вишестрано ограничење које је уметнички пројекат добио овим компромисом – првенствено у облику присилног сужавања тематског фокуса са једне такорећи глобалне проблематике савременог појединца на проблем Старог континента – донекле се амортизује чињеницом да је рад у основи декларисани *work-in-progress*, тако да серија од три града представља само заматак потенцијалне серије од пет, десет, петнаест, сто локација на којима се изводе перформанси по истој формули. Оно што ће се приказати у наставку текста у коме се детаљно анализира процес израде и визуелни резултати рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, јесте

трансформација баш тог стицаја околности – материјалних, биографских, временских, као и неконтролисаних грешака проузрокованих људским фактором, природе *real-time* догађаја итд. – у концептуалну квинтесенцију овог уметничког пројекта.

На сваком кораку у процесу практичног настајања рада, почетне уметничке намере и замисли су биле редимензиониране и адаптиране околностима у тренутку доношења и примене конкретних формалних и структуралних избора. Подједнако су ови избори и примењене методе били редимензионирани и неизбежно адаптирани на нове, изненадне ситуације услед техничких и логистичких проблема, мањка ресурса, као и неконтролисаног индивидуалног простора бројних учесника уметничког пројекта. Уместо да се рад претвори у донкихотску борбу са ограниченим могућностима, несавршенство и „расипање” уметничког пројекта у току своје материјализације се изградило у елементарну честицу самог концепта рада. Несавршенство, расипање, релативни неуспех и самодеструкција су постали суштина рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Чињеница да је настајање ове концептуалне суштине уткано у практичну реализацију уметничког пројекта, те чини неку врсту исхода уметничког експеримента (и непостојеће је без тог експерименталног процеса) јесте главни разлог због чега се поменути појмови развијају и налазе све централније место током поглавља које се бави анализом практичног рада, а не у поглављу „Поетички и теоријски оквири”. Описани примери из културе и историје уметности и разматране економске и друштвене теорије у покушају исцртавања територије коју заузима и по којој се креће АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ су очигледно блиски идејама ерозије једне уметничке интервенције у друштву и у односу на друштво, јер сви наводе на описану проблематику реалне могућности активне промене друштва, што из перспективе појединца, грађанина, што из позиције уметника који жели да се бави такозваним друштвено-ангажованим темама у свом раду. У том смислу, ток практичне израде рада се показао као кључан мост у повезивању поетских и теоријских вода у којима плива АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и визуелних резултата рада, и као додатна потпора за усмеравање ка критички оријентисаним интерпретацијама феномена употребе колективног геста за јавно изражавање незадовољства и потражње промена у односу на позитивистички обојено прихватање овог рада у контексту уметничке интервенције ради промоције идеје друштвеног активизма.

Планирање

Приликом реализације практичног рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ указало се неопходним направити структуру самог извођења рада и разделити овај процес на више фаза. Осим побољшања организације уметничког пројекта, ово свођење рада на неку врсту *to-do* листе требало је уједно да помогне у распознавању обрасца, који је исти, неvezано за географски контекст и друштвено-економске околности које свака од локација уноси у рад, а самим тим и у коначни резултат, тј. уметнички рад. Припрема, извођење серије перформанса и њихова трансформација у инсталацију је тако подељена на укупно шест фаза.

Прву фазу рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ чини сакупљање интервјуа, односно одговора на питања везана за физичко искуство појединаца у току рада. Одговори могу да се забележе у писаној или усменој форми, и то снимањем (на пример, користећи апликацију за снимање звука на мобилном телефону). Интервјуисани појединци из локалних заједница где се перформанси дешавају требало би да припадају различитим групацијама по питању годишта, професије, типа посла који обављају, економског и друштвеног положаја, пола итд.

На самом почетку пројекта, питања на која се тражио одговор ради састављања кореографије, то јест инструкција за извођење перформанса, била су три и гласила су:

1. Који покрет или серију покрета најчесталије извршаваш приликом рада или обављања свог посла?
2. Који покрет или серију покрета везаних за твој посао највише волиш?
3. Који покрет или серију покрета везаних за твој посао најмање волиш?

У току припреме првог перформанса задржано је само једно од три „радна” питања: **„Који покрет/серију покрета најчесталије извршаваш приликом рада или обављања свог посла?”** Ово тематско сужавање је било планирано од почетка, и није било предвиђено да се искористе сва три питања за инструкције перформанса, али је избор коначног питања које ће бити употребљено био остављен за моменат продукције рада како би се оно само „наметнуло” у току организације првог перформанса. У наставку текста – у делу који говори о перформансу изведеном у Минхену – биће детаљније анализирана одлука да се почне са неколико тематски блиских питања и да се потом накнадно сведу на једно, као и разлози концентрисања баш на наведено питање.

Како би се задовољио формат псеудосоциолошке анкете¹⁴⁹, а перформанс достигао оквирно трајање од петнаест минута, одређен је минимални „узорак” од тридесет интервјуисаних особа. Ипак, тежило се постизању већег броја интервјуа ради разноликијег избора покрета за кореографију. Наравно, број остварених интервјуа и добијених одговора зависио је и од временског периода који је био на располагању за припрему појединачних перформанса. Овај фактор временског ограничења продукције рада није могао да буде у потпуности контролисан, јер није могао бити планиран пре конкретне продукције првог перформанса.

Важно је такође проанализирати питање предвиђања временског трајања перформанса, које је условило и количину „узорка” појединачних искустава на којем се заснива кореографија сваке од јавних урбаних интервенција. Како је реч о раду који је једним делом сценског карактера, а у себе укључује и динамике документарне филмске продукције, то је захтевало временско дефинисање пре самог извођења. Планирање најкраћег и најдужег трајања перформанса, а тиме и потоњег видео-снимка, било је условљено визуелном информацијом и ефектом који желе да се постигну перформансом. Петнаест минута се чинило као релативно минимално време потребно да се дочара разноврсност физичких покрета, али и да се омогући циклично понављање покрета који су често описани од стране интервјуисаних појединаца из локалне заједнице. С друге стране, перформанс би требало ипак да задржи формат аналоган флеш-моб акцији, или некој кореографској тачки, што значи да мора да постоји могућност да га публика отпрати од почетка до краја уколико то баш жели. На основу потоњег је одлучено да оптимално време трајања перформанса не би требало да пређе праг од осамнаест минута. С обзиром на то да сваки локални узорак има своју специфичност у избору описаних покрета и да одређени покрети траже више времена за инструкирање и извођење од неких других, било је од почетка замишљено да се перформанси не свде по сваку цену на идентичну минутажу, већ да се остави простор свакој интервенцији да оствари сопствено трајање које је пак увек у распону од петнаест до осамнаест минута.

Другу фазу рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља претварање одговора добијених од интервјуисаних појединаца из локалних заједница у вербалне инструкције, односно кореографију перформанса. Предвиђено је да овај део пројекта има следећи редослед: прво се транскрибују интервјуи, уколико су они изведени

¹⁴⁹ Видети поглавље „Методолошка разматрања”, стр. 54–67

усмено, потом следи интерпретација и трансформација одговора од стране уметника у серију инструкција, другим речима, састављање инструкција физичких покрета у односу на описане покрете у интервјуима; и на крају се обавља ишчитавање текста са инструкцијама, као и прављење аудио-снимка који ће учесници перформанса пратити у току извођења перформанса, док ће публика видео-звучне инсталације слушати на слушалицама. Још од идеације пројекта било је замишљено да сваки перформанс има инструкције на званичном локалном језику. Међутим, у току продукције серије перформанса показало се неопходним да се направе аудио-снимци на више језика за једну кореографију како би се изашло у сусрет појединцима различитих националности који су изводили перформанс и инструкције им се учиниле доступнијим. Значајно је истаћи да инструкције у АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ раду имају двојаку функцију: оне постоје као аудио-снимци које слушају извођачи перформанса у току интервенција на трговима и служе учесницима да стварају покрете, а такође постоје и као инструкције које слуша публика (видео-звучне инсталације у галеријском простору), и тиме пружају наративну пројектованим видео-снимцима перформанса. Поред постојања различитих верзија *site-specific*¹⁵⁰ инструкција заснованих на различитим локацијама у којима се перформанси изводе, инструкције се додатно мултиплицирају својим присуством у два момента рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у више језичких варијанти. Ова чињеница је у току практичног извођења рада створила дилему око избора језика на коме треба представити звучни део инсталације у изложбеном простору. Више речи о језику инструкција у видео-звучној инсталацији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представљеној у оквиру докторске изложбе биће у наставку текста посвећеном постпродукцији рада и припреми инсталације.

Трећу фазу рада чини проналажење појединаца који ће помоћи у видео-документовању перформанса, као и одређивање и обезбеђивање опреме за снимање перформанса. Ова фаза се дешава симултано са процесом сакупљања интервјуа и њиховог преиначавања у снимљену серију инструкција, као и све друге активности везане за припрему сваког појединачног перформанса. Како би јавна интервенција на тргу била што више покривена и тиме се добио обилат материјал за монтажу видео-пројекција инсталације, одређен је минимални број од четири сниматеља за сваку интервенцију. Они би тиме покрили три угла догађаја, фронтални, или централни угао,

¹⁵⁰ *Site-specific* се користи уместо *in situ* ради наглашавања везаности инструкција за контекст у коме настају, који не представља само простор унутар кога инструкције настају, већ њихов конститутивни део од кога је њихов специфични садржај нераздвојив.

затим леви и десни угао, док би четврти сниматељ представљао покретну камеру без дефинисаног положаја. Замишљено је да фронтална камера хвата широки план и буде релативно статична, док би камере које покривају леви и десни угао догађаја, снимале кадрове од америчког плана до *close-up-a*. Четврта камера би бележила детаље акције. У току конкретне организације и снимања перформанса, ове почетне режијске одреднице постављене од стране уметнице, постале су врло флексибилне и показале се као апстрактне, јер се коначни изглед снимака мењао променом људи који су учествовали у снимању појединачних перформанса, иако је режија у својој основи била иста. Давање одређеног слободног простора сваком од сниматеља у смислу кадрирања, кретања по локацији и фокусирања на одређени садржај унутар догађаја је била логична одлука што са концептуалне тачке гледишта, што из логистичких и техничких разлога. У складу са положајем медијатора између уметничког дела и друштвеног контекста, и материјала из којих се прави јавна уметничка интервенција и у које се та интервенција уноси (са којима се директно разговара и мења их), неизбежно је суочити се са питањем етичких и моралних ограничења која уметник треба да постави себи (или их пак свесно одбацити) у стварању рада, као и са проблематиком вршења агресије на ту исту реалност са којом жели да оствари размену и конфронтацију. До које мере уметник треба да наметне одређени гест учесницима који добровољно изводе перформанс, до које мере треба да их контролише и координише, а да колективност акције не претвори у униформисану параду у стилу слетова? Давање одређеног слободног простора интерпретације сваком од учесника у раду, простора који живи заједно са задатом структуром путем кореографских инструкција и режије аутора перформанса, још се у припремној фази пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ чинило најближе феномену колективног самоудруживања (у кореографску тачку унутар уличних протеста) из кога је пројекат изникао. Такође, сложене техничке и логистичке могућности пројекта које су у директној вези са његовим *in-real-time* и документаристичким карактером иду директно у конфликт са концептом потпуне контроле сцене, учесника и догађаја – што га чини непотребним и контрапродуктивним за рад. У документарним делима снимци су увек сарадња почетног режијског нацрта који проистиче из жеље за фокусирањем на одређени аспект реалности и тражењем неког алтернативног погледа на дату реалност у односу на уобичајену перцепцију, као и тока реалности која зависи од стицаја околности и преплитања простора разних учесника те реалности, те коју је немогуће контролисати (у супротном би се правила фикција). Са сличном врстом немогућности контроле садржаја суочава се и АГИТ-

ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, јер и поред постојања неке врсте „сценског” режираног садржаја у облику кореографског перформанса, његова утканост у свакодневни градски контекст и његова сачињеност од појединаца са одређеном слободом интерпретације при извођењу садржаја, претварају га у визуелни материјал документаристичке природе.

Враћајући се на тему сниматеља, немогућност потпуне контроле изгледа перформанса и снимака перформанса довела је до одлуке да се задрже формални, структурални и стилски оквири у виду општих упута који се пред сваки перформанс дају као инструкције појединцима задуженим за видео-документовање перформанса, али да се сваком дозволи, или боље, остави слобода избора коначног кадра и интерпретације садржаја који снима. Овим поступком се, као што је поменуто, учврстила колективна природа рада у коме „инструкција” као узрок, извор, покретна сила акције (било да је у питању сам перформанс или пак снимање перформанса или описана физичка искуства за кореографију перформанса) не учвршћује контролу и својеврсну диктатуру аутора уметничког пројекта, већ даје простор за утискивање у рад индивидуалног доживљаја и интерпретације свих учесника.

Што се тиче опреме за снимање перформанса, поред избацивања високопрофесионалне технике изабрано је такође да се не користе искључиво полупрофесионалне камере, већ да се у коришћену технологију укључе и мобилни телефон и фотографски апарати (пошто сви савремени модели фото-апарата имају могућност видео-снимања и то у *High Definition* резолуцији). Мешање технологија видео-слике уско је повезано са флеш-моб естетиком на коју АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ алудира и коју користи за стилску основу слике коју ствара. Како су аутори флеш-моб видео-документације углавном случајни пролазници и посматрачи догађаја, основна технологија која се користи за производњу видео-белешки ових догађаја је последично телефон или фото-апарат, а после самог догађаја флеш-моб остаје да постоји као видео-документација у више верзија у зависности од тога ко је снимао интервенцију и поставио видео на интернет за гледање. Комбиновање мобилног телефона, камере и фото-апарата је у циљу постизања ефекта видео-колажа који истиче симултану мултиперцепцију перформанса и подвлачи његов колективно-фрагментарни карактер. У монтажи видео-пројекције, улична интервенција уједно доживљава своју синтезу и своју јединствену, али и даље субјективну интерпретацију од стране уметника, аутора рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, а истовремено не искључује постојање других, алтернативних верзија снимака перформанса направљених од стране посматрача и случајних пролазника. Када је у питању квалитет слике, савремена

технологија за бележење видеа, намењена ширим масама, у последње време се толико приближила професионалним стандардима да избор опреме за снимање аудио/видео-материјала више не изискује неко посебно разматрање у анализи уметничког дела; напротив, данас је прављење слика ниже резолуције и „аматерског” квалитета то које изискује активну теоретизацију и концептуалну подлогу од стране уметника.

Четврта фаза, која се такође временски поклапа са претходно описаним фазама пројекта и спада у припрему појединачних перформанса, односи се на проналажење учесника у уличној интервенцији и на њихову „припрему” за извођење перформанса. Аналогно са стратегијама „мобилизације” учесника флеш-моб акција, за тражење перформера је било замишљено да се користе онлајн друштвене мреже попут Фејсбука и Твитера, али и кругови пријатеља, познаника и мрежа уметничких сарадника из локалне заједнице где се реализује улична интервенција. Овај потоњи начин окупљања перформера, који се углавном одвијао кроз усмену промоцију, имејл дописе и приватне четове путем Месинџера, Вајбера, Воцапа, испоставио се у току пројекта много делотворнијим и практичнијим од постављања јавних позива на друштвеним мрежама. Док платформе попут Фејсбука имају значајно већи потенцијал када се ради о јавним догађајима за које је потребна само масовна физичка присутност, у случају АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ серије перформанса, где постоји низ инструкција и одређени „образац” за учешће намењен извођачима који треба да их прате, непосреднија могућност контакта и комуникације са учесницима се показала ефикаснијом и поузданијом. Релативно одававање од првобитно замишљеног метода „регрутовања” перформера путем онлајн друштвених мрежа открило је занимљиву реакцију публике на овај уметнички пројекат, а то је инерција и устезање појединаца на ширем плану за активно учешће у уметничкој акцији која захтева одређен јавни ангажман. Већина оних са којима је контактирано из средине где се перформанс изводио показала је велико интересовање за сам догађај и жељу да му присуствује, међутим, искључиво као посматрачи, а не учесници. Донекле се може сматрати да је питање одазива увек проблем две стране – публике која је (не)заинтересована и (не)мотивисана, и уметника који је (не)способан да на прави начин укључи публику у свој пројекат. Код АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ перформанса слаб одазив путем популарних савремених механизма промоције и колективне мобилизације, као што су објаве на друштвеним мрежама, чини се ипак је био више условљен географско-културолошким факторима специфичним за одабране локације три перформанса, али и релативном комплексношћу јавне интервенције коју је требало извести. Да су се интервенције организовале, на

пример, у Сеулу, Хонгконгу, Тајпеју или Токију, или пак у Лос Анђелесу, Њујорку или Чикагу – у друштвеним контекстима у којима је култура флеш-моба значајно популарнија и устаљенија пракса, као и комуникациони апарати који су везани за њу – вероватно би се овај продукцијски део рада много више ослањао на промотивно-комуникационе потенцијале друштвених онлајн платформи, него на реална познанства и кореспонденцију путем приватних порука и мејлова. Подједнако, тражење од појединаца да само физички присуствују неком догађају, на неком месту, у неко одређено време, и да евентуално носе неки реквизит и изведу само пар покрета би сигурно имало бољи одазив и мотивисало већу групу људи да учествује у уметничкој акцији у јавном урбаном простору, јер би то изискивало улагање минималне психоменталне енергије. Преслушавање аудио-материјала са инструкцијама и извођење серије покрета у трајању од петнаест минута на тргу захтева вољу за активно учешће, улагање времена, пажње и менталне енергије у рад од стране појединца – ради се о ентузијазму који превазилази војерску радозналост, већ је подупрт проактивном унутрашњом мотивацијом за учешће у једном уметничком делу, а то подразумева и преузимање одређене одговорности према њему. Тражење такве врсте ангажованости од стране заједнице у којој се рад дешава, захтева од уметника већи степен ангажмана у комуникацији са потенцијалним учесницима перформанса, што је у случају припреме серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ довело до потребе за прављењем непланираног видео-снимка у коме се свака перформативна интервенција „тестира” и путем које су потенцијални перформери могли визуелно да консултују покрете пре званичног извођења перформанса. Припрема перформанса је од почетка подразумевала доступност аудио-снимака инструкција учесницима, барем дан пре самог догађаја, како би га могли пребацити на преносни уређај са кога ће пратити инструкције у току интервенције, унапред преслушати и евентуално испробати инструкције „код куће”. Основна мотивација је било обезбеђивање рада од могућих техничких проблема (на пример, да појединац открије тек на лицу места да фајл аудио-снимка није компатибилан са његовим или њеним телефоном), али и давање одређеног простора контроле перформерима да ментално процесирају инструкције и размисле о сопственој интерпретацији одређених описа покрета (наравно, колико им то ниво детаљности инструкција дозвољава). Још приликом припреме првог перформанса показало се потребним да се учесницима омогући и визуелни приступ инструкцијама у облику додатног видео-снимка. Иако је сваки пут наглашено да не постоји грешка у интерпретацији инструкција, нити да је синхроност и техничка виртуозност циљ рада,

чини се да је појединцима био потребан и тај визуелни подстицај за коначно прихватање „задатка” и, сасвим сигурно, за уливање осећаја сигурности у сопствено јавно извођење. Тако је на свакој од досадашње три локације перформанса, већина оних који су пристали да учествују изразила потребу да види ауторску интерпретацију инструкција. С обзиром на то да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ идејно не ограничава контролу уметника над субјектом и материјалом рада – дапаче, рад се поиграва крхким балансом између уплитања ауторске руке у друштвену реалност и етичке одговорности према тој реалности – видео који тестира покрете на начин какав их уметник лично замишља, био је прихватљив компромис за придобијање учесника. На свакој локацији сам, у приватном простору, забележила испробавање покрета перформанса. Знатно већи лични ангажман и моје присуство у овој фази продукције, услед свих поменутих чињеница, условили су смањени број учесника од оног који је приликом концептуализације пројекта био очекиван.

Дакле, свим пронађеним учесницима (што путем Фејсбука и електронске поште, што путем личних познанстава) достављају се снимљене инструкције које они треба да похране на свој мобилни телефон или МРЗ плејер и, уз консултовање по избору видео-снимка теста перформанса, испробају пред перформанс, како би осигурали да аудио функционише и да су они били у стању да изводе перформанс на лицу места. Поред аудио-снимка, свим учесницима је достављен и линк за консултовање видео-снимка ауторкиног тестирања перформанса (он је похрањен на Вимео или на Јутуб веб-страници).

Пета фаза продукције рада представља извођење перформанса. Као што је раније поменуто, место перформанса је увек неки од централних тргова града у коме се он изводи. Такође, предвиђено је да улична интервенција траје оквирно петнаест – максимално осамнаест минута. Дато трајање је претпостављено као оптимално: перформанс траје довољно дуго да се може уочити серија покрета и цикличност одређених акција, при чему интервенција добија свој наративни простор и може се посматрати, анализирати у току перцепције и временски „осетити” од стране случајне публике; ипак, он траје довољно кратко да може бити схваћен као кореографска целина и испраћен од почетка до краја од стране већине публике (уколико за то постоји жеља или потреба).

Учесници перформанса се окупљају на одређеном месту, одређеног дана, у одређено време и изводе заједно инструкције које прате путем мобилних телефона или МРЗ плејера. Симултаност слушања наснимљених инструкција се постиже

истовременим пуштањем аудио-снимка. Овај донекле рудиментални метод синхронизације је одабран због неприступачности софистициранијих технологија којима се постиже прецизно симултано слушање истог аудио-снимка, попут повезаног система апарата са слушалицама и микрофоном који данас користе многи водичи на туристичким турама и у групним посетама у музејима¹⁵¹, као и бубице којима се служе ђаци и студенти приликом организованог варања на тестовима и испитима¹⁵². Проблематичност потоње технологије такође лежи у њеном функционисању преко радио или GSM сигнала, што у случају извођења колективног перформанса на прометном јавном градском месту може врло лако да доведе до сметњи у преносу сигнала, као и грешака при читању инструкција уживо.

Пре почетка извођења перформанса, учесници се окупљају у близини локације предвиђене за акцију и заједно пуштају снимак на својим апаратима. Снимак инструкција за сваки од перформанса укључује пар минута тишине која даје перформерима довољно времена да се распореде по локацији. Поред главног задатка да прате инструкције са снимка и изводе покрете у складу са њима, од њих је затражено да стоје раштркани по тргу како би локацију физички што више обухватили, али да остану довољно у близини један друге како би перформанс био перципиран као јединствен догађај и како би био „приступачан” камерама за документовање. Све интервенције у серији се завршавају напуштањем места перформанса од стране учесника, док камере настављају да бележе догађај у нестајању.

Извођење перформанса подразумева и видео-документовање истог. Сниматељима, за разлику од перформера, није доступан аудио-снимак инструкција у току перформанса. Њихов задатак је искључиво да забележе уличну интервенцију како се одвија у реалном времену, што значи да је њихов положај перцепције сличан другим проматрачима перформанса на лицу места. Изједначавање положаја сниматеља и публике перформанса је такође подвучено звучним делом видео-документације која се касније претвара у видео-пројекцију инсталације. Њега чини звук амбијента – гласови људи који посматрају перформанс, случајних пролазника, саобраћајна бука, музика из кафића и остали уобичајени звукови једне градске средине. Ради стварања што веће количине аудио-материјала, што би омогућило већу слободу његове обраде и монтаже у постпродукцијској фази рада, сваки од сниматеља има задатак да бележи читав

¹⁵¹ <http://www.audioconexus.com/products/tour-guide-systems/>, acc. 13. 11. 2015; 2:44 PM

¹⁵² <http://www.polozi-ispit.com/bubice-za-ispit-cena.html>, acc. 13. 11. 2015; 2:49 PM

перформанс од почетка до краја у једној непрекидној сцени, односно кадру. Камера се укључује мало пре почетка извођења првог покрета да би забележила уобичајени изглед локације пре уметничке интервенције, и гаси се мало после завршетка перформанса како би забележила изглед урбаног контекста у тренутку одласка перформера са „сцене” и после акције АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

Завршна, шеста по реду, фаза практичног рада је постпродукција видео/аудио-материјала сакупљеног у току извођења јавних уличних перформанса и прављење видео-звучне инсталације у изложбеном простору на основу датог материјала. С једне стране се монтирају видео-документације перформанса, комбинујући снимке са мобилних телефона, фото-апарата и камера које су коришћене при сваком од догађаја. Са друге стране се сређују аудио-снимци инструкција за инсталацију. За саме интервенције на трговима није било од основне важности какав је квалитет звука аудио-снимка који слушају перформери, јер је снимак имао пре свега функцију да јасно и ефикасно пренесе садржај инструкција особи која интерпретира физичке покрете. Међутим, ситуација је другачија када је дати снимак део видео-звучне инсталације; тада звук инструкција добија и своју естетску звучну вредност коју између осталог дефинише и квалитет снимка. Из овог разлога су се у фази постпродукције поново снимиле инструкције физичких покрета, и то у професионалном студију. Као што је било раније поменуто, инструкције за перформансе су снимљене на званичним језицима географских контекста где су перформанси извођени, и оне остају у том формату и унутар инсталације.

Монтажу видео-снимака перформанса и сређивање аудио-снимака инструкција прати организација видео-звучне инсталације у галеријском простору. Инсталација АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ не овиси суштински од простора у коме се приказује, што је представљало олакшавајућу околност при састављању плана реализације рада с обзиром на то да у том моменту није још било дефинисано место докторске изложбе. Још у идеализацији уметничког пројекта и рада, докторска изложба је замишљена као вишемедијска инсталација састављена од три видео-пројекције са звуком, које се у већој или мањој мери могу симултано перципирати, и три аудио-снимка који су доступни публици путем слушалица и пуштени паралелно са видео-пројекцијама. Оба елемента, видео-пројекције и аудио-снимци понављају се непрекидно. Сходно овој фиксној формули инсталације, изложбени простор мора да поседује услове за представљање овако организоване поставке, али он не треба да утиче на изглед инсталираног рада у основи. Другим речима, видео-звучна инсталација АГИТ-ПРОП-

ФЛЕШ-МОБ се прилагођава формално архитектури изложбеног простора стављајући његове специфичности у функцију рада, али не представља *site-specific* инсталацију, јер не полази од специфичног простора у својој конструкцији и креирању свог значења. Питања, као што су врста простора галерије и његове димензије – на пример, да ли је састављена од једне просторије у облику коцке или је у облику тунела, да ли је плафон висок три или четири метра, да ли је један део простора издигнут на виши ниво и испрекидан вратима или је компактан – нису од претераног значаја за саму инсталацију. Једини аспект простора који АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ захтева је да је званично у функцији изложбеног простора, било да је у питању галерија или било која друга уметничка институција која садржи изложбени простор. Фундаментално је за концепт рада да је простор намењен излагању уметности, а значај овог аспекта намене излагачког простора биће детаљније анализиран у делу текста који се бави самом припремом и изгледом докторске изложбе.

Овде је потребно још поменути неке основне техничке одреднице инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, које су биле фиксиране још у току припреме пројекта и рада. Опрема која је предвиђена за инсталацију докторске изложбе: три пројектора (по могућству сличног квалитета ако не и исте марке), најмање три пара слушалица, три постоља за слушалице и за евентуално седење посетилаца изложбе, и три аудио-система са звучницима или три саундбара. Првобитно је било замишљено да звук из видео-пројекција, који представља амбијентални звук са уличне интервенције, излази директно из пројектора – што би значило постојање три симултана амбијентална звука у изложбеном простору. У току реализације пројекта постојала је намера да се ова три амбијентална звука синтетизују у један општи звук са локација перформанса, који треба да се чује путем аудио-система инсталираног у простору. Приликом конкретне припреме инсталације за докторску изложбу, вратило се ипак на првобитну замисао звучне инсталације где су остављена три одвојена звука из видео-пројекција да испуњавају простор.¹⁵³

¹⁵³ Више о звучном елементу инсталације у завршном делу поглавља који се бави описом видео-звучне инсталације докторске изложбе, стр. 138–143

Календар продукције

Пре започињања детаљне анализе практичног рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, неопходно је направити кратак осврт на календар његовог извођења како би се имао јаснији преглед процеса реализације и обликовања целокупног уметничког пројекта. С обзиром на већ наглашену логистичку комплексност рада, као и на централно место које има процесуалност у раду, усвојен је хронолошки приступ приликом анализе његових различитих концептуалних и формалних елемената. У супротном би било тешко ставити одређење кључне моменте у практичном стварању рада у однос са значењима и проблематичким тангентима које стоје иза његовог коначног изгледа.

У наставку је приказан овај продукцијски процес у табеларном облику. Из сличних разлога, односно ради олакшавања увида читаоцу у уметнички пројекат, изабран је табеларни формат календара уместо дескриптивног описивања следа догађаја.

Претпродукција и припрема перформанса у Београду и Мадриду (први део)	лето 2014–април 2015.	Сакупљање интервјуа у Мадриду и Београду (први део); тражење фондова за пројекат; планирање извођења рада и потребне техничке опреме
Резиденца у Минхену	30. април–30. мај 2015.	
Припрема перформанса у Минхену	29. април–15. мај 2015.	Сакупљање интервјуа у Минхену; тражење учесника у перформансу; тражење сниматеља перформанса; састављање инструкција за перформанс; снимање аудио-записа инструкција
Перформанс у Минхену	16. мај 2015.	Извођење перформанса – Маријенхоф (<i>Marienhof</i>)
Постпродукција и изложба у Максимилијанс форуму (<i>MaximiliansForum</i>)	26. мај–9. јун 2015. (изложба)	Монтажа видео-материјала са перформанса; припрема видео-инсталације за изложбу
Припрема перформанса у Београду (други део)	31. мај–24. јун 2015,	Тражење учесника у перформансу; тражење сниматеља перформанса; састављање инструкција за перформанс; снимање аудио-

		записа инструкција
Перформанс у Београду	25. јун 2015.	Извођење перформанса – Трг Републике
Припрема перформанса у Мадриду (други део)	26. јун–05. јул 2015.	Тражење учесника у перформансу; тражење сниматеља перформанса; састављање инструкција за перформанс; снимање аудио-записа инструкција
Перформанс у Мадриду	6. јул 2015.	Извођење перформанса – Плаца де Мајор (<i>Plaza de Mayor</i>)
Постпродукција и припрема видео-звучне инсталације	7. јул–28. октобар 2015.	Монтажа видео-материјала са перформанса из Београда и Мадрида; планирање видео-звучне инсталације
Изложба у Дому омладине Београда	29. октобар–8. новембар 2015.	
Изложба у галерији У10, Београд	21. јануар–6. фебруар 2015.	

Први перформанс: Минхен

У оквиру пројекта „Сарадња_7” била је обезбеђена уметничка резиденца у Минхену, у трајању од месец дана (30. април–30. мај 2015. године), као и излагање рада у градском изложбеном простору Максимилијанс форум (*Maximilians Forum*)¹⁵⁴. За боравак и припрему изложбе добијена је финансијска помоћ од стране Културног реферата града Минхена, као и од Министарства културе и информисања Републике

¹⁵⁴ Више о изложбеном простору Максимилијанс форума може се прочитати на њиховом званичном сајту: <http://www.maximiliansforum.de/>, ас. 26. 05. 2015; 6:08 PM

Србије¹⁵⁵. Временско ограничење резиденце је било главни разлог за одлуку да Минхен буде локација првог перформанса у серији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Календар резиденце је сужавао припрему перформанса на само три недеље, а дозвољавао је највише недељу дана за постпродукцијски део рада, односно за монтажу видео-снимака перформанса и припрему инсталације у Максимилијанс форуму. Иако се почело са сакупљањем материјала за перформансе у Београду и Мадриду (одговора на питања о покретима на радном месту) још у лето 2014. године, резултати фазе припреме перформанса у Минхену су постављени као референтна мера за избор материјала од ког се састављају инструкције свих перформанса: количина и врста одговора која се сакупи у току минхенске продукције рада биће одлучујућа за број и тип материјала који ће се припремати за све наредне интервенције. Ова одлука би се могла означити као још једно компромисно решење у оквиру уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, где ограничене могућности једног примера у серији одређују оквире других примера из те серије, а тиме они додатно обликују предефинисану форму целе серије и потенцијално чак разрађују (или пак разграђују) концепт целог рада.

У периоду који је претходио резиденци у Минхену, било је укупно сакупљено отприлике по двадесет одговора на свако од три радна питања у Београду, док је у Мадриду било интервјуисано око петнаест појединаца. За функционисање рада није било битно да ли је „узорок” из локалне заједнице састављен од мени познатих особа или искључиво од случајних пролазника, пошто се полазило од чињенице да сам сама део друштва и подједнако условљена политичким, економским, друштвеним и било којим другим променама које условљавају и у којима учествују и други појединци; те моја околина подједнако представља један од узорака из друштва. Тако је стварање „узорака” за кореографије имало почетну тачку у родбини, пријатељима, комшилуку, сарадницима, познаницима, пријатељима мојих пријатеља итд. Тај круг појединаца из сваке локалне заједнице укључених у пројекат се постепено ширио, и ангажманом неких од интервјуисаних се отварао и излазио из граница моје сфере, трансформишући се у неку врсту друштвене мреже.

Други извор материјала за кореографију је везан за насумично интервјуисање људи у локалној средини у којој се перформанс изводи. Акцент у одабиру материјала

¹⁵⁵ Пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је, као део пројекта „Сарадња_7” у Минхену, добио стипендију на јавном конкурс Министарства културе и информисања Републике Србије за финансирање или суфинансирање пројеката у култури, као и пројеката уметничких, односно стручних и научних истраживања у култури за 2015. годину (област визуелне уметности и мултимедија).

за кореографију је био пре свега на разноврсности професија појединаца који описују покрете, али и њиховом полу и годишту.

Овај принцип у селекцији интервјуисаних појединаца је примењен и у Минхену, полазећи од „анкетирања“ чланова групе *Колaborејин* и прослеђивања питања њиховим познаницима и породицама. Многи од интервјуисаних су такође „пронађени” шетњом по улици и одлажењем у одређене делове града, као и у радне просторе где ми је улаз био дозвољен, како би „узорак” из локалне заједнице био што разноврснији и што мање овисан о евентуалном друштвеном слоју и професионалној категорији којима мој круг познаника припада. С обзиром на већ поменута временска ограничења, за сакупљање одговора у Минхену је укупно било издвојено једанаест дана, како би потом било довољно простора за састављање инструкција, њихово превођење на немачки језик, претварање инструкција у аудио-запис и припреме свега потребног за сам догађај перформанса. У датом периоду успело је да се добије тридесет шест одговора на питања од појединаца са различитим професијама, која су потом преточена у кореографију перформанса. Интервјуисани су били: адвокатица (44 године), кустос (у педесетим), молер (у тридесетим), маркетинг менаџерка (у касним педесетим), директор консалтинг компаније (у четрдесетим), васпитачица (у двадесетим), собарица (23 године), пиљар (у шездесетима), касир (у тридесетим), бабица (42 године), фотограф (37 година), болничар (52 године), келнерица (у двадесетим), столар (у тридесетим), архитекта (у тридесетим), административни радник (у касним двадесетим), секретарица (у педесетим), рецепционар (у касним четрдесетим), кувар (у раним четрдесетим), професор на универзитету (46 година), банкарски чиновник (у касним тридесетим), продавац у бутику (у двадесетим), сликар (48 година), грађевински радник (у тридесетим), техничар (у четрдесетим), домаћица (у шездесетим), пчелар (у шездесетим), цвећарка (у четрдесетим), сладоледчица (у двадесетим), новинар (у раним педесетим), графички дизајнер (39 година), старатељица (43 године), инспектор електрана (у касним педесетим), чуварка (у тридесетим), зидар (у тридесетим) и менаџер у култури (50 година). Не наводе се други подаци о датим појединцима, као што је, на пример, њихов етнички статус, место боравка, вероисповест, јер он није сматран релевантним за рад.

Пре него што се настави са описом перформанса у Минхену, потребно је нагласити да сакупљање одговора пре почетка званичне продукције првог перформанса у Минхену није представљало пуко гомилање материјала за састављање инструкција како би се убрзала реализација пројекта, већ је превасходно било вођено у намери да се

утврди како би инструкции једног перформанса звучале у пракси, те како би последично крајњи перформанс могао да изгледа. Сакупљање материјала у Београду и Мадриду у периоду пре маја 2015. је било саставни део идејног дефинисања рада и служило је за разумевање трансформације која ће се десити приликом ауторске интерпретације добијеног одговора у кореографску инструкцију за улични перформанс. Тако је, на пример, у току првих интервјуа било инсистрано на детаљном објашњавању, описивању физичких покрета, са идејом да се покрети перформанса учине што веродостојнијим и у што мањој мери буду подвргнути мојој интерпретацији у току састављања инструкција. Испоставило се, међутим, да овакав приступ није сасвим ефикасан, због тога што многи појединци имају проблем да објасне своје покрете пошто се често радило о аутоматизованим покретима или пак нису били у стању да их детаљније опишу. Поред овога, постојао је и важан фактор воље појединаца да уђу у дубљу анализу покрета у току одговарања на питања, поготово када се радило о људима који су сусретани на улици и разним локацијама по граду, и који су ми били непознати. Немогућност контролисања прецизности сваког описа је условила смањивањем почетног захтева за детаљним описима и остављањем простора саговорницима да објасне покрете онолико детаљно колико то желе и могу, или колико им то ситуација дозвољава. Једина ставка на којој се наставило да се инсистира приликом интервјуисања јесте да се покрети описују дескриптивно, а не функционално. Уместо „шаљем електронску пошту”, тражило се, на пример, „седим за столом и радим на компјутеру, гледам у екран, обе руке су на тастатури и куцам по њој, понекад држим десну руку на мишу и кликћем мишем”. Занимљиво је било открити у процесу сакупљања материјала за инструкции перформанса до које мере већина појединаца не размишља о типологији сопствених покрета, нити о свом положају тела, већ их искључиво доживљавају кроз сврху онога што раде. Њихови покрети и положај тела су сведени на функцију коју обављају и њихову намену. У зависности од саговорника, језичка артикулација физичког аспекта личних покрета се такође показала више или мање проблематична. Поставља се могућност да је потоња проблематика приликом преношења личног физичког искуства у вези са послом и радним простором утицала на велики степен поједностављивања неких од одговора или пак на избегавање упуштања од стране интервјуисаних појединаца у давање комплекснијих одговора. Аспект релативне несвесности многих појединаца о сопственом телу у току велике порције времена – другим речима, отуђење при раду – тако је постало важан моменат рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ одмах на почетку његове практичне материјализације.

Други значајан аспект рада који је „откривен” још приликом првих интервјуа јесте минималистички карактер описаних покрета. Многи описани покрети су укључивали изразито статичне положаје тела у којима се помера само један део тела, и то невезано да ли је реч о најповнављанијем покрету, најдражем или најмање вољеном покрету. Сигурно да је утицај градске средине и врсте професија са којима је успело да се дође у контакт донекле диктирао ову чињеницу. Она је такође била делимично условљена положајем три одабране средине за перформансе: средине где је радна снага све мање везана за фабричко окружење и тешке физичке послове производње примарних сировина, која је у последњим деценијама пребачена у земље азијског, као и афричког и јужноамеричког континента. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је идејно рачунао на овакав исход, превасходно ако се прави поређење са историјским примерима на које се реферира – *agit-prop* тачке америчких авангардних плесних група из тридесетих или Чаплинова луцидно кореографирана сцена на фабричкој траци из филма „Модерна времена”. Очекивано је да ће савремени покрети рада бити другачији у складу са променама које су се десиле на тржишту рада, типологијом послова којима се људи данас баве, али иу складу са поменутиим демографским распоредом послова у различитим географским подручјима у свету, и типом средине у којој се одвијају (урбана у односу на руралну). Статичност и минималност многих савремених професија које су усмерене на столицу и компјутер, неизбежно је чинила да кореографија перформанса буде испуњена понављањем и цикличним сменама седења и устајања, и рада на тастатури и са мишем, упркос томе што се ниједна од професија интервјуисаних појединаца није понављала у оквиру једне локације перформанса.

Све наведене чињенице које су се назирале већ приликом сакупљања првих „пробних” интервјуа за састављање кореографија, потврдиле су се и у току једанаестодневног интервјуисања у Минхену. Оне су заједно утицале да се АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ коначно усмери искључиво на једно питање од три почетна радна питања: питање о најчестлијем покрету који се обавља у току рада. Пре свега, велика стилска разноврсност у опису покрета – која није долазила само од разноврсности професија, већ и од других комплексних друштвених, психолошких или сасвим субјективних околности везаних за интервјуисане појединце – чинила је крајњи резултат, сакупљени узорак одговора, потпуно нехомогеним и нефокусираним да би могао да пренесе неку усмерену поруку или садржај у току перцепције рада од стране публике. У том смислу, питања о субјективном односу појединаца према својим физичким покретима у току рада (питања о најдражем и најомраженијем покрету)

показала су се попут неке врсте плеоназама, ако се узме у обзир разноврсност индивидуалних исказа. Покрет који неко воли или не воли да изводи у току свог посла губи било какво значење, смисао у скупу од само тридесет шест испитаника, поготово ако не постоје други параметри који говоре нешто о њиховом друштвеном положају, личној историји, образовању, темпераменту итд. С друге стране, минималистички карактер покрета и понављање истих врста покрета и положаја које је постало уочљиво са растом броја интервјуисаних, чини питање о учесталости покрета поетички занимљивим у контексту кореографије и формалног изгледа уличног перформанса. Понављање и цикличност покрета и положаја потврђује извор инспирације рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, а то су колективни улични протести које дефинише баш то понављање истих парола и истих покрета, као и учесталост самих протеста изазваних учесталашћу захтева и незадовољених потреба групе појединаца у једном друштву, односно присутност истог проблема који својом масовношћу ствара потребу за групним окупљањем на улици, али и избора протеста као јавног геста револта и резистенције.

Било би занимљиво навести неколико примера одговора на питање о најучесталијем покрету у току рада, који су добијени у Минхену; примера који илуструју поменути сведеност покрета, а били су најчешће именовани у тридесет пет одговора искоришћених за кореографију перформанса. Више учесника у „анкети” је навело седење за столом испред компјутера, куцкање на тастатури и употребу миша као један од најчешћих покрета, а ево једног од таквих одговора:

*Седим, ту је миш. Моја десна рука је на столу и држим и кликћем мишем. Глава ми је усмерена ка компјутеру, концентрисана сам, нагнута према монитору. Ноге су ми раскречене и нагнута сам уназад, наслоњена на наслон столице... Или седим и притискам прстима по тастатури мог компјутера.*¹⁵⁶ (графичка дизајнерка)

Поред покрета у току рада за компјутером, најчешће поновљен покрет у одговорима је везан за употребу телефона. Чак пет учесника је јављање на телефон и куцкање по телефону издвојило као најтипичније за свој посао. У наредном примеру се може уочити и различитост у стилу описивања истог покрета од стране различитих појединаца:

Узимам мобилни из џепа и проверавам да ли имам пропуштене позиве, електронску пошту или поруке, и одговарам на њих углавном одмах, узвраћам позив или куцкам

¹⁵⁶ Превод оригиналног транскрипта на енглеском језику: *I am sitting, there is a mouse. My right hand is on the table and I hold and click the mouse. My head is into the computer, consentrated, leaning towards the monitor. My legs are open and I am inclined backwards, reclined on the back of the chair... Or I am sitting and pressing my fingers into the keyboard of my computer.*

кратке реченице. Дакле: стојим, узимам мобилни телефон левом руком из левог џепа где увек стоји, и гледам у екран, и онда одлучујем да ли да зовем или не, и онда отварам мени десном руком. Имам iPhone тако да слајдујем и скролујем прстом по екрану. Радим доста прстом, то је покрет једног прста. После, враћам телефон назад у џеп и осећам како је топао.¹⁵⁷ (менаџер у култури)

Дижем слушалицу телефона са стола и укуцавам број. Јављам се на телефон и зовем на телефон. Седим.¹⁵⁸(секретарица)

Највише обављам телефонске позиве, јављам се на телефон. Највише причам мобилним телефоном. Стојим, али не ходам околу. Померам се у месту.¹⁵⁹ (маркетинг менаџер)

Разлике у детаљности и начину описивања сличног покрета са истом функцијом – употребе телефона – одредиле су начин на који се одвија интерпретација сваког од одговора у инструкцију за перформанс. Уместо остављања најспецифичнијих детаља појединачних описа, али далеко од потпуне синтезе и апстракције одговора на елементарни опис одређеног покрета, покушано је да се осмисле инструкције које осцилирају између ова два екстрема: универзалног – у коме је интерпретирана ситуација сведена на чисто физичке аспекте покрета тела (без укључивања предмета и реквизита који врше интеракцију са телом у току извођења покрета, а уједно објашњавају контекст покрета у коме се он дешава), и специфичног – који задржава све детаље првобитног личног описа физичког искуства интервјуисаних појединаца. На овај начин је покушано да се форма кореографије перформанса надовеже на опште „лебдење” рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ између сфера колективног и индивидуалног, те да се нагласи њихово преплитање, сукоб и наизменична условљеност. Кореографија сваког перформанса из серије треба да осликава инструисани карактер интервенција, али и простор слободне интерпретације, који сваки од перформера има у извођењу покрета.

Важан моменат у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је такође питање језика: од језика на коме се сакупљају одговори и који зависи од моје способности и могућности да комуницирам са локалном заједницом, преко језика на коме перформери слушају инструкције и, коначно, до језика на коме публика слуша снимке инструкција унутар видео-звучне инсталације у изложбеном простору. Питање језика који је коришћен у

¹⁵⁷ Превод оригиналног транскрипта на енглеском језику: *I am picking up my handy out of my pocket and checking if I missed the call if there is any email or messages and answer mostly immediately while diling back or writing some short sentences. So: I am standing, I pick my mobile phone with my left hand from the left pocket because it's always in my left pocket and look what's on the display and then I decide should I call back or not and then I open the menu with my right hand. It's an iPhone so I swap and slide with my finger on the screen. I work a lot with my finger, it's a one finger movement. After, I put it back and feel how warm it is.*

¹⁵⁸ Превод са немачког језика (оригинални одговор на немачком је у облику аудио-записа).

¹⁵⁹ Превод оригиналног транскрипта на енглеском језику: *I mostly do the telephone calls, to answer. I mostly talk on the mobile phone. I stand up, but do not walk. I move in one spot.*

видео-звучној инсталацији поменуто је раније у тексту¹⁶⁰, а овде желим да проанализирам проблематичност претварања сакупљеног материјала за инструкције у саму кореографију и, последично, питање формата инструкција, које балансирају специфичан опис појединаца и опште значење описаног покрета. Минхен је за мене представљао језички недоступну територију. Из тог разлога су многи од снимљених и записаних одговора морали да буду интерпретирани од стране чланова групе *Колаборејшн* на енглески језик. Неки од одговора су, ипак, били снимљени или записани директно на енглеском језику кад су интервјуисани субјекти довољно добро владали тим језиком да су се осећали угодно да опишу одређене радње и ситуације. Наравно да и у овом смислу постоји ограничење у вези са већом или мањом способношћу да се исприча, артикулише одређени садржај на енглеском језику, из чијег помањкања следи неминовно упрошћавање одговора ради лакше комуникације. Једноставан, концизан и прецизан стил који се уобичајено користи за састављање инструкција показао се као идеалан за анулирање датих проблема условљених језиком, као и стилско-формалних разлика које карактеришу одговоре различитих појединаца.

Коначне инструкције, односно кореографија перформанса у Минхену, могу се прочитати у целини у поглављу „Прилози”¹⁶¹, док се оригинални текст на немачком језику може консултовати на интернет страници докторског уметничког пројекта www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com.

Пре наставка анализе процеса састављања кореографије перформанса у Минхену, мобилизације перформера и других делова припреме за јавну интервенцију, потребно је да се продискутује питање локације и дана извођења уличног перформанса. Иако је у току концептуалног дефинисања рада било одређено да место интервенције буде увек један од централних тргова града – где би се иначе људи могли потенцијално окупити у неки групни протест – ова општа одредница за локацију перформанса остављала је доста простора за интерпретацију при избору једног од тргова у средишту Минхена који одговара захтевима рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Избором конкретног места за први у серији перформанса прецизирао се такође карактер те уметничке акције, његова интеракција са публиком и одређеним градом, као и врста информација које тај локални контекст нуди о себи приликом перцепције видео-снимка перформанса унутар инсталације рада. Тип јавног урбаног простора перформанса одређује тип односа

¹⁶⁰ Видети део поглавља „Планирање” који описује фазе реализације пројекта, стр. 78–88

¹⁶¹ Стр. 162–166

између рада, публике и тог простора. Одабиром прве локације истовремено је требало да се прецизније одреди компаративни однос између појединачних перформанса унутар серије тако да се визуелно не сведу на „неке урбане средине где су се десили перформанси”, већ да се пусти да географска различитост и специфичност локација перформанса – испољена кроз архитектуру, тип урбаног простора, али и реакцију пролазника и публике – уђе у визуелни и формални дискурс рада. Занимљиво је поменути како је и у овом случају компромисно решење било то које је утицало на даљи ток пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и коначни изглед рада. Првобитно је за просторно контекстуализовање перформанса у Минхену био одабран трг Макса-Јозефа (*Max-Joseph Platz*), трг на коме се налази зграда Баварске народне опере и од кога почиње минхенска најлуксузнија улица Максимилијанштрасе (на чијој је адреси изложбени простор Максимилијанс форум). Он је био одабран због своје монументалности и пространости која дозвољава велику слободу маневрисања приликом снимања колективне акције уживо. Међутим, перформанс није добио званичну дозволу за јавно извођење на овом тргу од стране надлежних органа града, наводно, због календарског поклапања са неким другим културним дешавањима у центру Минхена. Тако је грешка у процесу заказивања перформанса, односно недовољна информисаност о правилима организовања јавних уличних окупљања у Минхену довела до потребе да се пронађе алтернативна локација. Потом, немогућност поновног тражења дозволе за извођење перформанса на некој другој градској локацији услед прекратких рокова за подношење нове пријаве је произвела још један значајан елемент рада: перформанс је изведен без званичног одобрења од стране градских органа. Овај „герилски” приступ се затим задржао и приликом организације осталих перформанса из серије.

Уз ризик обустављања догађаја од стране полиције и потенцијалних легалних последица, први перформанс АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је био премештен на Трг Маријенхоф. Пар стотина метара удаљен од трга Макса-Јозефа, Маријенхоф представља велику квадратну травнату частину смештену иза Новог градског већа и градске катедрале Свете Богородице (*Frauenkirche*). Управо тај атипични травнати изглед трга је био разлог његовог одабирања за место интервенције, пошто му даје специфичан однос са грађанима и пролазницима, а самим тим и мању контролу од стране органа јавног реда. На овом тргу се може седети и лежати као у парку, али га одсуство клупа, стазица и других елемената парковне архитектуре ипак држи у категорији градског трга. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ перформансима је неопходна

публика како би се успешно реализовали, јер се у односу учесника перформанса и публике (намерне или случајне) остварује потенцијал уметничког геста да комуницира (или не комуницира) и да се доврши путем реципрочне интерпретације ова два елементарна чиниоца – акције и посматрача. Маријенхоф се показивао као захвалан по датом питању, јер успева да задржи појединце и групе људи дуже него стандардни тргови, формирајући *оазу за одмор, релаксацију и контемплацију*¹⁶², просторну паузу како од убрзане динамике центра града тако од свакодневних радњи појединаца у њиховом кретању кроз урбану средину. Поред начина интеракције учесника перформанса и публике у току уметничке акције, Маријенхоф је такође дефинисао карактер амбијента који се перципира у видео-пројекцији унутар инсталације рада у галеријском простору. Публика интервенције уживо и публика инсталације која укључује видео-документацију не може никада да има исту перцепцију, ни однос са перципираним, нити исту врсту интеракције са радом. Наравно, другачија врста медија која је активирана у два случаја, те начин на који се сваки од њих простира у времену и простору, производи дату разлику независно од тематског садржаја рада. У случају серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, који се претварају у видео-звучну инсталацију АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, публика јавних урбаних интервенција је саставни део географског, урбаног, а у већини случајева и друштвеног контекста простора који интервенције „окупирају”, али јој *real-time* временска димензија перформанса ипак омогућава само парцијалну перцепцију у зависности од физичког положаја и личне заинтересованости појединаца. Исто тако, та публика има парцијалну перцепцију целокупног уметничког рада, јер има увид у само један од географских контекста у серији перформанса. Публика инсталације, с друге стране, има увид у рад који је дистанциран и квазиомнисцентан, јер има истовремен визуелан приступ свим перформансима из серије, као и самој публици присутној на лицу места уличних перформанса. Међутим, њена перцепција је поново парцијална јер резони видео-снимака перформанса „пропуштају” само део сваког од приказаних догађаја и делић урбаног контекста сваког од перформанса – кроз фрагменте архитектуре, звукове из позадине и лично искуство везано за одређење локације (нпр. ко познаје Београд, препознаће одмах да се један од перформанса дешава на Тргу Републике, а ко познаје Минхен, препознаће Маријенхоф у једној од пројекција).

¹⁶² [https://de.wikipedia.org/wiki/Marienhof_\(M%C3%BCnchen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Marienhof_(M%C3%BCnchen)), acc. 29. 09. 2015; 5:17 PM

Приликом разматрања могућег датума за извођење перформанса, поред стандардних усклађивања распореда свих укључених у снимање перформанса и његову организацију и извођење, важна ставка је била баш описани однос перформера и публике перформанса. С обзиром на то да је уочено да популација Минхена не борави превише на улицама у току радних дана, што због стила живота, што због климатских услова, једини дани када се могла добити нека значајнија количина публике за уличну интервенцију била су два дана викенда. После консултације временских услова, за датум перформанса у Минхену одабрана је субота, 16. мај. Окупљање је било заказано за осамнаест часова. Сатница перформанса је била одређена на основу усклађивања три фактора: светла које је најпогодније за снимање перформанса, прометности минхенских улица и доступности појединаца који учествују у перформансу. Тек по организовању трећег перформанса у серији, у Мадриду, сатница је спонтано добила додатни смисао унутар уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, што је навело уметницу да прикључи и додатни поднаслов рада приликом накнадног излагања видео-звучне инсталације рада и представљања рада у различитим званичним ситуацијама из сфере културе и уметности.

Већ је поменуто да су учесници перформанса регрутовани путем локалних друштвених мрежа. У случају Минхена та мрежа је, пре свега, укључивала пријатеље и познанике колектива *Колаборејин*, који су били контактирани путем Фејсбука, електронске поште и лично, као и појединце упознате у првим недељама резиденце у Минхену. Коначни број учесника у перформансу је био шеснаест, од којих је четворо учесника одустало на почетку или у току саме интервенције због техничких проблема приликом репродукције снимљених инструкција. Иако није постојао неки дефинисани број перформера, овако скроман одазив је представљао донекле изненађење с обзиром на устаљеност флеш-моб акција у масовној култури, као и уметничко-културну позадину кругова са којима је била успостављена веза. Показало се да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ ипак има доста високе захтеве у ангажману за своје учеснике, јер је највише цитиран разлог за избегавање учешћа у перформансу био нелагода извођења сугерисаних покрета у јавном урбаном простору.¹⁶³ Могуће је да многи од позваних појединаца нису ни били довољно заинтересовани да се укључе у акцију и да се активно ангажују појављивањем на одређеном месту у одређено време. Међутим, идеја

¹⁶³ О одазиву учесника перформанса је било речи и у делу поглавља „Планирање” посвећеном фазама продукције рада, стр. 78–88

пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је подразумевала и већи и мањи одазив од стране локалне заједнице, а коначни број учесника је у суштини укључен у саму процесуално-истраживачку природу овог уметничког рада. АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је замишљен као дело које апсорбује локалну друштвену реалност и ситуације које она производи у току самог стварања рада. Његова тема, простор деловања, субјект и материјал из кога настаје, као и контекст у коме се перципира и интерагује са публиком узрокују да је сам рад порозан на случај, ситуациони фактор, грешку, на неконтролисане промене које чине саставни део друштвене реалности; али истовремено, он их прихвата и присваја као део сопственог процеса трансформације и конструкције.

Поред слабог одазива, још једна раније поменута чињеница се показала као изненађење у продукцији првог перформанса, а касније се потврдила у друга два перформанса: већина појединаца која је пристала или показала интересовање да изводи перформанс је тражила да поред слушања снимка инструкција унапред има и визуелни увид у покрете који су били сугерисани инструкцијама.¹⁶⁴ Дакле, није била довољна антиципација реакције појединаца локалне заједнице у току планирања егзекуције рада у замисли да учесници могу да саслушају инструкције пре перформанса како би се осетили сигурнији при извођењу покрета у току саме интервенције на градском тргу и тиме се избегло да интервенција оде у нежељеном смеру потпуне импровизације и хаоса. Нека врста рудиментарне припреме кореографије, која је подразумевала преслушавање аудио-снимака, већ је у старту нарушавала очекивање значајнијег резултата мобилизације перформера, што је и било условило окретање од стратегије искључивог разглашавања догађаја на виртуелним друштвеним платформама. После више захтева за визуелизацију покрета који ће се радити у перформансу, направљена је кућна верзија извођења инструкција у интерпретацији једног од чланова колектива *Колaborејшн* и послата свим заинтересованим учесницима са напоменом да је у питању само субјективна интерпретација слушаних инструкција од стране извођача, и да је сваки појединац позван да изводи одређене покрете по сопственом нахођењу уколико има потребу да их интерпретира на неки други начин. У разгласу послатом потенцијалним учесницима, наглашена је такође опционална консултација овог видео-материјала и подвучено је да у интервенцији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ нема грешака у извођењу покрета, пошто циљ перформанса није савршена синхронизованост покрета нити једно идентично физичко решење за инструкције покрета. Сви учесници су, дакле,

¹⁶⁴ Видети стр. 78–88

били индиректно позвани да унесу мале личне интерпретације у описане гестове, као и да не теже ка виртуозности или егзактности у извођењу „кореографије”. Овакво допуштање слободног простора интерпертације свакоме учеснику и одступање од увежбаности и тоталне ауторске контроле перформанса се, у неку руку, само од себе наметало. Контрола било ког синхронизованог перформанса у трајању од петнаест до осамнаест минута би захтевала врло висок професионални ниво извођача, као и сате и сате вежбања, што би аутоматски искључило било какво учешће различитих појединаца из локалне заједнице, укључујући оне са малим или без икаквог ранијег перформативног искуства – а то би било у сукобу са отвореним неселективним (елитистичким) ставом уметничког пројекта. Фокус АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ акција није извођачка виртуозност, већ значење/значај колективног геста у јавном урбаном простору; фокус је на активистичком, комуникационом и симболичком потенцијалу уметничке репродукције физичких покрета, који описују радно искуство различитих појединаца из једне друштвене заједнице. *A priori* искључивање из рада могућности тоталне контроле садржаја перформанса је донекле уносило и „демократични” тон интервенцијама, првенствено у односу аутора према перформерима. Извођење усаглашене колективне перформативне акције би могло сувише да призива масовне кореографије као што су слетови или државне параде, а с тиме би улога појединаца који учествују у акцији била сведена на минимум, на пуки инструмент за демонстрацију одређеног геста или концепта. Пуштање да учесници одрже одређену аутономију у интервенцији, па макар (иронично) она била путем грешке и неvirtуозности, истиче волонтерску природу њиховог учешћа и ставља акценат на однос идеалистичке основе јавног геста и његовог расипања у току трансформисања у конкретну колективну интервенцију, где „колективно” осцилира између јединства функције заједничке акције и збира појединачних физичких ситуација које постављају однос „на лицу места”.

С друге стране, перформанси АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ нису дословно подређени концептуалној основи рада; они не прате принцип конструкције садржаја у служби теорије до границе свођења његове поетике на чисту функционалност у односу на одређену теоријску основу. Главни пример ове поетске толеранције и непринципијалности рада јесте и допуштање непланираних модификација у структурисању рада и у „узорку” на којем се он заснива, а које су вођене субјективним утисцима о изгледу кореографије приликом тестирања јасноће и изводљивости покрета из инструкција. Наиме, текст са инструкцијама се, по састављању, читао појединцима који су изводили описане покрете и тестирали разумљивост инструкција, изводљивост

и визуелну ефикасност покрета. Уколико се неки низ покрета показао сувише компликованим или није задовољавао неки од наведених „критеријума”, он је био прилагођен, поједностављен или чак елиминисан. Тако је коначни аудио-снимак инструкција садржао мање од тридесет шест првобитних покрета, а величина овог новог „узорка” се у квантитативном смислу померила са броја одговора на укупно трајање извођења покрета. У току процеса припремања интервенције је, дакле, закључено је да је крајњи ефекат – максимално трајање перцепције публике, односно дужина акције – важнији од придржавања првобитних, „предефинисаних” правила за изглед и трансформацију описаних физичких искустава појединаца из локалне заједнице у инструкције и потом покрете; другим речима, за трансформацију материјала перформанса у рад. Ово слободно, високосубјективно мењање кореографије у складу са визуелно-перцептивним потребама перформанса је затим усвојено и приликом уобличавања наредна два перформанса у Београду и Мадриду. Тешко је дати једнозначни одговор на питање да ли ово одступање од кохерентности односа између функције елемената рада и њихове визуелности, али и, последично, између више различитих делова и фаза самог уметничког пројекта, открива сукоб идеје и форме, метода и крајњег производа уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, поготово када се узме у обзир да се суштински ради о уметничком пројекту, а не о научном истраживању у ужем смислу. Покушај давања одговора подразумева опширна разматрања комплексног питања (не)функционалности уметности и контрадикторности и ограничења уметничког дела унутар савремених трендова контаминације уметности научним дисциплинама и релационе естетике, што би започело једно ново поглавље у овом тексту, ако не и нови текстуални рад на дату тему.¹⁶⁵ Можда је довољно да се само истакне да одбијањем концептуалне ортодоксности и искључивости у приступу његовог обликовања и деловања овај уметнички пројекат остаје на неки начин кохерентан ономе што се показало као једна од главних тема у току његове реализације, а то су ерозија и расипање ауторске идеје у процесу материјализације једног друштвено ангажованог уметничког дела.

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ носи у себи још један потенцијални сукоб, и то између два медија: перформанса који се дешавају уживо и видео-инсталација које реферишу на дате перформансе. Овај сукоб није уочљив као такав до момента саме урбане

¹⁶⁵ На тему позајмљивања истраживачких метода из научних дисциплина у процесу стварања рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ говорило се опширно у поглављу „Методолошка разматрања”, стр. 54–67

интервенције, када се перформанс и видео-перформанс стварају истовремено. Како слика коју генерише камера није искључиво у улози бележења, документовања перформанса, већ постаје конститутивни елемент у новој фази рада, инсталацији у галеријском простору, шта тачно сачињава ову слику, који су њени елементи и у ком су они односу – постаје подједнако значајно као и сви елементи перформанса у јавном градском простору и однос перформанса са затеченом и присутном публиком. Ако се акције перформера додатно контролишу (на пример, фиксира се њихов тачни положај у простору и границе кретања у истом) ради омогућавања лакшег и ефикаснијег снимања перформанса, намеће се питање хијерархије у раду, односно поставља се питање да ли се даје предност самом процесу уметничке интервенције или његовом видео-снимку. Да ли је тај проблем хијерархије два медија, два момента рада, уопште реалан проблем у случају уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, или се у тражењу структуре и перформанса и видеа (и коначне видео-звучне инсталације) треба, у ствари, бавити питањем односа између ауторке и свих учесника (перформера, сниматеља и публике) у раду?¹⁶⁶

Дати смер размишљања је довео до минималне контроле перформера и тока перформанса у сврху стварања естетски артикулисане видео-слике. Осим ограничавања кретања учесника перформанса на просторни оквир трга на коме су изводили инструисане покрете, унутар кадра је било дозвољено било шта да се деси. Аналогна слобода је важила за сниматеље перформанса. Укупно четворо сниматеља – од којих сам један сниматељ била ја, а остала три сниматеља фотографи и уметници¹⁶⁷ – имало је једини задатак да бележи перформанс и концентрише се на покрете који се изводе, а не на портрете људи који учествују или портрете случајних пролазника. Сваком од три сниматеља је дат један угао сцене да покрива, док је четвртном сниматељу дат задатак да хвата детаље покрета и акцију. Дакле, перформанс није био прилагођен у циљу његовог бележења, али је постојала режија видео-снимка у рудиментарном облику. Овај приступ је омогућавао да догађај на улици и будућа видео-пројекција донекле остваре свака своје аутономно постојање и равноправан дијалог унутар рада.

Још један значајан моменат везан за снимање перформанса – а који је подстицао независни живот видеа у односу на реалност коју је представљао, те одаљавање од

¹⁶⁶ Однос између перформанса и видео-звучне инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је био анализиран у поглављу „Методолошка разматрања”, стр. 54–67

¹⁶⁷ Макс Геутер (*Max Geuter*), Максимилијан Шисл (*Maximilian Schiesl*) и Филип Меснер (*Philipp Messner*)

његове улоге пуке документације догађаја – јесте употреба различите опреме за снимање унутар истог видеа. У Минхену је перформанс забележен путем три различите технологије: смарт мобилног телефона (*HTC One M7*), *HD* видеокамере (*Canon XA10*) и фотоапарата са опцијом снимања *HD* видео материјала (*Canon EOS 5D* и *Nikon D90*). Исти тип технологије је потом употребљен и приликом бележења перформанса на друге две локације. Комбиновањем четири различита апарата за бележење слике, намера је била да се приликом монтаже добије ефекат видео-колажа у коме се не покушава да се сакрије различит извор видео-материјала, већ напротив да се остави видљивим парцијални карактер који пружа видео-снимак било код догађаја из реалности, али и да се одржи колективни, непрофесионални принцип на коме се заснива читав пројекат и рад АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Треба, ипак, нагласити да овде није реч о покушају намерног бежања од естетизације уметничког дела, већ стављање његових формално-естетских елемената у службу концепта и функције. Стилско имитирање снимака флеш-моб акција који се могу наћи на Јутубу, Вимеу и другим платформама за масовну репродукцију и конзумацију требало би да омогући видео-снимцима перформанса да, после инсталације, наставе свој живот на интернету и опет се врате и стопе са својим материјалом и субјектом, друштвеном реалношћу. Исто тако, стилска блискост са другим снимцима сличних интервенција које није више тако једноставно класификовати под категорију аматерске продукције због приближавања квалитета професионалне и конзументске технологије, као и масовна доступност опреме за продукцију и репродукцију аудио-визуелног материјала високог квалитета, покушај је од стране рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ да прикаже уметничко ауторство као колективно стваралаштво и истовремено га приближи другим „случајним” ауторима видео-снимака перформанса који би потенцијално могли да поставе своје белешке онлајн и учине их „масовно” доступним.

Позиција сниматеља коју сам имала у току извођења перформанса додатно је отежала моје већ ограничене перцептивне апарате као појединца који је активни део неког живог догађаја. Проматрање акције кроз објектив је чинило немогућим контролу дешавања ван кадра, а с друге стране је стварало посебан однос са документованом реалношћу у коме сниматељ има улогу активног интерпретатора гледаног. Перцепција и опсервација о перформансу је у ствари представљала скуп искустава и доживљаја појединаца који су учествовали на разне начине у догађају, размењених после самог догађаја. Овај принцип „објективна целина = субјективни скуп фрагмената”, већ наслућиван кроз одабир разноликих медија и остављање слободног простора

перформерима за интерпертацију покрета у току извођења и самолоцирање на тргу, кроз први перформанс се потврдио и учврстио као есенцијални елемент рада.

Оно што се може потврдити као заједничко искуство свих присутних и укључених појединаца у перформанс на Маријенхофу (барем оних са којима је дошло да размене искуства са догађаја), јесте реакција публике, пре свега људи који су се затекли на месту дешавања перформанса. Као што је било поменуто, структура трга ствара динамику и интеракцију између појединаца и урбане средине сличну парку у смислу „конзумирања” слободног времена. Он представља простор за одмор, дружење и подразумева већи степен неформалног понашања, које укључује седење на земљи, излежавање, сунчање, читање књига, конзумацију хране у друштву итд. У овакву „сценографију” су ушли перформери, који пре почињања извођења покрета нису били примећени као група, јер није било ништа што их је издвајало од остатка популације на тргу (нпр. другачија гардероба). Перформери су се сместили међу друге појединце на трavi Маријенхофа и тек после првих покрета су почели да буду уочавани као организована група која изводи неку акцију. Међутим, недостатак музике или неке звучне наратије која би их пратила, чинила је да публика не реагује устаљеном реакцијом каква се може видети приликом неких типичних уличних перформативних форми (наступи уличних свирача, јавни разгласи, промотивне кампање), формирањем „сценског” круга око извођача, чиме се јасно раздваја простор акције од осталог простора (простора свакодневнице, простора публике). Затечена публика перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се, напротив, није померила са првобитног положаја, пре почетка интервенције – остала је да лежи и седи унаоколо – док су новопристигли појединци на трг пролазили слободно кроз сам простор одређен раштрканом, али јасно кохерентном групом перформера у коме се одвијао перформанс. Многи од пролазника су настављали да обављају устаљене радње у току кретања кроз перформанс (ходање, причање на телефон, разговор са особом до себе), неки чак не осврћући се да осматре дешавања око себе. С друге стране, они затечени, који су наставили да деле простор са перформерима су, или проматрали перформанс коментаришући или снимали перформанс (из лежећег положаја), или пак наставили са сопственим радњама не обраћајући пажњу на интервенцију. Занимљиво је такође поменути да је перформанс имао и публику која је наменски дошла да види перформанс, и то у већини случаја састављену од појединаца који су одустали или нису желели да учествују активно у извођењу покрета. Сви они су изабрали да стоје изван травнатог квадрата трга и посматрају перформанс са дистанце.

Што се тиче самих покрета перформанса, интересно је било често поређење целокупне „кореографије” са тај-чи сеансом, и то преваходно због медитативне тишине која је пратила покрете и сугестивности травнатог простора на коме су се они одвијали. Овој асоцијацији је доприносио и одређени степен синхронизованости коју су показали учесници у извођењу покрета и изнимна сложеност у њиховој интерпретацији. Поред слободe која је била дозвољена у представљању одређених покрета – као на пример седећег положаја, чучања, или неких покрета који нису инструкцијом били објашњени до детаља (притискање дугмета, слагање гардеробе) – већина перформера у Минхену се одлучила за праћење визуелне презентације перформанса са видео-снимка који су добили пред интервенцију као помоћни материјал. Од њих шеснаест који су започели перформанс, већина учесника је била годишта од четрдесет до педесет, са пар њих у двадесетима и једном девојчицом од десет година.

Перформанс је имао и једног привременог учесника, младића у двадесетим/тридесетим који се придружио перформансу и пратио, имитирао покрете других перформера око пет минута. Потом се вратио својој групи пријатеља који су седели у близини на трави. Остаје питање са којом намером је ова интеракција са перформансом била остварена с обзиром на то да младић није потом пришао да се информише о дешавању и његовом контексту. Могуће је да се радило о мешавини радозналости и шаливе интервенције, те подсвесној намери провокације самих перформера. Друге врсте активне интеракције са перформансом није било, осим спонтаног аплауза по разилажењу перформера са трга, што је било препознато као крај интервенције. Само су два проматрача, који су све време пратили перформанс седећи на трави, питали једног од сниматеља о чему је тачно реч и да ли ће акција бити негде касније представљена, односно где се може погледати накнадно. Ово питање показује препознавање интервенције као догађаја културног типа и њено смештање у уметнички контекст.

За разлику од релативно незаинтересоване реакције публике на лицу места, помешане са површним куриозитетом позитивног тона, реакција самих учесника у перформансу је била изразито позитивно обојена. После интервенције, већина коментара перформера је била везана за стимулативни осећај ослобађања тела од норми везаних за свакодневне покрете у јавном градском простору. Ломљење устаљених правила физичког и друштвеног понашања (ма колико она била толерантна када је у питању Маријенхоф) путем геста је било описано подједнако и као главни мотив

недоумице за учешће, и као главни субјективни доживљај интервенције од стране актера интервенције. Аналогно, њихова перцепција се у току трајања перформанса постепено померала од фокуса на околну публику и њену реакцију ка унутра, ка сопственом телу и процесуалности личних покрета. Истовремено, фокус публике се померао са перформативног чина, то јест са новонастале ситуације која је реметила свакодневницу јавног градског простора ка себи, ка свакодневници.

Други перформанс: Београд

У анализи продукције и изгледа другог перформанса у серији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, реализованог 25. јуна 2015. године у Београду, на Тргу Републике, пажња ће бити усмерена на све оне аспекте и моменте који су истакли различитост у односу на први перформанс и на оне који су уносили потенцијално нове резултате и опсервације у целокупан уметнички пројекат.

Као што је било речено раније, сакупљање материјала за инструкције перформанса у Београду је почело још 2014. године, током идејне разраде пројекта, у циљу разумевања реакције локалне заједнице на тему индивидуалног физичког искуства у току рада, и ради предвиђања могућих покрета који ће се добити из одговора различитих појединаца. Из овог разлога, београдски контекст је резултовао са највише остварених интервјуа, а тиме и највећим степеном селекције како би се „узорак” за кореографију перформанса прилагодио минхенском искуству.

У току сакупљања материјала за перформанс у Београду интервјуисани су: масерка (у четрдесетим), таксиста (у касним педесетим), конобарица (у раним двадесетим), графички дизајнер (34 године), економисткиња (59 година), електотехнички инжењер (63 године), продавачица у самопослузи (у педесетим), програмер (у двадесетим), наставница (у касним двадесетим), продуценткиња (32 године), мајстор (у раним педесетим), уметница (46 година), чистачица (у педесетима), трговац (34 године), архитекта (33 године), аутоменаничар (у касним тридесетим), хируршкиња (у раним четрдесетим), заваривач (56 година), координаторка набавке (у педесетим), режисер (34 године), ортодонт (у касним тридесетим), радник на наплатној рампи (у двадесетим), научни радник (34 године), менаџер (у тридесетим), инспектор

квалитета хране (у тридесетим), радник у фабрици (у четрдесетим), фитнес тренер (26 година), правница (у раним шездесетим), обућар (у педесетим), достављач хране (у педесетим), роштиљ-мајстор (у касним двадесетим), апотекарка (у четрдесетим), секретарица (27 година), хидрауличар (у педесетим), државни службеник (35 година), власница кафића (у раним четрдесетим), рачуновођа (у раним шездесетим), банкарска чиновница (у касним четрдесетим), столар (у касним четрдесетим), перач кола (у касним тридесетим), кустос (34 године), асистенткиња у књижари (у касним двадесетим), пројектант (у четрдесетим), маркетинг консултант (у касним тридесетим), продавачица кокица (у двадесетим), транспортер (у касним педесетим), домар (у раним педесетим). Требало је, дакле, издвојити „вишак” интервјуа да би се одржао исти број одговора за састављање инструкција и формално изједначили различити перформанси из серије путем квантитативног изједначавања материјала на којем су кореографије засноване. У одабиру тридесет шест неопходних одговора издвојено је неколико блиских професија/послова, као што су, на пример, таксиста и транспортер, и од њих је путем синтезе створена једна инструкција која их заједнички описује и која уједно описује заједнички покрет. На примеру одговора таксисте и транспортера се може најбоље видети како је покрет вожње био издвојен из њихових одговора и они спојени у јединствену инструкцију која описује заједнички покрет вожње кола:

Па покрети рукама и ногама, нема шта, с обзиром да возим. Значи, покрет очима и рукама. очи и руке. Држим волан и гледам куда возим. (таксиста)

Углавном возим. Држим руке на волану. Ноге доле, на гасу... Како се већ вози... Мењам и брзине. (транспортер)

Инструкција која описује вожњу кола:

Седи.

Гледај право.

Држи волан рукама.

Десном ногом притисни гас.

Десну руку стави на мењач.

Пусти гас десном ногом. Опружи леву ногу и притисни квачило.

Промени брзину на мењачу.

Дигни леву ногу са квачила, врати десну ногу на гас.

Врати десну руку на волан.

Окрећи волан лево, десно.

Такође, неки од покрета који су се више пута понављали у идентичном облику услед блискости професија, као што су, на пример, секретарица, чиновник, економиста, кординатор набавке, рачуновођа, пројектант (сви подразумевају седентарни рад за компјутером и јављање на телефон), умањени су на максимално три понављања у току целокупне кореографије перформанса. Тај број се чини адекватним да опише

понављање типског покрета канцеларијских послова, а да се перформанс не претвори првенствено у дискурс о доминацији технологије у савременом раду.

Трансформација одговора у инструкције перформанса је са тачке гледишта језика била значајно једноставнија у односу на минхенски перформанс, јер су сви описи покрета добијени на матерњем језику, па није било потребно да пролазе кроз превођење од стране неког трећег лица како би потом могли да буду коришћени од стране уметнице. Осим тога, сами “испитаници” нису имали проблем артикулације својих искустава због употребе страног језика. Дакле, није било додатне интерпретације материјала од неке треће стране која преводи одговоре, нити поједностављивања садржаја ради боље комуникације. С друге стране, синтезе и обраде материјала, које су биле неизбежне у Минхену, посредно су омогућавале јаснији однос ауторке са садржајем одговора разних појединаца, укидајући значајне стилске различитости условљене разноврсношћу интервјуисаних особа. У случају Београда се морало пазити да кореографске инструкције буду обликоване на сличан начин, овај пут уз помоћ веће контроле у процесу преобличавања описа покрета у инструкције покрета са моје стране.

Коначни текст инструкција перформанса у Београду се може прочитати у целини у поглављу „Прилози”¹⁶⁸:

У Београду није постојала организована, званична подршка од стране неког уметничког колектива или институције који би помагали у организацији перформанса, међутим, постојала је разграната мрежа пријатеља и познаника у сфери филмске и позоришне продукције која је надомештавала недостатак ове прве врсте подршке. Може се рећи да се организовање београдског перформанса највише приближило идеји филмско-позоришне продукције, баш због неколико појединаца који су се укључили у израду уличне интервенције: од помоћи професионалних филмских продуцентата при мобилизацији перформера, до укључивања професионалних сниматеља и режисера у снимању перформанса¹⁶⁹, до учешћа неколико школованих глумаца у самој акцији на тргу. Треба, ипак, нагласити да ниједан од наведених професионалаца није раније имао искуства са јавним уметничким перформансом ни са његовим документовањем, а користили су сличну опрему као и сниматељи у првом перформансу: *HD* видео камеру (*Canon XA10*), мобилни телефон (*HTC One M7*) и два

¹⁶⁸ Стр. 166–170

¹⁶⁹ Сниматељи београдске интервенције су, поред мене, били: Стеван Филиповић, Маја Радошевић и Вукашин Велић.

фото-апарата (*Canon EOS 5D* и *Olympus Stylus1*). Постојала је у почетку одређена бојазан да ће београдска уметничка интервенција испасти визуелно сувише професионална у односу на друге перформансе у серији баш због специфичног састава њених учесника. Парадоксално, показало се по извођењу уличне интервенције и по монтажи видео-материјала да је присуство људи „из бранши” везаних за продукцију високобуџетних видео и сценских садржаја ослабило моју контролу над перформансом и произвело највећи јаз између задатог са моје стране, као ауторке перформанса, и слободног простора индивидуалне интерпретације.

Двадесет четири учесника који су изводили перформанс, добили су идентични материјал пред перформанс као у првом перформансу: аудио-снимак инструкција и кућни видео проба перформанса (овај пут у мојој личној интерпретацији док сам тестирала инструкције и резултирајуће покрете). Упутства за „понашање” у току интервенције су такође била иста: позиционирање перформера је било ограничено на просторне оквири трга, без прецизне спецификације места где свако појединачно треба да делује. Као и код свих осталих перформанса, њихово појединачно деловање је било задато само инструкцијама и општим информацијама о томе где ће отприлике камере бити смештене (што је утицало на усмеравање перформера на одређену страну трга), као и о слободи у одлучивању до које мере ће дословно изводити одређене покрете као што су, на пример, седање и чучање, или како да се третирају предмети који се јављају у описима неких покрета. Интересантно је поменути на тему самодозвољене слободе интерпретације од стране учесника перформанса, да и поред експлицитног подвлачења да су сви реквизити и предмети поменути у кореографским инструкцијама имагинарног карактера, неки перформери у Београду су се ипак одлучили да користе своје праве телефоне у извођењу оних покрета који су их подразумевали. Ово је уједно добар пример да се опише до које мере су самоиницијативне одлуке имале важно место у београдској интервенцији. Још један значајан моменат у том смислу била је разједињена поставка перформера по тргу. За разлику од Минхена, где је колектив извођача визуелно представљао разлућену скупину која је ипак задржала изглед групе, у Београду је то просторно јединство скоро потпуно растурено, јер се „сценска” поставка распарчала у неколико мањих одвојених група, које се чак ни временски нису подударале у извођењу покрета. Разлози за врло изражено дисинхроно извођење перформанса су били најразличитији и (по сведочењима извођача) ненамерни – од несинхронизованог пуштања аудио-снимка до техничких проблема приликом

перформанса, које је резултовало да неки појединци прате суседне извођаче како не би одустали од перформанса.

Последичном хаосу и анархичној атмосфери у редовима перформативног колектива се придружила и реакција затечене публике перформанса на Тргу Републике, која је већином наставила да обавља уобичајене радње и пролази кроз простор перформанса. Најинтензивније сучељавање простора перформанса и простора публике је управо била та константна флукуација случајних пролазника кроз перформанс, односно између перформера који су изводили покрете. Неки од пролазника су се окретали да виде шта се то дешава око њих, али већина није, или је изгледала као да не обраћа пажњу на интервенцију перформера. Претпоставља се да је дато понашање од стране публике изазвано у некој мери и самом природом локације – Трга Републике. Централно место Београда, које у свакодневном животу града служи превасходно као место за налажење, те представља место где појединци стоје док чекају некога, где групе људи стоје и разговарају, или седе по околним бетонским зидићима, опет, чекајући. Друга свакодневна функција трга је пролаз, што утиче на велику флукуацију људи кроз сам простор трга; и сам облик места – правоугаони облик са спомеником постављеним са једне стране проширења трга – сугерише о начину употребе и динамици кретања људи кроз простор. Међутим, Трг Републике је био одабран за локацију перформанса превасходно због своје централности и значаја као места где се организују концерти и други колективни догађаји промотивно-забавног карактера, а пре свега места где су се одржавали најразличитији протестни скупови од мањих до оних масовног карактера. Ова несвакодневна, али препознатљива, улога главног градског трга може се доделити још неким другим локацијама у граду попут платоа испред Скупштине, Трга Николе Пашића, Платоа код Филозофског факултета. Ипак, Трг Републике је довољно одводио дискурс перформанса од директног напада на неку одређену институцију или владу (везано за тренутну локалну политику – Скупштина) или неку специфичну проблематику у државном систему (Плато), а истовремено је гарантовао присуство публике у одговарајућем броју (што није случај на Тргу Николе Пашића). Прометност и функција Трга Републике су били углавном одговорни за планирање дана и сатнице за јавну интервенцију. Перформанс је био организован током радног дана (није било драматичне разлике у присутности људи на улицама између различитих дана у недељи), а почео је у деветнаест часова како би се омогућило учешће и оних појединаца који су имали радне обавезе. Дата предвечерња сатница перформанса је потврдила сатницу претходне интервенције у Минхену (иако из

различитих разлога који су водили produkciju), а биће поново потврђена и на наредној локацији интервенције.

Поред драматичне разлике у изгледу и свакодневном односу популације према тргу Маријенхоф и Тргу Републике, реакције публике у току перформанса се могу суштински протумачити као сличне. Услед своје специфичне структуре, београдски трг је доводио ту реакцију до екстрема, непрестаним пролажењем људи кроз „територију” заузету од стране перформера, те визуелним пресецањем перформативне нарације. С друге стране, подједнако је она друга, мањинска скупина људи, која је активно пратила перформанс или делове перформанса, изгледала присутније и остваривала агресивнији однос према интервенцији у односу на Маријенхоф, баш због одсуства релаксиране и седентарне атмосфере која је владала минхенским тргом због присуства траве и простора за лежање и одмор. Ова интензивнија реакција популације на тргу Београда је била поготово присутна у вербалном облику, могла се чути у околини перформера у виду разних кометара, довикивања и чак питања постављених од стране неких појединаца сниматељима перформанса. Од нагађања унутар групе познаника о томе да ли се ради о некој промотивној кампањи, и ако да, о којој је реч; преко директног питања „шта се то снима”; до коментарисања изгледа перформера женског пола и добацивања. Ова вербална присутност публике АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ перформанса је била издвојена и као најинтересантије лично искуство самих сниматеља (мада није било интерпретирано у позитивном светлу).

Слично као и у Минхену, перформери су описали сопствено премештање пажње у току интервенције са контекста у коме су изводили покрете на сопствено тело и покрете које су изводили (или, евентуално, на тело суседног перформера кога су пратили услед нефункционалног аудио-снимка). Једини моменат директне физичке интеракције од стране публике, који је уједно прекинуо самофокусираност неколико перформера, била је једна трогодишња девојчица која је на пар тренутака имитирала покрете перформера, а потом отрчала до два перформера и нудила им кокице. Једна од извођачица је чак узела понуђене кокице и тиме прекинула ток перформанса.

Пре него што се пређе на анализу трећег перформанса у серији, важно је напоменути једну чињеницу иако се она надовезује на искуство првог перформанса. Ради се о „полетном” расположењу већине учесника после интервенције које је изазвано задовољством услед ломљења норми понашања својим перформативним гестом, који не припада контексту у коме се изводи. Једино су они појединци који су имали техничке проблеме у праћењу аудио-инструкција показали одређен ниво

фрустрације због немогућности реализације свог задатка, што указује да психолошко задовољство учесника узроковано перформансом није само питање ослобађајуће функције колективног геста у јавном простору. То је и питање испуњавања задатка, инструкција које су добијене, као и реализације једне колективне акције која неминовно подстиче осећај заједништва и размене личних искустава. Дата реакција од стране самих актера перформанса на сопствену акцију допринела је и продубљивању питања смисла и функционалности једног друштвено ангажованог уметничког дела, које се заснива на јавној колективној интервенцији, а тиме и значење групног кореографског геста у сврху јавног израза протеста од кога полази АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Фокус уметничког пројекта се померао од дисперзивног карактера једне колективне јавне акције (у току њене трансформације из идеје у материјализовану друштвено-културну форму), ка већ поменутом моменту конфронтације индивидуалне жеље, потребе и неопходности употребе јавног геста за подвлачење и еманципацију сопственог друштвеног положаја и саме друштвене реалности у коју се тај гест уноси и тиме је освешћује и потенцијално мења.

Трећи перформанс: Мадрид

Као код београдског перформанса, припрема материјала за кореографске инструкције перформанса у Мадриду је почела још у току фазе структурисања уметничког пројекта. Ипак, није скупљено више од тридесет осам интервјуа јер се, због језичких ограничења, прикупљање одговора одвијало значајно спорије. Појединци код којих се успело доћи до одговора на питање о најчешће практикованом покрету у току рада су: новинар (у четрдесетим), тренер за јавне наступе (35 година), учитељица (27 година), дадиља (23 године), маркетинг менаџерка (у касним тридесетим), фотограф (36 година), ИТ администратор (у двадесетим), економски консултант (у касним двадесетим), универзитетски професор (у четрдесетим), молер (у раним педесетим), порески инспектор (у тридесетим), сладоледија (у раним педесетим), улични забављач (непознато годиште), касирка (у раним тридесетим), чувар (у касним четрдесетим), клоун (у касним тридесетим), келнерица (у двадесетим), продавац у бутику (у

двадесетим), радник у фабрици новца (у четрдесетим), штампар (у четрдесетим), радник на типографским машинама (у касним педесетим), уметник (у тридесетим), докторка (у тридесетим), асистент производње (у касним четрдесетим), директор компаније (у касним педесетим), грађевински радник (непознатог годишта), административни службеник (у четрдесетим), масер (непознатог годишта), менаџерка (у раним тридесетим), контролор квалитета (у раним четрдесетим), посластичарка (у касним четрдесетим), асистенткиња продаје (непознато годиште), менаџер складишта (у четрдесетим), полицајац (у касним четрдесетим), радница у рибарници (у тридесетим), диспечер (непознатог годишта), пилот (у касним тридесетим), фитнес тренер (у тридесетим).

Слично претходним искуствима, за мадридски перформанс се материјал сакупљао путем контактирања са постојећим пријатељима, успостављања контакта са мрежом њихових познаника и анкетањем људи по улицама града. Важно је продискутовати два аспекта који нису до сада били директно анализирани у вези са прикупљеним материјалом кореографије перформанса, а који могу да се, после искуства мадридске интервенције, сматрају заједничким елементима сва три перформанса. То су невољност великог броја појединаца из локалне заједнице да учествују у „анкети” за састављање кореографије перформанса и ограничено досезање „узорка” интервјуисаних појединаца због урбаног контекста у коме се перформанси дешавају и у коме се уметник креће у току продукције рада. Овај потоњи аспект је био имплициран још кроз анализу метода и стратегија употребљених у уметничком пројекту АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ¹⁷⁰, које с једне стране позајмљују своју структуру из научних дисциплина попут социологије и антропологије, а с друге стране задржавају своју високосубјективну природу јер не преносе дате формате истраживања на дослован и ригидан начин. Чињеница да је рад везан за градску средину и да је сама трајекторија мог кретања била ограничена на ту урбану територију, аутоматски своди спектар професија које се референцирају у раду на оне које се могу сусрести у том урбаном контексту. То ограничење узорка професија, те и самих покрета који се репродукују, може се читати као недостатак уметничког пројекта условљен компромисном одлуком да се не спроводи нека опсежнија анкета приликом скупљања материјала за перформанс. Међутим, треба поново подвући да циљ уметничког рада није систематска, објективна анализа узорка ради долажења до одређених статистичких резултата и података чији је основни

¹⁷⁰ Видети поглавље „Методолошка разматрања”, стр. 54–67

задатак што мањи степен грешке и обухватање што веће контролисане порције истраживане реалности, а у сврху објективности и валидитета резултата. Уметнички пројекат, напротив, усмерава свој истраживачки напор ка остваривању одређених поетско-формалних вредности и ка преиспитивању, увек с уметничке тачке гледишта, одређеног феномена из наше друштвене реалности. Тако се спектар професија укључених у рад путем „анкете” изведене претежно на територији градова у којима су се перформанси организовали – спектар који последично преовладава канцеларијским пословима и пословима из сектора услуга – не мора читати као ограничење уметничког истраживања, већ као компромисно фокусирање његовог поља интересовања. Да се дословно пратила логика неког социолошког истраживања и испитивање појединаца се наставило на широј територији, са тражењем масовнијег одазива локалне заједнице – постојао би опет проблем селекције добијених одговора како би се кореографија перформанса уклопила у одређено оптимално трајање. Поставља се проблем нових критеријума који би морали да се осмисле како би на основу њих та селекција била извршена. Да се пак у том сценарију масовне анкете одлучило за неселективно извођење покрета из свих сакупљених врста послова, перформанси би постали маратонског типа и тиме би се променио тематски фокус самог уметничког пројекта. Враћајући се на још једну, раније у тексту поменуту, идеју да је свакодневно моје искуство, као ауторке пројекта, изједначено са искуствима осталих појединаца из неке друштвене заједнице – полажење од мог друштвеног и физичког окружења у стварању садржаја серије перформанса (окружења које се шири у процесу друштвеног умрежавања и контаката са локалном заједницом) доводи до валидног материјала за прављење перформанса оног тренутка када се досегне временско ограничење сваког од перформанса.

Одређен отпор који се затекао код појединаца из локалне заједнице приликом тражења одговора на питање о најчешћем покрету је, с друге стране, био донекле изненађујуће откриће у продукцији три перформанса. Заједно са релативним неискуством у датој врсти пројекта који се заснива у великој мери на људском ресурсу, као и са ограниченим временским и материјалним могућностима, невољност у дељењу личног искуства везаног за рад у сврхе уметности био је битан фактор у остваривању релативно мале количине материјала за кореографију. Разлози ове реакције остају у великој мери непознати. Да ли се ради о општој незаинтересованости појединаца са неуметничком позадином за учешће у једном пројекту уметничког карактера, или се ради о неповерењу локалне заједнице ка анкетној форми, невезано за то да ли је она у

сврху приватног уметничког пројекта или неког социолошког, економског, или институционалног истраживања – може се само нагађати.

Припремање кореографије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је ставило на дневни ред један нови проблем језичког типа – проблем усклађивања текстова кореографије на шпанском језику са верзијама кореографије на енглеском и српском језику. Као и код перформанса у Минхену, састављање инструкција за мадридску интервенцију је подразумевало неколико фаза интерпретативне медијације: прва је била у току самог добијања одговора, који су били сакупљани на шпанском, енглеском и српском језику; друга у току писања кореографског текста који је био писан на мом матерњем језику; и трећа приликом пребацивања инструкција на шпански језик ради састављања аудио-снимка са инструкцијама покрета. Ова трећа фаза се показала проблематичном због другачије синтаксе шпанског језика који је изразито описног карактера и поседује значајно дуже реченичне структуре за инструкције, али и саме речи. Један пример ове разлике у дужини инструкција може се видети у следећој инструкцији покрета:

*Пинцетом у левој руци, ухвати кожу пацијента и држи је.
Десном руком држи хватаљку са иглом. Забоди иглу у месо.
Ротирај зглоб десне руке с десна ка лево.
Повуци конач десном руком ка лево.
Врати десну руку испред себе.*

Иста инструкција на шпанском језику гласи:

*Con las pinzas en la mano izquierda, coge el tejido del paciente delante de ti y sujétalo.
Con la mano derecha sujeta las tenacillas con la aguja. Pincha el tejido con la aguja.
Gira suavemente la muñeca de la mano derecha de derecha a izquierda.
Tira del hilo moviendo el brazo derecho hacia la izquierda.
Vuelve a poner el brazo derecho delante de ti.*

Резултат читања иснтрукција на шпанском језику је аудио-снимак уочљиво дужег трајања, што чини извођене покрете споријим и цео перформанс визуелно успоренијим. Овом проблему се покушало стати на пут кроз разне варијанте упрошћавања појединих инструкција, у већој мери него што би то било прихватљиво иначе, као и кроз труд особе која је читала инструкције да убрза изговор максимално, а да је опет могуће разумети садржај прочитаног. Иако овај моменат може да делује безначајно и техничке природе, он се у пракси показао изразито критичним за одржавање балансираног односа између визуелних константи и варијабли које су дефинисане структуром серије перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

Целовит транскрипт инструкција перформанса у Мадриду (српски превод) налази се у поглављу „Прилози”¹⁷¹, а оригинални текст на шпанском језику се може прочитати на интернет страници докторског уметничког пројекта: www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com.

Перформанс у Мадриду је изведен 6. јула 2015. на тргу Плаца Мајор (*Plaza Mayor*). Дата локација представља још један у низу компромисних и алтернативних решења изазваних стицајем околности, променама у календару продукције и немогућношћу усаглашавања свих логистичких елемената у организацији јавне уличне интервенције. Првобитно место за извођење перформанса је било Плаца дел Кајао (*Plaza del Callao*) – један од централних тргова у Мадриду, мањих димензија и релативно модерне архитектуре у односу на остатак уског центра Мадрида, али са репрезентативним зградама и врло значајан за јавни живот града. Окружен робном кућом Фнак (*Fnac*), највећом шпанском робном кућом Ел Корте Инглес (*El Corte Ingles*) и биоскопом Капитол (*Capitol*) у коме се организују све важне премијере, промотивни и концертни догађаји у граду, Плаца дел Кајао представља округли трг са великим свакодневним протоком људи, што туриста који разгледају центар, што популације која користи метро-станицу Кајао смештену на омеђи трга. Овај трг је, такође, чест избор за манифестације на отвореном најразличитијег типа – од протестних окупљања, преко концерата и приредби на отвореном, до Геј прајд недеље (*Gay Pride Week*). Управо поклапање датума ове последње манифестације са перформансом АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је био узрок померања перформанса на другу локацију, због немогућности приступа тргу услед градње привремене концертне бине у средишту трга. Други избор, Плаца Мајор, донео је сасвим другу динамику у мадридски перформанс, а тиме и истакао значај урбане локације за серију перформанса и целокупни уметнички рад. За разлику од првог трга, Плаца Мајор представља велику правоугаону частину окружену затвореним блоком резиденцијалних зграда палатног типа и спада у централне тргове са великим историјским значајем. У прошлости, ово је било главно место за организовање државних манифестација и разних званичних окупљања, док данас углавном чини мешавину туристичке атракције, висококотиране стамбене локације, пролаза и језгра кафића и ресторана. Одабир овог трга за перформанс је унео естетски богат визуелни моменат у перформанс, јер је архитектура уносила у „сценографију” снажну културно-историјску ноту. Он је, на сличан начин

¹⁷¹ Стр. 171–175

као Трг Републике, носио квалитет градске разгледнице, док је због свог пространог правоугаоног облика пружао, попут Маријенхофа, изнимно повољне услове за видео-бележење перформанса. Могло би се рећи да је Плаца Мајор више од других локација чинила да урбана средина перформанса поприми вредност позоришне кулисе. Међутим, када се мадридски перформанс упореди са друга два реализована перформанса из серије АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, постаје јасно да се град у раду нипошто не изједначава са разгледницом, нити неком позоришном кулисом, као што је запазила кустоскиња Маја Ћирић у једном од разговора са уметницом¹⁷². Он је напротив конститутивни део самог перформанса, јер његов капацитет да описује свакодневне људске радње (које условљава, али и које њега условљавају) чини да се изгради посебан однос између перформера и затечене публике, као и између самих перформера и акције коју они изводе.

Може се само спекулисати о томе које је промене у троуглу односа између јавне интервенције, перформера и публике донела промена локације у Мадриду, али оно што се може констатовати је специфичан изглед перформанса на тргу Мајор. Вероватно услед слабог протока људи на тргу у моменту извођења уметничке интервенције (слабог за уобичајену изразиту прометност центра Мадрида), актери перформанса су деловали уочљиво издвојени од остатка присутних појединаца и група на тргу. Томе је додатно допринела збијена, кластер форма коју су учесници перформанса створили у заузимању позиције још у самом почетку перформанса и која се није разбила све до краја акције. Ова визуелна колективност и издвојеност групе перформера је створила јачи перцептивни осећај једне флеш-моб акције, до те мере да је радња на тргу Мајор била од неколико пролазника-проматрача описана и именована као „флеш-моб”. Вероватно је да оваква формација и став перформера према простору који су заузимали, према „колегама” перформерима и према другима, долази такође од одређених психо-културолошких динамика везаних за геодруштвени контекст у коме се перформанс дешавао, али се психолошка реакција на предимензионирани и монументални карактер урбаног контекста у коме се радња одвијала може сасвим

¹⁷² Неформалан разговор са кустоскињом Мајом Ћирић на тему пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је вођена током априла 2015. године у Београду. Између осталог, разговарало се и о улози града у серији перформанса. Том приликом је примећено да третирам град као позорницу на којој се одиграва перформанс и да он учествује у раду, у перформансима у улози неке врсте позоришне кулисе. Ова констатација се током израде три перформанса уочила проблематичном баш услед непланираних промена у избору локација за перформанс, које су истакле симбиотичку везу између места, перформера, перформанса и публике (не постоји ауторизовани запис разговора).

сигурно издвојити као један од главних фактора у спонтаној „сценској” композицији перформанса.

У интервенцији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ на Плаца Мајор учествовале су укупно двадесет четири особе, од којих су скоро сви били лаици када се ради о уметности (у било ком облику). Ова чињеница се напомиње због поређења са прва два перформанса у којима су учествовали у великом броју појединци из света визуелне уметности (Минхен) и света филма и позоришта (Београд). Не може се приметити да ли је ова разлика у „узорку” учесника имала икакав утицај на резултујући перформанс, или боље речено, не може се констатовати да се разлике у изгледу између три перформанса могу приписати личној укључености учесника у сфере уметности.

Може се, с друге стране, закључити да је публика имала сличну реакцију релативне незаинтересованости, те површног и краткотрајног куриозитета према интервенцији. Та негација догађаја је далеко блажа него у случају Београда где су пролазници директно пролазили кроз простор интервенције без обзирања на дешавање око њих. Међутим, тип трга у Мадриду није ни стварао потребу појединаца за пресецањем простора због његове величине, а ни сама згуснутост и „здруженост” учесника перформанса није давала могућност за просторно нарушавање. У случају интервенције на Плаца Мајор, чини се, доживљај перформанса се стопио са доживљајем туристичких атракција због значајног присуства туриста на тргу, а уметничка интервенција се изједначила са низом других уличних забављача присутних на тргу (који иначе испуњавају центар Мадрида). Реакција затечене публике је досегла дуже и краће проматрање, коментарисање у групама, учестало фотографисање и снимање видео-камерама и телефонима, а за неке она није прешла праг овлашног оствртања и потом настављања устаљених радњи уз потпуно негирање акције која се дешавала поред њих.

Још у току анализе перформанса у Минхену говорило се о избору сатнице за извођење перформанса, која је условљена пре свега жељеним присуством затечене публике на тргу и оптималним условима за снимање. У случају Београда, овим критеријумима је додата и доступност самих учесника перформанса – односно уметничка акција је морала да се уклопи у термин њиховог слободног времена – што је утицало да се перформанс изведе у предвечерњим сатима, и то сат касније од минхенског перформанса. Код мадридског перформанса је, поред доступности перформера (и сниматеља), у игру ушао и климатски фактор који је директно утицао на број људи на улицама града. Како се перформанс дешавао у лето, најранији моменат у

коме се перформансу обезбеђивала нека присутност публике било је осам часова навече – сатница је представљала и слободно, послерадно време већине учесника, а и последњи тренутак у дану који је још увек давао довољну количину светлости за квалитетан видео-снимак. Ова специфична предвечерња/вечерња сатница у три перформанса је примећена у разговору са кустоскињом и уметничком критичарком Мајом Ћирић¹⁷³, а поводом пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, из чега се спонтано изродила жеља за давањем алтернативног наслова серији перформанса: „Плес радника у сутон”. Иако овај текст није постао званични део наслова докторског изложбеног пројекта, он се у више наврата појављује у заградама као додаток званичног наслова рада. Додати поднаслов је усвојен као мој уметнички коментар епилошког типа, кроз који се провлачи аутоиронични поглед на ситуацију серије перформанса и, пре свега, видео-звучне инсталације у којој се степен дисперзије уметничке интервенције и мука у комуникацији перформанса и публике посебно перципира због дистанце коју пружа око камере према посматраној реалности. „Плес” је директна алузија на почетну инспирацију уметничког рада – феномен употребе кореографских тачки у служби протеста радника у најразличитијим географским контекстима, док је „сутон” субјективни ауторски коментар на безизлазну ситуацију у којој се појединци налазе у савременом друштвено-економском сценарију.

Пре него што пређем на анализу продукције видео-документације са перформанса и видео-звучних инсталација које су настале из описане три интервенције, посветила бих још пар редова видео-бележењу перформанса у Мадриду. За овај перформанс сам такође изабрала особе које су релативно упућене у процес снимања, иако он, у овом случају, није улазио директну у сферу професија ниједног од сниматеља, како се радило о фотографу, монтажери и професору који се бави теоријом филма¹⁷⁴. Што се тиче опреме, задржана је идентична формула као и у свим перформансима, донекле због стандардизовања барем једног од аспекта слике видео-пројекција у инсталацији, а донекле и због техничких могућности које су биле доступне „на лицу места”. Тако је употребљена једна *HD* камера (иста је коришћена и у претходна два града), један смарт телефон (исти модел телефона је коришћен у претходним перформансима), и два фото-апарата (*Nikon D7100* и *Canon EOS 6D*). Специфичност оствареног видео-записа, која је била условљена што типологијом урбаног простора у коме се дешавао перформанс,

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Пабло Диас Солас (*Pablo Diaz Solas*), Фернандо Анхел Морено (*Fernando Angel Moreno*) и Борис Козлов.

колективном динамиком и, последично, начином извођења покрета од стране перофермера, то личном интерпретацијом три сниматеља који су, поред мене, документовали АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, биће описана у наставку текста где се описује сама видео-звучна инсталација докторске изложбе.

Постпродукција видео-снимака и видео-звучна инсталација

Као што је већ поменуто у „Методолошким разматрањима”¹⁷⁵, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је планиран на начин који подсећа на документарну продукцију управо због тога што се медијска трансформација рада одвија од догађаја који чини интервенција на „позорници” урбане свакодневнице, преко видео/аудио-документације, до видео-звучне инсталације. Овакав приступ раду повлачи фазе његове израде које у свом процесу хронолошки прате наведену врсту продукције, која подразумева поделу пројекта на фазе продукције и постпродукције.

Док су на претходним страницама овог поглавља биле описане различите фазе уметничког пројекта везане за продукцију перформанса и видео-снимака тих перформанса, наредни пасуси су посвећени постпродукцији видео-снимака који се, у комбиновању са аудио-записима инструкција, трансформишу у видео-звучну инсталацију у галеријском простору.

Поред видео-звучне инсталације која представља докторску изложбу уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и уједињује три перформативне интервенције остварене до данас, у наставку ће бити описане и две изложбе – у Минхену и Београду – на којима су приказане инсталације настале из појединачних перформанса у ова два града, а које су организоване у току израде докторског пројекта. Анализа три „варијанте” инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ с једне стране наставља хронолошку поставку овог поглавља које прати развој и извођење практичног рада, јер уводи изложбе по реду по коме су настајале у току пројекта; с друге стране анализа

¹⁷⁵ Видети стр. 65

прве видео-звучне инсталације у изложбеном простору Максимилијанс форум у Минхену представља враћање на период непосредно после првог перформанса, и тиме нарушава хронолошку логику текста. За овакво иступање из „распореда” излагања сам се одлучила како бих истакла поделу практичног рада на фазу продукције перформанса и њихових видео-записа, и на фазу постпродукције датих записа и прављења видео-звучне инсталације.

Изложба у Максимилијанс форуму

Уметничка резиденца у Минхену је, осим организовања првог перформанса у серији АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, укључивала и стварање видео-звучне инсталације на основу изведеног перформанса у изложбеном простору града Минхена – Максимилијанс форуму. Отварање изложбе је било заказано за 26. мај 2015; што је пружало девет дана за постпродукцију видео-записа интервенције на тргу Маријенхоф (16. мај), монтирање видео-материјала и сређивање аудио-звучних инструкција перформанса, те за поставку инсталације у изложбеном простору.

Ова видео-звучна инсталација је представљала неку врсту теста за структурисање инсталације планиране у оквиру докторске изложбе која обједињује сва три реализована перформанса; теста у смислу временског ограничења за постпродукцију и решавања техничких и формалних дилема око односа између гласа који чита инструкције, видео-слике и звука са документације перформанса. Све раније у тексту описане идеје око тога шта тачно видео треба да искомунцира у односу на свој субјект, улични перформанс, биле су примењене у току монтаже¹⁷⁶: наизменично јукстапозиционирање снимака добијених употребом различите технологије бележења видеа, стављање акцента на сам чин перформанса и ситуацију, избегавање експлицитних портрета учесника и публике, те избегавање задржавања на архитектури која има улогу кулиса, односно позорнице. Главна одлика монтаже је описивање радње у реалном времену, тако да нарација видеа прати у потпуности аудио-снимак инструкција, тј. они су синхронизовани. Временско ограничење за израду видеа показало се, у ствари, као прилика да се створи временски модел по коме ће се

¹⁷⁶ Видети поднаслов овог поглавља „Планирање”, стр. 78–88

монтирати и сви остали видео-снимци из серије перформанса, пошто кратак рок за постпродукцију није дозвољавао претерано детаљисање приликом резања и спајања материјала у монтажи, као ни приликом обраде саме слике четири видео-записа урбане интервенције. Видео који приказује перформанс на Маријенхофу је остао прилично стилски необрађен и „изворног” карактера, што је доприносило утиску непосредности видео-снимка у односу на догађај јавног перформанса, а што га је по питању стила стављало у домен документарне продукције. Овај приступ је примењен и приликом обраде видео-снимака осталих перформанса, како би све видео-пројекције у оквиру коначне инсталације докторске изложбе имале истоветан принцип и исти однос према изведеним уличним перформансима које представљају.

Инсталација у изложбеном простору Максимилијанс форум је пратила идентичан модел презентације материјала са перформанса, а као што је било предвиђено за инсталацију докторске изложбе.¹⁷⁷ Видео који приказује улични перформанс је пројектован на зиду и то у монументалној димензији – висина пројекције била је оквирно три метра, а ширина око пет метара – тако да фигуре учесника перформанса на моменте попримају реалну величину и простор пројекција изгледа као да се наставља на простор галерије. Идеја иза овог инсталирања пројекције је стварање ефекта осликавања између публике у галеријском простору и приказаних учесника перформанса, те изједначавање положаја публике инсталације и публике перформанса. Видео-пројекција је имала свој звук који је представљао амбијентални звук са перформативног догађаја на Маријенхофу, дакле, гласови околне публике и звук града. Испред пројекције је био постављен велики постамент за седење који је дозвољавао публици да остане дуже у процесу гледања и контемплације рада. На постаменту су биле смештене слушалице на којима се чуо аудио-снимак инструкција – истих инструкција које су учесници перформанса слушали приликом његовог извођења. Овај други, звучни, део инсталације је давао посматрачу видео-пројекције инструмент да уђе у наратију самог перформативног акта и, истовремено, изједначавао његов положај са протагонистима перформанса. Како је изложба била организована на немачком говорном подручју, а и првобитни аудио-снимак који су перформери користили за извођење покрета је био на немачком, језик инструкција на аудио-снимку у инсталацији је остављен на изворном језику – немачком.

¹⁷⁷ Idem.

Проблематични моменат у инсталирању рада у Максимилијанс форуму био је техничке природе, и поново узрокован ограниченим финансијским средствима пројекта. Буџет није дозвољавао набавку скупе техничке опреме која је била потребна за првобитно планиран метод синхронизације видео-пројекције и аудио-снимка са инструкцијама. Да би се синхронизација видео-пројекције и аудио-снимка извела успешно, било је потребно да се набави посебан апарат који контролише истовремено пројектор и апарат за репродукцију аудио-инструкција (у овом случају МРЗ плејер). Мануелно синхроно пуштање видео-снимка перформанса, који укључује амбијентални звук са перформанса на пројектор, и аудио-снимка на МРЗ плејер није омогућавало прецизно симултано приказивање покрета извођених од стране перформера и слушање инструкција за дате покрете. Код АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ инсталације, симултаност гласа и покрета мора да буде прецизна како би њихов наративни однос био уочљив. Узимајући у обзир ограничену опрему на располагању, аудио-снимак са инструкцијама је, после тестирања више опција, спојен са видео-снимком перформанса у исти видео-документ који је потом пројектован на зиду путем *HD* пројектора; док је амбијентални звук са догађаја перформанса пребачен на МРЗ плејер и повезан са системом звучника који су распоређени у простору. На овај начин је постигнут жељени ефекат у перцепцији рада пошто непрецизна симултаност амбијенталног звука са сликом видеа није реметила однос визуелних и звучних елемената инсталације.

Треба скренути пажњу на два елемента рада која су испливали, а који су постали уочљивији током гледања и слушања видео-звучне инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у Минхену, а то су: однос града, архитектуре и перформативног догађаја, и ерозивни карактер рада који прихвата неуспех као део свог процеса материјализације.

Питање града, односно присутност и улога *locus*-а перформанса, архитектуре и простора трга, увелико су били присутни приликом концептуализације рада. Међутим, у припреми рада се више размишљало о специфичним друштвеним и културним контекстима које изабране локације уносе у рад, а које се делимично могу наслутити кроз визуелно присуство фрагмената архитектуре и звучног језичког елемента, као и кроз асоцијативно-искуствену вредност коју референцирање одређене географске средине носи у себи. Гледањем видео-пројекције инсталације, избила је у први план динамика односа између акције перформера, публике и *locus*-а перформанса, те њихова реципрочна овисност. Кореографија перформанса се није само постављала на позорницу града, који је имао улогу позоришне кулисе – она је својим извођењем имала интеракцију како са простором, тако са појединцима који су је испуњавали и

одређивали. Тип урбаног простора, архитектуре, који условљава свакодневно кретање и понашање људи у датом простору, утицао је и на понашање перформера у интервенцији и међусобан однос са затеченом публиком, односно другим друштвеним актерима. Ова вредност урбаног простора унутар рада се истицала и у реализацији осталих перформанса, те приликом опсервације наредних инсталација рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

Други елемент рада који је постао јасно уочљив у инсталацији у Максимилијанс форуму, а који је испливао у први план у процесу реализације целокупног уметничког пројекта, јесте постепено и неизбежно расипање уметничке идејне поставке у току материјализације јавне уличне акције. Са једне тачке гледишта, може се сматрати да су разна компромисна решења, грешке и ситуације изван моје контроле допринели стварању коначне слике интервенције, другачије од „идеалне” визије уметничког геста који својим извођењем у јавном урбаном простору комуницира и интерактивно делује са друштвеном реалношћу на директан и ефикасан начин, успешно је интегришући у свој дискурс. Минималност интервенције на Маријенхофу (а и на другим локацијама) – од врсте изведеног покрета, преко броја учесника, до постперформативног дејства на сам урбани контекст уметничке акције¹⁷⁸ – врши скоро неосетну, неутралну промену на окружење, тако да се може лако читати као неуспех јавног уметничког дела да испуни своју улогу друштвеног, критички освешћеног катализатора и агента промена. Међутим, сам модел пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ суштински прихвата потенцијални неуспех као исход сваке од јавних интервенција, јер декларисано зависи и настаје управо из конфронтације и интеракције замишљене уметничке акције са друштвом у коме се одиграва. Другим речима, циљ рада није активна промена, већ анализа креативног процеса деловања. Прихватање немогућности контроле услова у којима се рад материјализује, као и негативне, или пак равнодушне, реакције од стране те друштвене реалности, јесте питање прихватања ограничења функционалности уметности унутар друштва. Једна од главних сумњи која се намеће после гледања видео-звучне инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у Минхену је, како је приметио немачки критичар Хајнц Шуц (*Heinz Schutz*)¹⁷⁹, моја вера у реалну могућност

¹⁷⁸ За изглед перформанса на Маријенхофу, Тргу Републике и Плаци Мајор, видети делове поглавља „Први перформанс: Минхен”, „Други перформанс: Београд” и „Трећи перформанс: Мадрид”, стр. 90–121

¹⁷⁹ Разговор са немачким критичарем и кустосом Хајнцом Шуцом вођен је 27. 05. 2015. у Минхену, поводом перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ на Маријенхофу и видео-звучне инсталације у Максимилијанс форуму. Интервју је изведен у сврху Шуцове будуће књиге, збирке интервјуа са визуелним уметницима на тему јавног урбаног перформанса, која је тренутно у изради.

уметничког активизма путем употребе јавног урбаног перформанса као инструмента приближавања и директне комуникације са тим друштвом о чијим проблемима желим да покренем дијалог и унутар кога покушавам да се делује (физички, ментално, емотивно). Током наредних фаза постпродукције и припреме других видео-звучних инсталација АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, дата проблематика уметничког пројекта је настављена да се разматра у више наврата и у различитим облицима своје манифестације и визуелно-поетских ефеката које је остваривала.

Изложба у Дому омладине Београда

Изложба у галерији Дома омладине Београда, која је организована од 29. октобра до 8. новембра 2015. обележава фазу постпродукције видео-документације другог по реду перформанса, а који је одржан у Београду (25. јун 2015). У почетку, када је изложба била планирана, она је била замишљена као докторска изложба, и требало је да представи видео-звучну инсталацију у три канала, са сва три реализована перформанса. Услед различитих техничких проблема, у последњем моменту је одлучено да се прикаже видео-звучна инсталација само са материјалом са београдске интервенције, по моделу инсталације направљене у Максимилијанс форуму.

Названа „АГИТ-ПРОП-FLESH-MOB (или Плес радника у сутон): Београд“, инсталација је пратила концепцију и структуру већ испробану у Минхену – што по питању визуелно-композиционе поставке елемената инсталације у галеријском простору, што по питању техничког решења видео-пројекције и аудио-записа. Иако је изложбени простор Дома омладине сасвим другачијег архитектонског карактера од простора у Минхену – који се налазио у подземном пролазу и био отвореног типа, у облику велике нише димензија осам пута четири метра, са црним зидовима; његова једноставна, ректагонална форма, са једним зидом у стаклу (попут излога) је дозвољавала идентичан приступ у инсталирању рада. Видео-пројекција са снимком перформанса на Тргу Републике је била постављена у дну галерије, свом ширином зида димензија пет пута четири метра. Као и код прве инсталације, пројектор је био постављен на плафон како не би улазио у видно поље публике и тиме уносио своју

скулптуралну физичност у видео-звучну инсталацију. Од пројектора је полазио аудио-кабл, који је спроводио аудио-запис са (мушким) гласом¹⁸⁰, који чита инструкције физичких покрета до три пара слушалица, које су биле постављене на постаменту, удаљеном око шест метара од зидне пројекције. Занимљиво је поменути да је у току израде инсталације дошло до промене у аудио-запису инструкција београдског перформанса услед потребе за квалитетнијим аудио-документом. Како је било поменуто у опису фаза продукције пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, аудио-запис инструкција у инсталацији има, поред функционалне вредности (он даје нарацију перформанса), и формалну вредност као један од елемената те инсталације. Из тог разлога, квалитет записа и самог читања инструкција добијају значај који нису имали у перформансима (осим у смислу омогућавања перформерима да ефикасно прате инструкције покрета). Ипак, аспекти као што су пол и годиште „читаоца”, интерпретатора инструкција на аудио-снимку нису од важности, већ искључиво језик на коме читају инструкције (у овом случају је то српски језик).

Примењујући раније испитану стратегију раздвајања звука и слике видео-документације перформанса ради „нискобуџетне” синхорнизације видео и звучног елемента инсталације, амбијентални звук са видео-снимка перформанса на Тргу Републике је пуштан са звучног система од пет звучника и субвуфером, који је био инсталиран у горњим угловима галерије по целом изложбеном простору. Минимална визуелна присутност коју су звучници (попут пројектора) имали у простору, била је замишљена тако да фокусира перцептивни апарат публике на нарацију видео-документације уличне интервенције и нарацију аудио-инструкција.

На тај начин централно место видео-звучне инсталације добија утисак који оставља извођење физичких покрета на београдском главном тргу од стране перформера – односно хаотичност, неусклађеност и распарчаност колективне акције. Овај високи ниво фрагментације, проузрокован интерпретативном слободом коју су свесно или несвесно користили појединци у току извођења покрета и снимања истих, био је и централна проблематика монтаже видео-материјала. Увек, када се ради о документарном материјалу, постоји питање стилске мере, другим речима, до које границе се може обрађивати запис неке реалности, а да се притом не наруши „интегритет” те реалности. Иако ниједан документ реалности не може никада само да је представља, већ увек укључује и њену интерпретацију (у избору субјекта, у избору

¹⁸⁰ Инструкције је читао Андреј Клеменчич

кадра, у избору дужине снимања итд.), и даље пред сваким аутором остаје избор врсте медијације коју жели да оствари између одабране реалности и публике. У случају рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, видео-пројекције које описују перформансе покушавају да информишу посматрача о перформативном догађају, кроз неизбежну перспективу четири сниматеља. Кроз преплитање објективно-описног задатка видео-пројекције и субјективно-интерпретативног простора аутора снимака који се монтирају, остварује се сличан однос између ауторске намере и колективног дела, као и у реализацији самих перформанса. Иако је моја „завршна реч” остварена путем монтирања видеа, комбинујем свој поглед на јавни уметнички догађај са осталим учесницима. У складу са свим овим, видео се труди да прати дешавање на тргу, кроз унакрсно праћење различитих извођача који су привукли пажњу камере. Као и у монтирању видео-пројекције прве видео-звучне инсталације, узима се један од снимака као основна „временска линија” видеа како би се поштовао *real-time* аспект перформанса; потом се она испресеца фрагментима из других снимака. У фокусу је балансирање између што детаљнијег дефинисања покрета путем камере, општег утиска перформативног догађаја и специфичних момената који бележе реакцију публике.

У току монтаже видео-документације са перформанса у Београду, примећен је један елемент звучне природе, који раније није био уочаван, или боље, није био систематски обрађен. Реч је о гласовима, причи и коментарима људи на тргу који су присуствовали перформансу – „случајни пролазници” који су били затечени интервенцијом. У току монтаже материјала из Минхена, непознавање немачког језика ме је спречавало да разумем гласове у позадини, последично нисам обратила пажњу на њихов садржај. Разумевање дијалога публике перформанса у Београду, с друге стране, довело је до његовог уздизања на ниво новог „текста” у раду, поред текста инструкција. Упркос занимљивости коментара који су ухваћени у непрестаном померању четири камере по простору трга, одлучила сам да не монтирам видео на основу наратива који су они стварали, већ да се понашам према забележеном звуку на исти начин као и код монтирања видеа од минхенског перформанса (где су гласови и разговори присутни, али се не прате, већ се утапају у звук целокупног градског амбијента). Овакво решење је требало да изједначи перформанс у Београду са осталим перформансима из серије, реализованим и оним будућим. „Мера” присутности коментара и приче случајних пролазника и публике на тргу је била одређена путем одабирања једног, главног аудио-записа са *HD* камере (принцип употребљен и приликом монтаже снимака осталих интервенција). који је одабран због највишег квалитета снимљеног звука. Његова

временска линија се преплиће са осталим аудио-записима, због остваривања ефекта природности у померању камере, и при њиховом укрштању се не прати садржај приче људи на тргу.

Реакције на инсталацију представљену у Дому омладине Београда биле су различите, а у средишту пажње већег броја публике је био хаотични, неартикулисани утисак који оставља колективна интервенција на Тргу Републике. За неке, овај елемент је био интерпретиран као занимљиво сведочење слободног простора интерпретације инструисаних покрета од стране учесника у перформансу и „конфликта” њиховог простора акције са присутним грађанима; док су други читали у пројектованој ситуацији недостатак ауторске присутности у интервенцији, или недостатак координације и увежбаности перформера. У том смислу, био је коментарисан у више наврата и фрагментарни, несвеобухватни начин снимања јавног уличног перформанса, без присуства тоталних кадрова у коме се догађај може сагледати у целини. Навешћу овде један лични цитат на дату тему, који се може показати корисним за подвлачење мојих одређених ставова и момената уметничког рада који су се првобитно чинили као подразумевани, да би се после разговора са различитим посетиоцима инсталације у Дому омладине Београда показали као неопходни за подвлачење ради појашњавања целокупне трајекторије пројекта у свом идејном и формалном уобличавању (или пак расипању).

(...) [А]спект расипања једне идеје и уметничке намере која „користи” колективни гест и јесте постао, у току процеса истраживања и израде рада, главна тема мог пројекта.

Технички и логистички аспекти су били почетни и једни од конструктивних елемената за овакав развој рада, али су одсуство синхронизованости, фрагментација и делимична неартикулисаност били последица и моје одлуке да не режирам перформанс до крајности, већ да дам потребне инструкције, али да не инструментализујем учеснике у флеш-мобу, ни перформере, ни сниматеље. Оставила сам им минимални простор за слободну интерпретацију гестова и сцене. У Београду је овај простор постао велики. С друге стране, одлука случајних пролазника да разбијају простор заузет од стране перформера је додатно допринела растурању колективног акта.

За мене је био врло значајан тај степен сударања, разилажења и пресретања колективног геста и индивидуалног простора тумачења и акције. Како је почетна тачка пројекта био феномен употребе плеса, односно кореографског покрета у протестима радника широм света у оквиру таласа незадовољства изазваног тренутном економском кризом, Великом рецесијом, тако је и моја уметничка интервенција прешла од позитивистичке намере да се колективним извођењем покрета из репертоара типичних покрета савремених професија као исказа резистенције данашњег „радног” човека у односу на систем, то јест важећи економски модел, у неку врсту самодеструктивне и самокритичне уметничке ситуације у којој се [уједно] осликава и данашња немогућност реалне колективне интервенције у друштву. Тако је, рекла бих, тема рада прешла са употребе колективне кореографије у оквиру протеста радника на савременог појединца (учесника тих протеста) који се налази у лимбу између неопходности израза сопственог незадовољства својом друштвено-економском ситуацијом и одлуке да ипак изведе тај

гест резистенције и јавну демонстрацију своје фрустрације због непостојања другачијег избора [реакције].

Што се тиче стила видеа који „документује“ перформанс, идеја је била да се имитира стил флеш-моб видеа који, осим кад се ради о високо технички подржаним комерцијалним флеш мобовима у склопу корпорација [и маркетинжких кампања], има тај фрагментарни несвеобухватни карактер јер је забележен од стране случајних пролазника и људи који су сведоци дате интервенције. То је подржано и употребом различитих технологија доступних ширим масама: мобилни телефон, фото-апарат и непрофесионална камера. Желела сам да одржим утисак перцепције публике, која је у случају Београда била врло фрагментирана и конфузна због широког простора слободне интерпретације који су перформери самоиницијативно створили у процепу моје ауторске контроле.

Овим се могу надовезати на чињеницу да се мој пројекат бави и неизбежним односом аутора, учесника и публике, који у овој врсти рада са оваквом тематиком постаје жариште питања одговорности уметника и етичке позиције према свом субјекту, као и материјала када конципира и изводи један „друштвено-ангажовани“ рад. Последично, експериментални и процесуални аспект рада су постали у центру пажње, јер уметничка одговорност пребацује тежину на начин, тј. на „како“ са резултата, односно са „шта“.¹⁸¹

Проблем у фокусу рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је изашао у први план кроз перцепцију видео-звучне инсталације београдске интервенције – управо због екстремног степена „анархичности“ и перформера и публике, представља баш дато сучељавање осмишљеног „сценарија“ аутора и реалности – односно учесника уметничке интервенције (са обе стране камере) и перформативне „позорнице“, који заједно чине актере те реалности. О овом аспекту уметничког пројекта је било већ доста речи у току анализе процеса настајања практичног рада¹⁸², а о резултатима постигнутим у односу на њега продискутоваћу у наредном поглављу „Закључна разматрања“.

Дата тема је била дотакнута и у разговору са новинарком Тамаром Вученовић поводом изложбе у Дому омладине Београда¹⁸³, који је био обављен у оквиру радио-емисије *Културни кругови: Златни пресек*, посвећене области визуелне уметности и културе. У разради неких од елемената рада, који постоје изван оквира изложеног, видљивог, а који су изашли у први план тек после конкретне материјализације уметничког пројекта у новом контексту галеријског простора у Београду (неколицина њих ће бити изложени у наредном, закључном поглављу), новинарку су занимале

¹⁸¹ Исечак из мој писма у оквиру електронског дописа са мр професором Чедомиром Васићем, незваничним коментором докторског уметничког пројекта поводом изложбе у Дому омладине Београда, „Ре:изложба“, 05. 11. 2015; 10:27 AM

¹⁸² Видети стр. 82

¹⁸³ Разговор Тамаре Вученовић са мном [аудио-снимак] вођен је у Београду, 04. 11. 2015. у оквиру радио-емисије *Културни кругови: Златни пресек, Радио Београд 2*; <http://www.rts.rs/page/radio/ci/story/28/Радио+Београд+2/2091708/Културни+кругови%3А+Златни+пресек.html>, acc. 12. 01. 2016; 9:51 PM

разлике и сличности перформанса у Београду у односу на друге две локације. Приметила сам да специфичан изглед београдског перформанса и реакција београдске публике нису суштински различити од исхода интервенције и публике у Минхену, или у Мадриду, иако они, на први поглед, делују најпроблематичније и најекстремније по питању непоштовања уметничког простора акције и израза незаинтересованости публике за јавни уметнички гест. Оно што се може подвући као „лајтмотив” уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, и то управо кроз посматрање перформанса пројектованих на галеријски зид, јесте манифестација равнодушности публике на уметничку интервенцију овог типа (иако на врло различите начине и различитог степена изражајности), као и осећај дисперзије који производе перформанси - како у Београду, тако и у Минхену и Мадриду - у току свог суочавања са друштвеном реалношћу изван простора посвећеног специјализованој, или упућеној публици. Ова сличност између односа рада и окружења у коме он настаје, који се препознаје у видео-снимку београдског перформанса, и односа рада и контекста у друга два догађаја, неvezано за њихове географске специфичности, уједно уводи текст у опис припреме видео-звучне инсталације докторске изложбе.

Изложба у У10 (докторска изложба)

Маја Ђирић: *Које су разлике/сличности између три града која си одабрала?*

Ива Контић: *Урбани карактер Минхена, Београда и Мадрида је суштински за овај рад зато што је његова намера да поново употреби места колективног окупљања, у овом случају централних градских тргова, за испољавање незадовољства и револта. Три града су само неки од многих других градова у којима би перформанси могли да се десе. Одлука да одаберем баш ова три града је у ствари комбинација материјалних и практичних могућности које су ми биле на располагању у време извођења пројекта, и чињенице да су подобни да започну серију перформанса.*

Желела сам да први перформанси буду део урбаних контекста који се разликују не само по географском положају, већ да имају различите социјалне, политичке и културне карактеристике како би могли да функционишу као три компаративна узорка.

Друштва Минхена, Београда и Мадрида имају заједничко то што сва три припадају европској реалности – нешто што није била претпоставка рада већ практични компромис који сам морала да прихватим. Ипак, њихови историјски оквири су прилично различити, као и њихов економски положај и ситуације које проживљавају у оквиру тренутне рецесије. Неке разлике можете назрети – као што су делови архитектуре који су

*видљиви у документацији интервенција. Други су присутни као подтекст, као невидљива нарација на којој је утемељен цео рад.*¹⁸⁴

Докторска изложба уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, где ће бити представљена видео-звучна инсталација која обједињује сва три перформанса реализована до сада, планирана је за 21. јануар 2016. године у простору галерије У10¹⁸⁵.

У току периода израде практичног рада докторског пројекта, било је разматрања о томе да ли је потребно да докторска изложба садржи инсталацију која обухвата Минхен, Београд и Мадрид, или је довољно да се прикаже само један град, односно Београд с обзиром на то да је изложба у том граду. Било је такође наглашено у више наврата (а може се и видети у наведеном исечку из интервјуа) да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ не заснива своју тему на специфичним реалностима дата три града, већ они представљају почетак низа, који се може развити у будућности док за то постоје средства и прилике. На исти начин, инсталација АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ може да постоји у различитим, новим варијантама – комбинујући видео-документацију и инструкције перформанса са нових локација, или пак приказујући само једну од њих, као што је то био случај у Максимилијанс форуму и Дому омладине Београда. Међутим, с обзиром на то да докторска изложба има такође функцију представљања остварених резултата уметничког пројекта, приказивање само београдске интервенције би одузело публици могућност да стекне компаративни увид између специфичних аспеката и резултата перформанса на свим реализованим локацијама. Из датог разлога сам се одлучила за прављење вишеканалне инсталације. Такође, комбиновање слика, звукова, покрета и инструкција из три града, јасније дефинише серијску, прогресивну природу уметничког пројекта, и уједно приближава његову тематску основу са аспектима расипања, ерозије и активистичког „неуспеха” уметничког рада у различитим степенима и у различитим географским срединама – чији однос се формализује, обликује у симултаном перцепцији у галеријском простору.

Приликом монтаже треће видео-пројекције перформанса из Мадрида – новог елемента који докторска изложба укључује – водила сам се идентичним „начелима” и

¹⁸⁴ Одломак из интервјуа припремљеног заједно са критичарком и кустоскињом Мајом Ћирић поводом представљања докторског уметничког пројекта у програму „Савремена Импондерибиља: радно тело”, организованог 25. 09. 2015. у Заводу за проучавање културног развитка (ЗАПРОКУЛ) у Београду, у оквиру међународног симпозијума „Позориште у контексту... и не само позориште“, 16. Битеф Полифоније (23–25.09.2015); оригинални интервју у целини, на енглеском језику, може се консултовати у видео-верзији на интернет страници <https://vimeo.com/140092306>, ас. 12. 02. 2016; 2:18 AM

¹⁸⁵ 21. 01 – 06. 02. 2016; У10, Косовке девојке 3, Београд

приступом као код већ припремљених видео-пројекција и аудио-снимака из Минхена и Београда. Ограничила сам се на монтажу у трајању од десетак дана, тражећи сличне односе у елементима слике, радње, архитектуре, интеракције између перформера, перформанса и затечене публике, које су биле утврђене ранијим искуством. Како је перформанс на Мајору изгледао врло компактно, „сложно”, а простор деловања учесника је испао видљиво разграничен од простора публике¹⁸⁶, обрада видео-материјала са урбане интервенције се показала мање сложене, превасходно, од монтирања београдског перформанса. С друге стране, она је изискивала одређену самоконтролу при јукстапозиционирању радњи које се смењују, како бих одолела стилизацији, то јест „анимирању” видео-материјала кроз краће и динамичније резове, у спонтаном покушају да учиним акцију на тргу занимљивијом од реалног. Поново је дошао до изражаја дијалог иза камера, пошто је публика на тргу Мајор била састављена у великом броју од туриста који су комуницирали на енглеском. Тако је, између осталих коментара, у видео-документацију ушло и објашњење једног америчког туристе својим пратиоцима да то што се дешава на тргу јесте флеш-моб, као и шта је то флеш-моб.

Када се говори о звуку видео-снимка перформанса, неизбежно је проанализирати једну нову проблематику која се јавила у припреми вишеканалне инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, а то је симултано присуство звукова из видео-пројекција у галеријском простору. Намера је да се сви звучни записи пуштају заједно, на одвојеним звучним системима који су распоређени по галерији у близини својих видео-извора (пројекција), тако да на моменте праве ефекат амбијенталног „жагора”, док постају разговетни појединачно приликом промене позиције посетилаца у галерији и приближавања засебним видео-пројекцијама. У омогућавању оваквог звучног мешања, преплитања три урбане ситуације, важну улогу игра величина галерије У10. Још у току излагања плана продукције уметничког пројекта, речено је да АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља тип инсталације која се формално адаптира на архитектонске карактеристике сваког изложбеног простора, али не са намером да учини дати простор делом свог концептуалног садржаја, већ како би задовољила главне перцептивне захтеве у односу на своју постојећу концептуалну основу.¹⁸⁷ У том смислу, одлука да се

¹⁸⁶ Видети поднаслов овог поглавља „Трећи перформанс: Мадрид”, стр. 114–121

¹⁸⁷ За опис инсталације докторске изложбе погледати опис последње фазе уметничког пројекта у делу поглавља названом „Планирање”, стр. 90–92; оне важе за докторску изложбу у галерији У10 и због тога се овде неће понављати.

прикажу три видео-пројекције са три симултана звучна записа јесте донета у односу на димензије и изглед галерије У10, која такву поставку формално омогућава.

Други кључан моменат у прављењу видео-звучне инсталације докторске изложбе чини питање језика који се користи у аудио-снимцима инструкција које прате видео-пројекције. Раније у тексту је наглашено како су све инструкције биле снимљене на званичним језицима средина у којима су перформанси били изведени¹⁸⁸, а видео-звучне инсталације у прве две изложбе које су приказивале појединачне интервенције су пратиле исту логику. Међутим, у случају докторске изложбе која окупља сва три остварена перформанса требало је одлучити како представити све језике (немачки, српски и шпански) у једном јединственом простору. С обзиром на то да се докторска изложба организује на територији Србије, почетна идеја је била да се све инструкције преведу, сниме и репродукују на српском језику за потребе изложбе у циљу приближавања наратије, то јест садржаја кореографије документованих перформанса. По завршетку извођења три интервенције, међутим, одлучено је да се аудио-снимци инструкција унутар инсталације оставе на изворном, односно званичном локалном језику средина у којима су перформанси реализовани, а да преводи на српском језику буду доступни у текстуалном облику за локалну публику.

Овим поступком, инструкције у инсталацији остају на званичним језицима географских средина где су перформанси извођени неvezано од тога где се инсталација излаже. Сигурно да овакав избор језичке „аутентичности” аудио-снимака у односу на перформанс кога описују технички олакшава представљање инсталације у разним верзијама и разним географским контекстима, јер упркос промени појединачних перформанса и језичкој средини у којој се рад приказује, он увек садржи исте аудио-снимке. У супротном, сваки би премештај инсталације у ново језичко подручје захтевао снимање новог аудио-материјала. Међутим, дати избор има пре свега структурални и формални утицај на рад, јер подржава разноврсност видео-пројекција које аудио-снимци инструкција прате и „објашњавају”. Компаративна перцепција инсталације се не одвија само на видео-пројекцијама, у посматрању различитих архитектонских квалитета локација перформанса, специфичних реакција посматрача на перформансе, различите интерпретације геста од стране перформера, и као организоване групе и као појединаца. Она се задржавањем локалног језика географске средине сваке интервенције преноси и на звучни елемент инсталације, и тиме је у складу са његовом

¹⁸⁸ Видети претходни део поглавља „Планирање”, стр. 78–88

визуелном компонентом.¹⁸⁹ Приближавање садржаја инструкција на језицима различитим од изложбеног контекста је, ипак, омогућено путем постојања превода инструкција у облику транскрипта. Транскрипт на папиру је постављен у близини слушалица за праћење аудио-снимака инструкција сваког пројектованог снимка перформанса. Тиме је публици омогућен когнитивни приступ садржају инструисане кореографије и скривеном наративу видео-пројекција, без обзира на језичку неприступачност звучног садржаја.

Закључно, инсталација у У10 ће бити допуњена интернет страницом докторског пројекта, доступном публици путем компјутерског монитора постављеног на сточићу са столицом. Посетиоци изложбе ће на www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com моћи да консултују читав материјал који је остварен у току истраживања и рада на АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, до сада. Осим текстова инструкција на изворном језику, моћи ће да погледају, прочитају и послушају неке од одговора које су појединци са три географске локације дали на тему свог најчешћег покрета у току рада (оне који су дозвољени за објаву од стране интервјуисаних), те фотографије са других инсталација, као и *press-release* са изложби. На страници ће такође бити доступни појединачни видео-снимци са перформанса, као и аудио-записи инструкција. Иако се присутност овог садржаја може интерпретирати као дуплицирање садржаја већ присутног у облику видео-звучне инсталације, ови материјали објављени на интернету и представљени посетиоцима у току изложбе – као интерактивни додатак изложбе и алтернатива класичном формату *press-release*, каталога и изложбене позивнице – имају функцију да информишу публику „на лицу места” о накнадном слободном приступу и коришћењу елемената уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ по изласку из галерије, као и да омогуће публици инсталације да „подели” материјал са другима путем друштвених мрежа, интернет платформи и портала.

¹⁸⁹ Аудио-снимке инструкција на немачком (за минхенску интервенцију) и на шпанском (за мадридску интервенцију) су интерпретирали Ралф Бреуниг (*Ralf Breunig*) и Ивана Палибрк.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У „Закључним разматрањима” ћу покушати да, кроз анализу неких основних ефеката и последица уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ које су резултовале из досадашње анализе рада из угла поетских квалитета и теорије, методологије и практичне реализације, проанализирам неке од основних аспеката овог пројекта. Такође, представићу пар исечака из разговора обављених у току израде пројекта и после излагања видео-звучних инсталација, који ефикасно дају слику о размишљањима и закључцима скупљеним из искуства рада на пројекту АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ.

Пре него што се представе проблематике и размишљања која су се изродила из реализације рада, потребно је направити кратки осврт на разматрања која су у њему разрађена у вези са уметничким пројектом и резимирати тематике обрађење у тексту.

У „Уводу” је укратко представљен предмет бављења докторског уметничког пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ и неке од главних смерница којима сам била вођена у анализи и дискусији рада, како практичног тако и писаног дела. Потом су у „Поетичким и теоријским оквирима” скициране неке од основних референци из поља теорије и праксе, а које се односе на тематску основу пројекта – разматрана је употреба кореографисаног перформанса у недавним протестима радника широм света; покушана је да се дефинише терминологија од кључне важности за концептуалну поставку рада и успоставе везе између разних сфера друштвеног, уметничког, антрополошког, социолошког, економског истраживања у циљу уобличавања територије по којој се креће предмет истраживања уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Поред тога, понуђен је „поетско-визуелни архив” у коме је цитирана и проанализирана неколицина примера из савремене уметничке праксе, али и из филмске и музичке продукције, који би могли да помогну у позиционирању овог рада на мапи културно-уметничке продукције. У „Методолошким разматрањима” су се, затим, истакли основни методи и начини приступа тематској проблематици у току стваралачког процеса; описане су различите стратегије и механизми који су примењени и често позајмљени из других поља делатности, како би се што ефикасније идеја спровела у акцију и како би одговорила на почетне задатке, али и истовремено изградила кохерентан однос према

својој тематској специфичности и друштвеној реалности у коју се укључује. На крају, „Анализа практичног рада” се показала као централно и најдуже поглавље овог текста, што је условљено продукцијском комплексношћу пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Ту је представљена детаљна анализа сваке фазе у изради рада – од сакупљања материјала, проналажења учесника перформанса и сниматеља перформанса, састављања инструкција и њихове трансформације у аудио-записе за перформанс, преко извођења и видео-бележења урбане интервенције и постпродукције направљеног видео/аудио-материјала, до коначног састављања видео-звучне инсталације у галеријском простору. Овај део је хронолошки организован и употребљена је форма писања која лежи између уметничког дневника и извештаја продукције, како би се на што једноставнији начин предочила испреплетеност и нераздвојивост тока практичне организације и извођења пројекта, и менталног уметничког процеса разумевања и преиспитивања сопственог рада у настајању.

Наредни аспекти који ће бити представљени под одвојеним поднасловима нису закључци докторског пројекта у класичном смислу. У питању су више закључна размишљања о одређеним елементима практичног рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ који су се показали кључним у току процеса његове реализације.

Учешће, сарадња и умрежавање

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је заснован и зависи од учешћа, интеракције и сарадње са појединцима и заједницама из различитих географских и друштвених средина. Овај уметнички пројекат је био осмишљен тако да укључи локалну заједницу географског контекста у коме се развија и реализује – како у своју продукцију, тако у стварање сопственог садржаја. Његова намера је истовремено да у току трајања створи колаборативну мрежу састављену од локалних уметничких сцена и најразличитијих појединаца из локалних заједница који су учествовали у организацији пројекта; док је њихово суделовање у реализацији рада, пре свега појединачних перформанса из серије, било одлучујуће за успех целокупног докторског уметничког пројекта и рада.

У процесу организације сваког перформанса била је, дакле, затражена помоћ и подршка од стране појединаца, неvezано за то да ли припадају сфери уметничке праксе, или се баве неким културно-уметничким радом, или су само показали ентузијам за учешће у раду. На свакој од локација – Минхену, Мадриду и Београду – где су се перформанси до сада реализовали – уметници, уметнички колективи, филмски

радници, теоретичари уметности, продуценти, социолози и друштвени активисти, књижевници, лингвисти, преводиоци и едукативни радници помогли су у реализацији рада, и то у неколико основних аспеката: од омогућавања приступа различитим појединцима из локалне заједнице ради састављања текста кореографије за перформансе, преко мобилизације учесника перформанса, асистирања при продукцији јавне уметничке интервенције и њеног видео-документовања, до проналажења финансијске подршке за пројекат из фондова локалних културних установа и организација. Тако је, на пример, пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ добио финансијску потпору од града Минхена и градског изложбеног простора Максимилијанс форум у току резиденце у Минхену, где се реализовао први у серији перформанса и прва видео-звучна инсталација у склопу пројекта „Сарадња_7”, али и од Министарства за културу и информисање Републике Србије у оквиру конкурса за савремено уметничко стваралаштво за 2015. годину.

Крајњи циљ рада, ипак, није остао једино у добијању помоћи од појединаца, уметника и културних организација одређене заједнице ради припреме и извођења рада, већ је остварено умрежавање у ширем смислу, јер је створена основа за даљу сарадњу појединаца из различитих географских средина, и то не само у уском кругу професионалаца из визуелне уметности, који ће потенцијално наставити међусобну размену знања и ресурса у неким од будућих пројеката. Тако сам, на пример, позвана да учествујем и помогнем у неколико пројеката осмишљених од стране учесника у докторском пројекту АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, који су везани не само за продукцију уметничког рада из домена визуелне уметности, већ неки од њих припадају сфери сценско-драмских уметности, као и графичког романа.¹⁹⁰

Садржајна и формална отвореност

АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ представља „рад у прогресу” који почиње од прве изведене перформативне интервенције на тргу, и који се развија и расте у односу на логистичке и материјалне могућности, и интересовање различитих средина и заједница да „угосте” уметнички пројекат и учествују у реализацији рада. У том смислу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ има отворени карактер који није само везан за коегзистенцију два

¹⁹⁰ С обзиром на то да је реч о пројектима у заметку, овде се ограничавам на опште помињање будуће професионалне сарадње као једног од значајних резултата докторског пројекта, уместо спецификације датих нових пројеката.

медијска решења рада – серије перформанса и видео-звучне инсталације. Његов „акумулативни” процес настајања, где варијације на исти модел додају константно нови слој целокупном садржају рада, дају уметничком пројекту непредвидиве и потенцијално бесконачно промењиве резултате.

Такође, сваки нови момемат рада, свака нова локација у којој се остварује АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ даје раду истовремено карактер специфичног и универзалног, или боље, локалног и глобалног. Овде се не мисли само на понављање исте формуле за изградњу перформанса и видео-звучних инсталација у различитим геодруштвеним контекстима, који „опскрбљују” рад специфичним, „локалним” материјалом и субјектом са којима и од којих се ствара уметнички чин. Сам материјал и субјект на свакој од локација су такође локални и глобални, јер је свакодневно физичко искуство једног келнера из Београда, у контексту савременог друштвеног поретка, упитно различито од физичког искуства једног келенера из Њујорка или, пак, Сеула. Та неизбежна хомологизација на основу предмета бављења уметничког пројекта, која је производ актуелног доминантног система производње и процеса глобализације, се преклапа са хетерогеном природом рада условљеном географском, те историјско-политичком, културолошком и друштвеном разноврсношћу на основу које се пројекат изграђује. Другим речима, уметничко дело АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ функционише попут неке врсте „компилације” покрета, урбаних пејзажа, појединаца, локалних прича, али оно подједнако увек опстаје и као јединствени уметнички гест који тестира, преиспитује сопствену могућност комуникације и активне интервенције унутар друштва.

Слично, двојаки формат уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ носи у себи покушај ослобађања уметничког дела од везивања за један одређени, артикулисани облик – што чини један од кључних проблематичних момената у савременој уметности када се говори о уметничким праксама етикетираним као друштвени ангажмани, колективне партиципације и интервенције у јавном простору. Серија перформанса даје публици могућност активног учешћа на текстуалном, садржајном, физичком и формалном нивоу. Уметничко дело излази из свог традиционалног просторног и материјалног контекста и „присваја” публику, интервенишући унутар њеног свакодневног животног простора путем ње саме која ствара дело, али тиме се уједно асимилира у животне процесе које интерпретира. Оно није више мобилизатор, већ је и инструмент својих учесника (то јест, своје публике).

С друге стране, видео-звучна инсталација – или како је била описана у тексту – мој „ауторски коментар” на предмет уметничког истраживања – представља наизглед повратак уметничког дела у традиционални, „сигурни кутак” за уметност, где је интеракција публике са радом минимизирана и опстаје понајвише на перцептивно-контемплативном нивоу – изузимајући кретање публике кроз физички простор инсталације. Међутим, та видео-документација постављена у изложбеном простору и трансформисана у инсталативну композицију покрета у градском пејзажу, звука и пропратног текста, има потенцијал да истовремено постоји и као нечија туђа, „друга” верзија рада, која је састављена од личних снимака перформанса и мог материјала из рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (који је учињен доступним на интернету путем интернет странице посвећене уметничком пројекту www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com). Дакле, друге верзије – што видео-снимци перформанса постављени на интернет од стране случајних пролазника на појединачним перформансима, што асемблажи изведени комбиновањем постојећег материјала рада (семплова) – могу да постоје истовремено са „званичном” ауторском видео-звучном инсталацијом АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ. Ова симултаност даје уметничком раду онај партиципативни и отворени карактер, који се у постављању видео-звучне инсталације у галеријском простору губи. Ауторство у овом пројекту тако постаје на неки начин колективно власништво. Међутим, тиме је истовремено дозвољено самом уметнику, мени, да вратим рад у његов традиционални простор перцепције, „конзумације”, и у донекле конформистички формат у односу на ефемерност и нематеријалност једног перформанса; и тиме га ослободим од догматског ропства друштвеном ангажману и уметничком активизму као стваралачким покретачима.

Закључно, отвореност садржаја и форме рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ се препознаје у самом методолошком приступу који примењује. Као што је било поменуто у поглављу „Методолошка разматрања”, овај уметнички пројекат функционише на начин који се може упоредити са филмском или, боље, документарном продукцијом – та чињеница оставља рад порозним у односу на интервенцију свакодневне реалности и актере који се у том домену друштвене реалности крећу. Он се моделује на основу друштвеног садржаја са којим долази у контакт – због тога се он може суштински описати као процес или експеримент, уместо само као уметничка акција или уметничка интерпретација друштвене реалности.

Демократизација уметности

Питање демократизације уметности које преиспитује АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је уско повезано са претходно поменутиим аспектом отворености рада у односу на материјал који користи и производи, као и на облик ауторства који је у основи овог уметничког пројекта.

По природи теме којом се бави, форматима и методама које користи, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је осмишљен тако да потенцијално ангажује и дистрибутивне стратегије везане за флеш-моб културу. Као што је пре поменуто, замисао рада узима у обзир да могу да постоје други „случајни филмејкери” који ће снимати изведене перформативне интервенције у јавном урбаном простору путем својих мобилних телефона или камера, и тиме створити нове, аутономне верзије АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ видео-серије које могу бити постављене и „шероване” на интернету, и тако се глобално ширити неконтролисано у односу на вољу и намере мене као ауторке рада, опстајући самостално у домену отвореног јавног простора. Овај демократски приступ је подржан постојањем свима доступне онлајн платформе на којој се могу консултовати и преузети оригинални текстови инструкција, аудио-снимци инструкција и видео-снимци са појединачних перформанса. Уједно, интернет-архив са материјалом рада подржава и замисао да сваки АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ видео може да интегрише спонтане снимке људи присутних на перформансу у своју структуру, јер користи исте те технологије снимања за масовну, непрофесионалну употребу (док је сама линија која дели професионалну и аматерску технику бележења слике и звука све тања).

Може се закључити да овај уметнички рад настоји да отвори питање уметничког ауторства у праксама друштвено ангазоване, партиципативне и контекстуалне уметности, јер не жели да се заврши на уметничком присвајању одређене реалности и на тај начин одвоји субјект (учесника) од сопственог животног наратива, искуства. С једне стране, путем интернет-дистрибуције свог материјала и прихватањем стварања разних верзија АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ уметничког рада, које су формално блиске „оригиналном” уметничком делу, овај пројекат остаје унутар „реалне” друштвене зоне – где субјект уметничког дела који настаје на основу реалних друштвених појава и личних искустава појединачно из свакодневног живота не остаје на нивоу материјала, „сировине” са којом се потом уметник „игра” (термин толико вољен и (зло)употребљен у савременој контекстуалној уметности) и ствара друштвену ситуацију, уметничку акцију, односно своје ауторско, уметничко дело, већ се он изједначава са својом публиком, која је уједно и колективни аутор рада.

С друге стране, сам начин продукције, о коме је било доста речи у тексту, допушта непрестану размену између индивидуалног простора уметника и личног простора појединаца који учествују на најразличитије начине у реализацији пројекта. Иако постоје инструкције и основни принцип по коме се извршава рад, учесницима у пројекту (интервјуисани појединци, перформери и сниматељи перфоманса) остављен је простор за личну интерпретацију датих инструкција и својих задатака у изведби рада. Овај аспект, који допушта преклапање више субјективних простора у један кохезивни уметнички прозвод – колективно дело – произлази из два основна и уско повезана приступа и одношења према субјекту друштвене реалности која се тематизују у раду. Први од њих се односи на етичку одговорност уметника према предмету бављења, јер се не ради о имагинарним ситуацијама без директних и реалних ефеката у свакодневном животу.

Други приступ, који се директно надовезује на први, односи се на саму природу предмета бављења рада. Као што се видело у „Поетичким и теоретским оквирима”, економско-политичка сложеност друштвеног пејзажа по коме се крећемо данас поставља савременог појединца – који мора да изађе на улицу како би се борио за своја радна права и промену стања на данашњем тржишту рада – у парадоксну ситуацију. Његов перформативни протестни чин тако представља климакс истовременог сукоба и коегзистенције на више нивоа индивидуалног, субјективног простора састављеног од личних жеља, потреба и ставова, и колективног, објективног простора који је обележен кроз владајући друштвено-економско-политички систем и апарате путем којих се он манифестује и делује. У том смислу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ покушава да рефлектује и пројектује дату ситуацију, кроз баласирање „владавине” уметника над сопственом продукцијом и избегавања својеврсне ауторске диктатуре над субјектом уметничког дела кроз демократизацију стваралачког процеса.

Ерозија и дисперзија рада

Сигурно је запажено у току читања текста, поготово у делу који се бави анализом практичног рада, често помињање ерозивног, односно дисперзивног резултата уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ услед серије компромиса због логистичких, материјалних и других околности које су често диктирале ток развоја продукцијски комплексног, дуготрајног пројекта. Овај ефекат ерозије и дисперзије рада – како у формалном смислу тако и у сфери деловања уметничке интервенције у

урбаном простору, те саме концептуалне поставке пројекта – уједно је и производ горе анализираних жеље за демократизацијом стваралачког процеса. У намери поштовања субјективног, интерпретативног простора појединачних учесника и актера у састављању наративне основе рада и у организацији и стварању серије перформанса, манифестује се нека врста агресивно-пасивног деловања уметника; деловања које у низу „компромиса” са субјектом уметничког рада угрожава саму почетну концептуалну основу на којој уметнички гест, интервенција у свакодневној реалности почива. У дисонанци покрета, времена, интерпретација, кадрова, ствара се перформативна слика која саботира демонстративни, симболични чин који представља колективни перформативни гест на градском тргу, и он се визуелно удаљава од свог извора инспирације – кореографског протеста. У случају Београда, одаљавање се дешава до те мере да је тешко закључити о чему се заправо ради.

Нивои ерозије/дисперзије перформативног геста варирају од локације до локације, у зависности од појединаца из локалних заједница који учествују у пројекту, другим речима од психолошких друштвено-културних динамика које описују дате средине. Овај културолошки, „бихевористички” елемент је тако постао од кључног значаја за резултате пројекта АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у току саме реализације рада, мада је он могао да буде наговештен и индиректно предвиђен, у апстрактном облику, кроз дефинисање поетско-теоријске територије по којој се пројекат креће. Сигурно да кад се говори о Мосовој теорији друштвено-културолошке условљености физичког покрета или Брехтовом друштвеном гестусу или Бурдјеовој политици отелотворења¹⁹¹, која је нераздвојна од концепта перформанса и јавног протеста, уједно се подразумева да ће навике, обичаји и психолошко-друштвене динамике различитих заједница у којима се серија перформанса дешава играти важну улогу у структурирању самог уметничког пројекта. Кроз праксу, ово подразумевање на теоријској основи постаје реално, конкретно, као што и његове последице постају стварне.

Међутим, оно што се такође приметило, превасходно из перформанса, јесте да се расипање уметничког рада десило и неvezано од количине самодозвољеног личног слободног простора који су перформери и други учесници у перформансу себи допустили, те њихове колективне динамике у извођењу перформативног чина. За исти процес нестајања уметничког геста је одговорна и сама публика, односно њена (не)реакција на дешавање у коме су се затекли – која би се могла мање или више

¹⁹¹ Видети стр. 25-26

дефинисати као незаинтересованост. Невезано за специфични изглед урбаног пејзажа у коме се дешава сваки од перформанса, неvezано за другачији друштвено-културни контекст који окружује и перципира перформансе, увек се реакција своди на тренутну заинтересованост публике за дешавање које се одиграва испред њих (код неких би она резултовала снимањем перформанса мобилним телефоном или фото-апаратом или камером, или пак гласним коментарисањем гестова и перформера у кругу пријатеља или пратилаца присутних на тргу), да би потом следило разилажење или настављање свакодневних активности прекинутих изненадном уметничком интервенцијом. У многим моментима је простор заузет од стране уметничке интервенције био чак нарушаван и поништаван кретањем публике (или боље речено пролазника) кроз сам перформанс у настављању њихове дневне рутине, без икакве реакције на дешавања око себе; док је у Минхену, на пример, реакција негације била видљива у наставку излежавања на травнатој површини унутар дијаметра перформативне акције.

Да ли се ова незаинтересованост публике може повезати са општом презасићеношћу друштва најразличитијим „диспозитивима”, технолошким, медијским, културним, у које се може сврстати и овај уметнички производ, или пак одговорност пада на саму некомпактност уметничког јавног геста услед превелике коегзистенције више субјективних интерпретативних простора који, кроз перформативну импровизацију и технолошка ограничења која прате рад, губи на свом иницијалном активистичком „полету”, те се расипа у свакодневницу урбаног простора од кога је био „надахнут”? Оваква питања су, пре свега, испливала из перцепције видео-звучне инсталације, која дозвољава раду да, кроз документарну форму, рефлектује и анализира (и критикује) сам себе. Размишљања око контрадикторних односа између конститутивних елемената једног уметничког пројекта који полази од друштвено-ангажованих тема, и његових резултата остварених кроз процес материјализације почетних идеја у друштвеној реалности, тако су добила закључно место у раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ; и то кроз перцепцију инсталације у галеријском простору, која дозвољава истовремено дистанцирање од приказане реалности и сагледавање креиране друштвене ситуације путем перформанса као симболичке слике о потенцијалима уметности у друштву у коме тренутно живимо. У том смислу је поменуто и раније у тексту да се закључна интерпретација рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ завршава у перцепцији инсталације и интерпретацији документованог догађаја од стране публике.

Питање савремености

Пре него што се пређе на питање уметничког ангажмана, које се чини природним наставком размишљања започетих у анализи неколицине главних производа процеса практичне израде уметничког рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, хтела бих да направим мало „скретање са пута” и проанализирам питање савремености са којим сам била суочена у току израде пројекта.

У поглављу „Анализа практичног рада” поменуто је да сам представила АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ на међународном симпозијуму „Позориште у контексту... и не само позориште“, организованом у оквиру 16. Битеф Полифоније од 23. до 25. септембра у Заводу за проучавање културног развитка (ЗАПРОКУЛ) у Београду – и то у програму Маје Ћирић и Сандре Стојановић „Савремена Импондерабилија: Радно тело”. Како се може закључити из самог наслова програма, у њему је приказано неколико примера из савременог перформативног стваралаштва који се баве истраживањем *колективног, индивидуалног и неантропоморфног тела* посматраног као *друштвене физичности когнитивног рада, између пролетаријата и когнитаријата*¹⁹², и покушало се да се успоставе везе са концептуалним оквирима и сферама деловања историјског јавног перформанса „Имподерабилија” (*Impoderabilia*) Марине Абрамовић и Улаја (*Ulay*) из 1974. године. У разговору о раду АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, који је реализован овом приликом, било је укључено и пар питања на дату тему. Иако Маринин и Улајев перформанс нема неке директне везе са уметничким пројектом АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ, навешћу сегмент из интервјуа који се односи на питање савремености мог рада, јер сматрам да је занимљив за увиђање положаја према историјским примерима уметничког стваралаштва из категорије *body art*-а – с обзиром на то да је, по мишљењу представника уметничке критике, овај уметнички пројекат био запажен као савремени наставак употребе тела као инструмента провокације и саботаже устаљених друштвено-психолошких система вредности, те као средство за реакцију против владајућег система вредновања, економије и динамике тржишта у сфери културног рада и производње.

МЋ: *Шта чини овај рад савременим?*

ИК: *Инспирација за АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (или Плес радника у сумрак) је популарни феномен извођења јавних плесова као саставног дела уличних протеста. Ти протести су најчешће повезани са економским питањима, условима рада и правима радника у контексту*

¹⁹² Маја Ћирић и Сандра Стојановић, *Contemporary Imponderabilia: Working Body*, <http://pozorišteukontekstu.wordpress.com>; acc. 23. 12. 2015; 4:17 PM

недавне финансијске кризе, али су и очајничка колективна реакција на нуспродукте савременог процеса глобализације. Кроз колективно „репризирање” процеса рада док учесници заузимају тргове различитих градова, овај рад се фокусира на проблематичну позицију појединца унутар тренутног тржишта рада, који је најчешће препуштен сам себи и све мање способан да се уклопи у систем и нађе начин да му се супротстави.

Ипак, не верујем да тема која се бави савременим питањима чини рад сам по себи савременим, поготово кад се ради о радовима који испитују улогу уметничке интервенције унутар друштвено-политичких околности.

Важан аспект мог рада је испитивање потенцијала уметности да буде активан учесник и покретач друштвених промена. Сумња у ефекте и последице његовог ангажовања је нешто веома релевантно за савремену уметност која жели да буде друштвено активна и која се бави јавним простором.

Заузимање јавног простора, интеракција са друштвеном димензијом или преузимање активичког става није ништа ново; многи поступци историјске авангарде би по том критеријуму могли да буду савремена уметност. Оно што је данас другачије је модалитет и позиција коју уметност има према друштву и према себи управо због промена околности којих смо ми уметници део.

МЋ: Коју би везу успоставила између историјског перформанса „Импондерабилија” и рада „АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ”?

ИК: Искрено говорећи, било би заиста претеривање с моје стране да тврдим да постоје неке дубље везе између та два рада. Интервенције са телом у јавном простору које су Марина и Улај радили у седамдесетима су сигурно темељ за све савремене облике перформанса који се баве физичким гестом и формулом тело + акција + уметност + друштво.

Употреба тела као места индивидуалног отпора против система и друштвених норми је дефинитивно веома важна и за мој рад; али то је било тематско поље већине концептуалних дела из периода перформанса Импондерабилија који припадају *body-art* покрету.

Оно што све њих одваја од рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је њихово идеолошко убеђење да уметничко дело заиста представља место отпора и социјалне револуције. У том смислу је мој рад неуспешан јер сумња у себе и у ефикасност своје улоге друштвене критике и ангажовања. Он на неки начин признаје свој неуспех тако што враћа перформанс са улице у галерију у виду видео-инсталације.

Још једна очигледна и кључна разлика између рада Импондерабилија и пројекта АГИТ ПРОП-ФЛЕШ-МОБ је место интервенције. Мој рад употребљава урбани простор за комуникацију и интеракцију са публиком. Пролазници немају избор, они морају да виде и присуствују перформансу, без обзира на то да ли су љубитељи уметности и посећују уметничке институције.¹⁹³

Као што је наглашено у самом цитату, поређење рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ са стратегијама и поетиком чувеног јавног перформанса Улаја и Марине Абрамовић није од великог значаја, јер потоњи не представља директну референцу првог. Међутим, као део историјског уметничког контекста у коме настаје, перформанс уметничког пара може дати поглед на општи однос рада АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ са радикалним и идеолошки обојеним уметничким производима који се баве ангажманом тела и физичког геста у друштвеном контексту у циљу преиспитивања његових устаљених норми, система вредности и апарата моћи. Неодређен и скептичан став који

¹⁹³ Део из разговора Маје Ћирић са мном, *op.cit*; <https://vimeo.com/140092306>, acc. 12. 02. 2016; 2:18 AM

показује овај уметнички пројекат у датом смислу може се тумачити као значајан одраз времена у коме он настаје. Неповерење рада у сопствене дугорочне резултате – промене система у коме делује, уједно је последица свести о „судбинама” уметничких акција попут „Импондерабилије” или пак агит-проп плесних перформанса који представљају директу референцу рада, путем ретроспективног увида у ток историје уметности, те свести о постепеној институционализацији и конформизацији који су неминовно дочекали оба примера уметничког друштвеног активизма.

Питање друштвене ангажованости

Може се рећи да је уметнички пројекат АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ уметнички експеримент који осцилира, или боље, крхко опстаје између идеалистичке, креативне жудње да се ставови о неопходности и неоспорности уметничког активизма у данашњем друштвеном и културном сценарију Бориса Гројса¹⁹⁴ поклапају са реалном праксом, и неизбежне сумње у делотворност материјализације једне такве полазне идеје оног момента када постане део контекста, друштвене реалности од које је настао и која представља његову покретну силу. У том смислу, овај рад се не може стриктно сматрати ангажованом уметношћу већ радом који се бави преиспитивањем могућности уметничке акције у друштвеном простору, јер у свој концептуални темељ већ укључује могућност неуспеха „активизма” који описује његову почетну идеју.

Гледано симболички на изворе инспирације, намере и крајње резултате рада АГИТ-ПРОП-ФЛАШ-МОБ, можда се и сама, као уметница, ауторка уметничког пројекта, показујем у сличном положају у коме се налази радник данас (који је почетна тачка пројекта). Можда се моја потреба за уметничким гестом, интервенцијом унутар и у односу на друштвене појаве који ме окружују и условљавају може посматрати као парадоксални моменат одлуке савременог радника да јавно протестује – јавно изрази незадовољство и захтева промену свог положаја на данашњем тржишту рада и унутар економско-политичке организације везане за сферу рада и производње – а који се показује као неефикасан и без ефеката у мору опште друштвене резигнације условљене „идеологијом” постидеолошког друштва. Невезано и упркос изгледима за дугорочне резултате које доноси његова интервенција, он ипак одлучује да излази на улице и при том тражи нове стратегије привлачења медијске пажње и успешног преношења поруке

¹⁹⁴ Видети стр. 41–42

кроз артикулацију свог протеста у естетизовани перформанс. Аналогно, уметнички гест „провоциран” проблематикама савременог друштва се може посматрати као одлука о реализацији дела које у себи подразумева и прихватање могућег (или неминовног) неуспеха свог материјалног отелотворења. У том смислу, АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ даје апсолутну предност процесу и различитим аспектима те процесуалности у току трансформације концепта везаног за конкретне појаве из свакодневног живота у „материјални” производ унутар референтног система исте те свакодневице, и у односу на саме резултате свог чина.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Библиографија

- Ајваз, Слађан и Рачић, Миле, Глобализација, криза и политички поредак, *Велика Рецесија и криза неолиберализма, Зборник Университета за друштвене науке*, Универзитет Едуконс, Сремска Каменица – Нови Сад, мај 2014.
- Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Рим, 2006.
- Agamben, Giorgio, *What is an Apparatus and Other Essays* (прев. David Kishik и Stefan Pedatella), Stanford University Press, Стенфорд Калифорнија, 2007.
- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Стенфорд Калифорнија, 1999.
- Адамовић, Светлана, Спори опоравак САД – Велика Рецесија, *ФПН Годишњак 2010 III део: Међународна политика и међународни односи*, Факултет политичких наука, Београд, 2010.
- Ardenne, Paul, *Un Art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Париз, 2002.
- Bishop, Claire, *Participation*, The MIT Press, Кембриџ Масачусетс, 2006.
- Bishop, Claire, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, *Artforum International*, фебруар 2006.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Лондон – Њујорк, 2012.
- Breissinger, Mark R. и Sasse, Gwendolyn, *An End to "Patience"? The Great Recession and Economic Protest in Eastern Europe*, *Nuffield's Working Paper Series in Politics*, Оксфорд, 28. 04. 2012.
- Brecht, Bertolt и Willett, John (уред.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (прев. John Willett), Hill and Wang, Њујорк, (1964) 1977.
- Bianchi, Amos, *Notas: Che cos'è un dispositivo*, *AdVersuS*, X, #25, Буенос Аирес, децембар 2013 – април 2014.
- Campiglio, Luigi Pierfranco, *Unbunding the Great European Recession (2009-2013): Unemployment, Consumption, Investment, Inflation and Current Account*, Catholic

University of the Sacred Heart, Institute of Economic Policy, MPRA Munich Personal RePEc Archive, 53002, Минхен, јануар 2014.

- Chaplin, Charles, *Modern Times* [филм], 87 мин, Charles Chaplin Productions, 1936.
- Тирић, Маја, Разговор са Ивом Контић вођен путем електронске поште, август 2015; објављен у оквиру *Contemporary Impoderabilia: Working Body, Позориште у контексту... и не само позориште*, 16. Битеф Полифонија, ЗАПРОКУЛ, Београд, 25.10.2015; текст ауторизован
- Dalpino, Catharin E; *Mothers and Mobile Phone Mobs: Renegotiating Civil Society, Deferring Democracy: Promoting Openness in Authoritarian Regimes*, Brookings Institution Press, Вашингтон, 2000.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Le Editions Gallimar, III издање, Париз, (1967) 1992.
- Димитријевић, Бојан, Велика Рецесија и неуспех економског либерализам. Предлози за нову Економију, *Велика Рецесија и криза неолиберализма*, Зборник Университета за друштвене науке, Универзитет Едуконс, Сремска Каменица и Нови Сад, мај 2014.
- Fukuyama, Francis, *The End of History?*, *The National Interest*, #16, лето 1989.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits II: 1976-1988*, Gallimard, Париз, 2001.
- Fellini, Federico, *La dolce vita* [филм], 147 мин, Raima Film, Gray-Film, Pathé Consortium Cinéma, 1960.
- Finkelpearl, Tom, *Dialogues in Public Art*, The MIT Press, Кембриџ Масачусец, 2001.
- Флакер, Александар и Угрешић, Дубравка, *Појмовник руске авангарде*, ГЗХ, Загреб, 1984–1993.
- Cox, Geoff, *The digital crowd: some questions on globalisation and agency*, *Design Issues Vol.15 Iss.1*, The MIT Press, Кембриџ Масачусец, пролеће 1999.
- Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art Since the 60s*, Thames & Hudson, Лондон, 1998.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to Present*, Thames & Hudson, Лондон, 2011.
- Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, Кембриџ Масачусец, 2008.
- Harvey, David, *The Limits to Capital*, Verso, Лондон – Њујорк, 2007.

- Harvey, David, *A Companion to Marx Capital, Vol. 1 & 2*, New York, Verso, (2007) 2010.
- Кауппи, Nillo, *The Politics of Embodiment: Habits, Power, and Pierre Bourdieu*, Peter Lang GmbH, Франкфурт ам Маин, 2000.
- Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Relational Identity*, The MIT Press, Кембриџ Масачусец, 2004.
- Kester, Grant H., *The One and the Many: Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press Books, Дурхам, 2011.
- Ленин, Владимир И; Trade-Unionist Politics and Social Democratic Politics, *What is to be Done?* (1902.), у Victor Jerome (уред.), *Lenin Collected Workes Vol. 5* (превод Joe Fineberg и George Hanna), Progress Publishers, Москва, 1977.
- Leshem, Dotan, *Oikonomia Redefined*, Journal of the History of Economic Thought, Кембиџ, март 2013.
- Милохнић, Алдо, Гестус: визуелно у дискурзивном, *Теорије савременог театра и перформанса*, Орион Арт, Београд, 2013.
- Mauss, Marcel, The notion of Body Techniques (1934), *Sociology and Psychology: Essays* (прев. Ben Brewster), Routledge & Kegan Paul, Лондон, 1979.
- Manning, Susan, *Dancing Left, u Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, University of Minnesota Press, Минеаполис, 2006.
- Meylahn, Jihann-Albrecht, Oikonomy: toward the impossible possibility of justice in the context of globalisation, *NGTT Vol. 50, #1-2*, Universiteit van Stellenbosch, Стеленбас, март-јун 2009.
- Moretti, Nanni, *Aprile* [филм], 78 мин, Sacher Film, Bac Films, Rai, 1998.
- Prickett, Stacey, From Workers' Dance to New Dance, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol.7, Iss.1, Dance History Issue*, Edimburgh University Press, Едимбург, пролеће 1989.
- Prickett, Stacey, Dancing the American Dream during World War II, у Alexandra Kolb (уред.), *Dance and Politics*, Peter Lang, Берн, 2011.
- Peter Swanborn, What is a case study?, *Case Study Research. What, Why and How*, Sage Publications, Лондон, 2010.
- Reynaud, Berenice, Stan Douglas' Win, Place, or Show, *Robert Lehman Lectures On Contemporary Art No.3*, Dia Art Foundation, Њујорк, 2004.

- de Saussure, Ferdinand, Bally, Charles (уред.) и Sechehaye, Albert (уред.), *Course in General Linguistics* (прев. Wade Baskin), McGraw-Hill Book Company, Њујорк – Лондон, 2015.
- de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Париз, 1972; 158; цитиран у Paul J. Thibault, *Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life*; Routledge, Њујорк, 2013.
- Schimmel, Paul, *Performance: Out of Action: Between Performance and the Object 1949-1979*, Thames & Hudson, Лондон, 1998.
- Sholette, Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, Њујорк, 2011.
- Soja, Edward W, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, Њујорк, 2012.
- Шуваковић, Мишко, *Уметност и политика*, ЈП Службени Гласник, Београд, 2012.
- Thompson, Nato, *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, The MIT Press, Кембриџ Масачусетс, 2012.
- Веселиновић, Петар, Изазови економске науке у улосвима глобалне економске кризе, *Универзитет у Нишу Економски Факултет: Економске Теме*, 4, L, Ниш, 2012.
- Victoria Phillips, *New Dance Group (1932-2009)*, Dance Heritage Coalition, Вашингтон 2012.
- Вученовић, Тамара, Разговор са Ивом Контић [аудио снимак] вођен у Београду, 04. 11. 2015; *Културни кругови: Златни пресек*, Радио Београд 2; <http://www.rts.rs/page/radio/ci/story/28/Радио+Београд+2/2091708/Културни+кругови%3А+Златни+пресек.html>, ас. 12. 01. 2016; 9:51 PM
- Žižek, Slavoj, *Mapping Ideology*, Verso, Лондон – Њујорк, 1995.

Вебографија

Чланци и дигиталне књиге

- Agamben, Giorgio, *Што је то диспозитив* (прев. Марио Копић), *Peščanik*, 13. 12. 2011; <http://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>, ас. 13. 12. 2015; 5:47 PM

- Ambrose, Evans-Pritchard, *IMF warn over parallels to Great Depression*, *The Telegraph*, 16. 04. 2009; <http://www.telegraph.co.uk/finance/recession/5166956/IMF-warns-over-parallels-to-Great-Depression.html>, acc. 03. 01. 2016; 4:50 PM
- Balan, Sergiu, *M. Foucault's view on Power Relations*, *Cogito Open Access Journal*, V.2 #2, јун 2010; acc. 13. 12. 2015; 2:06 PM
- Brown, Kevin, *Agitprop in Soviet Russia*, *Constructing the Past*, Vol. 14, Iss. 1, #4, History Department at Digital Commons @ IWU, 2013; 5; извор <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol14/iss1/4>, acc. 03. 01. 2016; 7:52 PM
- Borden, James, *Union Targets Wal-Mart; "Flash Mob" at Brier Creek Store*, *Raleigh Public Record*, 09. 09. 2013; <http://raleighpublicrecord.org/news/2013/09/09/union-targets-wal-mart-flash-mob-at-brier-creek-store/>, acc. 17. 12. 2015; 10:10 PM
- Branigan, Tania, *Chinese workers dance Gangnam Style to protest over unpaid wages*, *The Guardian*, Пекинг, 23. 01. 2013, <http://www.theguardian.com/world/2013/jan/23/chinese-workers-gangnam-style-protest>, acc. 03. 01. 2016; 4:28 PM
- Christopher Innes, *Agit-prop, Modern Theatre in Context: A Critical Timeline*, *ModernDrama*, <http://chronology.moderndrama.ca/crc/chrono/sup.php?id=43>, acc. 14. 12. 2015; 6:22 PM
- Debord, Guy и Wolman Gil J; *A User's Guide to Detournement*, *Les Lèvres Nues #8* (мај 1956), *Situationist International Online*,
- Fukuyama, Francis, *The Middle-Class Revolution*, *The Wall Street Journal*, 28. 06. 2013; <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323873904578571472700348086>, acc. 17. 12. 2015; 8:42 PM
- Fukuyama, Francis, *The Future of History, Can Liberal Democracy Survive the Decline of the Middle Class?*, *Masters of International Relations, The Foreign Affairs*, јануар-фебруар 2012; <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-01-01/future-history>, acc. 20. 12. 2015; 9:57 AM
- Fuentes, Marcela A; *Performance, Politics, and Protest*, у Diana Taylor и Marcos Steuernagel (уред.), *What is Performance Studies?* [дигитална књига], Duke University Press, Дурхам, 2015; <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/what-is-performance-studies-introduction>, acc. 19. 12. 2015; 2:06 AM
- Groys, Boris, *On Art Activism*, *e-flux journal #58*, јун 2014; <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>, acc.19. 12. 2015; 4:45 PM

- Holehouse, Matthew, *UK has fastest-growing economy, International Monetary Fund says*, *The Telegraph*, Лондон, 24. 07. 2014;
<http://www.telegraph.co.uk/finance/economics/10988849/UK-has-fastest-growing-economy-International-Monetary-Fund-says.html>, acc. 05. 09. 2015; 11:32 PM
- Hopner, Axel, *Protest Begin over Siemens Job Cull*, *Handelsblatt Global Edition*, #193, 19. 06. 2015; <https://global.handelsblatt.com/edition/193/ressort/companies-markets/article/a-rock-and-a-hard-place>, acc. 05. 09. 2015; 11:46 PM
- Hewitt, Giles, *Flash mobs: a new social phenomenon?* (AFP, *Ньюжорк*), *ABC Online*, 30. 07. 2003; <http://www.abc.net.au/science/articles/2003/07/30/913314.htm>, acc. 07. 01. 2016; 2:13 PM
- Hollander, Taylor, *The Great Depression 1929-1939 CE, Big Era Eight Landscape 3*, *Worldhistoryforallofus.sds.edu*; acc. 19. 12. 2015; 2:37 AM
- Jegroo, Ashoka, *German March in Munich Against G7 Talks and Trade Deal, Waging NonViolence*, 05. 06. 2015; <http://wagingnonviolence.org/2015/06/germans-march-munich-g7-talks-trade-deal/>, acc. 06. 09. 2015; 00:26 AM
- Jamieson, David, *Musical flashmob protest against abusive employer G1 takes Glasgow west end by surprise*, *Common Space*, 28. 08. 2015;
<https://www.commonspace.scot/articles/2278/musical-flashmob-protest-against-abusive-employer-g1-takes-glasgow-s-west-end-by-surprise>, acc 18. 12. 2015; 3:51 PM
- Kpimblo2 [S.n.], *Striking During the Great Recession, Margine life*, 31. 12. 2012;
<https://themarginalife.wordpress.com/2012/12/31/striking-during-the-great-recession/>, acc. 17. 12. 2015; 8:34 AM
- Lino De Vallier, *Flashmob protest against six thousand Telefonica worker dismissal*, *Demotix*, 13. 11. 2012; <http://www.demotix.com/news/1593827/flashmob-protest-against-six-thousand-telefonica-worker-dismissals/all-media>, acc. 03. 01. 2016; 5:39 PM
- Losowsky, Andrew, *A 21-st century protest*, *The Guardian*, 25.03.2004;
<http://www.theguardian.com/technology/2004/mar/25/spain.newmedia>, acc. 07. 01. 2016; 2:15 PM
- Machin-Autenrieth, Matthew, *Flamenco flashmob: how the dance became a form of protest in Spain*, *University of Cambridge*, 23. 10. 2015;
<http://www.cam.ac.uk/research/discussion/flashmobs-and-flamenco-how-spains-greatest-artform-became-a-tool-for-political-protest>, acc. 18. 12. 2015; 12:05 PM

- Nugent, Frank S.; *Modern Times (1936) Heraldng the Return, After an Undue Absence, of Charlie Chaplin in Modern Times, The New York Times*, 06. 02. 1936;
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9403E3DE153FEE3BBC4E53DFB466838D629EDE>, acc. 10. 12. 2015; 6:40 PM
- Nicholson, Judith A; *FCJ-030 Flash! Mobs in the Age of Mobile Connectivity, The Fibreculture Journal Iss.6: mobility*, 2005; <http://six.fibreculturejournal.org/fcj-030-flash-mobs-in-the-age-of-mobile-connectivity/>, acc. 07. 01. 2016; 2:18 PM
- Picchi, Aimee, *Fast-food chains face wave of global protests, CBS News*, 15. 05. 2013;
<http://www.cbsnews.com/news/fast-food-chains-face-wave-of-global-protests/>, acc. 17. 12. 2015: 5:13 PM
- Pete McMartin, *Waterfight in Stanley Park, but are flash mobs starting to lose their edge?*, *The Vancouver Sun*, 12. 06. 2008;
<http://www.canada.com/vancouversun/story.html?id=f4b1b51f-1340-46b3-8c14-97405c63b5fe>, acc. 19. 12. 2015; 2:41 AM
- Rittenbach, Kari, *Tino Seghal. Tate Modern, Frieze d/e Issue 6, Лондон, јесен 2012*;
<http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/tino-sehgal/?lang=en>, acc. 20. 12. 2015; 1:13 AM
- <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>, acc. 07. 12. 2105; 11:48 AM
- Ramirez, Begona P; *Los sindicatos convocaran una huelga general contra la reforma laboral, El Mundo*, 14. 06. 2010;
<http://www.elmundo.es/mundodinero/2010/06/14/economia/1276514984.html>, acc. 11. 10. 2015; 6:29 PM
- S.n; *Satistics Explained: Estadisticos sobre los salarios minimos*,
http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Minimum_wage_statistics/es, acc. 11. 10. 2015; 5:48 PM
- S.n; *Solar workers in FIT-ness-themed flashmob protest against loss of 27000 jobs due to cuts, Blue and Green Tomorrow*, 19. 10. 2015;
<http://blueandgreentomorrow.com/features/%E2%80%8Bsolar-workers-in-fit-ness-themed-flashmob-protest-against-loss-of-27000-jobs-due-to-cuts/>, acc. 17. 12. 2015; 10:16 PM
- S.n; *Trabajadores sanitarios de Granada protestan con un flashmob por los recortes, Ideal.es, Гранада*, 10. 10. 2012;
<http://www.ideal.es/granada/20121010/local/granada/trabajadores-sanitarios-realizan-flashmob-201210101245.html>, acc. 18. 12. 2015; 3:48 PM

- S.n; *Kyrgyzstan: Flash mob against slave labour code*, *Industrial Union*, 03. 07. 2015; <http://www.industrial-union.org/kyrgyzstan-flash-mob-protest-against-slave-labour-code>, acc. 17. 12. 2015; 9:27 AM
- S.n; *Cuatro regiones espanolas a la cabeza de Europa en paro juvenil*, *El Pais*, Брисел, 9. 10. 2015; http://economia.elpais.com/economia/2015/10/09/actualidad/1444399357_202489.html, acc. 11. 10. 2015; 5:57 PM
- S.n; *Protesta de los trabajadores de la Fabrica de Moneda y Timbre*, *La Nueva Espana*, 16. 11. 2014; <http://www.lne.es/economia/2014/11/16/protesta-trabajadores-fabrica-monedatimbre/1672101.html>, acc. 11. 10. 2015; 6:12 PM
- S.n; *Cuatro heridos leves en el desalojo de la fabrica de Coca-Cola en Fuenlabrada*, *El Pais*, Madrid, 15. 01. 2015; http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/15/madrid/1421320781_616794.html, acc. 11. 10. 2015; 6:24 PM
- S.n; *German Train Drivers Begin Strike*, *Deutsche Welle (Rojters)*, 19. 05. 2015; <http://www.dw.com/en/german-train-drivers-begin-strike/a-18457729>, acc. 06. 09. 2015; 00:19 AM
- S.n; *Sanitarios de Granada protestan con un flashmob por los recortes*, *A la carta*, *rtve.es*, 10. 10. 2012; <http://www.rtve.es/alacarta/videos/noticias-24-horas/sanitarios-granada-protestan-flashmob-recortes/1548832/>, acc. 18. 12. 2015; 11:52 AM
- S.n; *50000 March in NHS cuts protests in Manchester*, *BBC Online*, 29. 09. 2013, <http://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-24286582>, acc. 03. 01. 2016; 4:16 PM
- S.n; *The NBER's Business Cycle Dating Committee*, *The National Bureau of Economic Research*, 20. 09. 2010; <http://www.nber.org/cycles/recessions.html>, acc. 17. 12. 2015; 1:43 AM
- S.n; *Il flash-mob degli insegnanti a Frascati contro il Ddl scuola*, *ilmamilio.it*, 23. 04. 2015; <http://www.ilmamilio.it/m/it/attualita/primo-piano/26950-il-flash-mob-degli-insegnanti-a-frascati-contro-il-ddl-scuola-foto.html>, acc. 03. 01. 2016; 5:40 PM
- S.n; *Epic Theater and Brecht*, *BBC Bitesize*, <http://www.bbc.co.uk/education/guides/zwmvd2p/revision>, acc. 30. 12. 2015; 11:13 AM
- S.n; *Bertolt Brecht 1898-1956: Epic Theatre using Verfremdungseffekt*, web.mit.edu/allanmc/www/brecht.pdf, acc. 15. 12. 2015; 3:48 PM

- Shmueli, Sandra, *'Flash mob' craze spreads*, *CNN*, 09. 08. 2003;
<http://edition.cnn.com/2003/TECH/internet/08/04/flash.mob/>, acc. 19. 12. 2015; 2:15 AM
- Spencer, Mimosa и Whalen, Jeanne, *Change France? Sinofi found it can't*, *The Wall Street Journal*, 10. 04. 2013;
<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324010704578414624186895676>, acc. 25. 11. 2015; 8:43 PM
- Seymour, Richard, *Workers play a big role in these global "middle-class revolutions"*, *The Guardian*, 30. 07. 2013;
<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jul/30/workers-role-global-middle-class-revolutions>, acc. 17. 12. 2015; 9:54 PM
- Троцки, Лав, *The Transitional Program: The Death Agony of Capitalism and the Tasks of the Fourth International* (превео Scott Wilson), Leon Trotsky Internet Archive, (1938) 2006; <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/tp/tp-text.htm#op>, acc. 11. 12. 2015; 1:04 PM
- Umil, Anne Marzel D; *Health workers dance vs. privatisation and contractualisation*, *Bulatlat*, 17. 04. 2015; <http://bulatlat.com/main/2015/04/17/health-workers-dance-vs-privatization-contractualization/>, acc. 25. 11. 2015; 8:48 PM
- Walkinson, Chris, *Noises off: What's the difference between performane art and theatre?*, *The Guardian*, 20. 07. 2010;
<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, acc. 04. 01. 2016; 00:55 AM

Остала вебографија

- Chaplin, Charles, *Chaplin Modern Times - Factory Scene (HD - 720p)* [видео], texerats [S.n.], *Youtube*,
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=tfw0KapQ3qw, acc. 10. 12. 2015; 5:02 PM
- Ђирић, Маја и Стојановић, Сандра, *CONTEMPORARY IMPONDERABILIA. Working Body*, pozorišteukontekstu.wordpress.com; acc. 23. 12. 2015; 4:17 PM
- *Encyclopedia Britannica: Soviet History, Agitprop*,
<http://www.britannica.com/topic/agitprop>, acc. 14. 12. 2015; 5:41 PM
- <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277>; acc. 20. 12. 2014; 3:01 AM

- <http://www.audioconexus.com/products/tour-guide-systems/>, acc. 13. 11. 2015; 2:44 PM
- http://www.cap.ucla.edu/residencies/ann_carlson#, acc. 19. 12. 2015; 3:19 PM
- <http://www.maximiliansforum.de/>; acc. 26. 05. 2015; 6:08 PM
- http://www.muenchen.de/rathaus/wirtschaft_en/munich-business-location/economic-data; acc. 05. 09. 2015; 11:04 PM
- <http://www.collaboration-project.de/>; acc. 05. 01. 2016; 2:20 AM
- <http://www.onlinerecnik.com/>, 19. 12. 2015; 2:09 AM; 19. 12. 2015; 2:10 AM
- <http://www.polozi-ispit.com/bubice-za-ispit-cena.html>, acc. 13. 11. 2015; 2:49 PM
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/tanks-art-action>; acc 20. 12. 2015; 1:20 AM
- *Investopedia*, <http://www.investopedia.com>, acc. 17. 12. 2015; 10:26 PM
- Lum, Ryan, *5 AMAZING Flash Mob Marketing Examples that Generated Buzz* [видео], Creative Guerrilla Marketing, <http://www.creativeguerrillamarketing.com/guerrilla-marketing/flash-mob-guerilla-marketing-stunts-that-generated-buzz/>; acc. 20. 12. 2015; 3:48 PM
- *Merriam-Webster Dictionary*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>, acc. 19. 12. 2015; 4:51 PM
- Moretti, Nanni, *Nanni Moretti e Silvio Orlando - Un pasticciere trotskista*, Mario Trifuoggi, *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=CDmT8GPRlKI>, acc. 10. 12. 2015; 5:12 PM
- O'Malley, Heathcliff, *The Occupy London Stok Exchange protest camp outside St. Paul's Cathedral* [фотографије], *The Telegraph*, 01. 11. 2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/uknews/8863298/The-Occupy-London-Stock-Exchange-protest-camp-outside-St-Pauls-Cathedral.html>, acc. 25. 11. 2015; 8:34 PM
- *Oxford Dictionaries*, <http://www.oxforddictionaries.com>, acc. 29. 12. 2015; 1:17 PM; acc. 14. 12. 2015; 5:32 PM
- S.n; *Apple Store Protest: Raging Grannies Shake it for Workers' Rights* [видео], Rose Rosette, *Youtube*, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=fYHQKOYAT9Y, 01. 06. 2013; 11:54 AM
- S.n, *130 Global Noise - 99% Srbije - 'Salsa Familia'* [видео], Деведесет девет, *Youtube*,

- https://www.youtube.com/watch?v=gFGztDEqEuA&ab_channel=DevedesetDevet, acc. 24.11.2014; 12:34 PM
- S.n; *#130 Global Noise Madrid* [видео], Alba Benet, *Youtube*, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=VJyscCEZolk, acc. 20.08.2014; 6:05 PM
 - S.n; *PPP PIA WORKERS dancing outside union office for 3000 jobs confirmation and 20% salary increase* [видео], abrardad [S.n.], *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=agFRS-POv8Y&ab_channel=abrardad; acc. 17.12.2015; 10:02 PM
 - *Wikipedia*, <http://en.wikipwdija.org/wiki/Cacerolazo>; acc. 18.12.2015; 1:42 PM; http://en.wikipedia.org/wiki/Supply-side_economics; acc. 20.12.2015; 1:19 AM; [http://de.wikipedia.org/wiki/Marienhof_\(M%C3%BCnchen\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Marienhof_(M%C3%BCnchen)), acc. 29.09.2015; 5:17 PM
 - *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com>, acc. 14.12.2015; 5:36 PM
 - http://img.caixin.com/2013-01-23/1358930984103630_840_560.jpg [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 1:52 PM
 - http://www.finfacts.ie/irishfinancenews/European_3/article_1025838_printer.shtml [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 2:01 PM
 - <http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/watch-unite-nhs-cuts-protest-2319656> [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 2:09 PM
 - <http://www.rtve.es/alcarta/videos/noticias-24-horas/sanitarios-granada-protestan-flashmob-recortes/1548832/> [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 2:22 PM
 - <https://www.facebook.com/foreigndomestichelperhk/photos/pcb.635263359924205/635263163257558/?type=3&theater> [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 2:39 PM
 - <http://3hky4v206jda3tityl3u622q.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/10/KEEPFITs-flashmob-260x174.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 2:56 PM
 - <https://pbs.twimg.com/media/CRcCC0eWwAAFKo8.jpg> [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 2:56 PM
 - https://i.ytimg.com/vi/CWLZd_KHVGE/hqdefault.jpg [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 3:23 PM
 - <http://www.apl.org.ph/wp-content/uploads/2013/10/aplyouth1.jpg> [фотографија], acc. 08. 01. 2016; 3:40 PM
 - <http://www.liberallifestyles.com/wp-content/uploads/2015/12/mob-2.jpg> [фотографија], acc. 12. 01. 2016; 4:29 AM

- https://targetvideos.files.wordpress.com/2012/03/100-beyonce-lookalikes-bring-piccadilly-circus-to-a-standstill_1.jpg [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 4:09 PM
- <https://carolynthomas.files.wordpress.com/2010/11/flash-mob-liverpool.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 4:29 PM
- <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2011/1/14/1295020145982/T-Mobile-s-flashmob-ad-at-007.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 4:33 PM
- http://www.polishculture.org.uk/uploads/pics/Picture_1_49.png [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 5:01 PM
- http://1.bp.blogspot.com/_ZmG_DaBWXBM/S9jXthQUQhI/AAAAAAAAADY/B5_8oP9xpmQ/s1600/Agit+Prop+%231.gif [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 8:50 PM
- <http://www.danceheritage.org/treasures/newdancegroup572.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 8:56 PM
- <http://bolt.grad-london.com/assets/background/textile-workers-dance/x1-0d415299d3aeae13dbb47a2e3644409.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 9:07 PM
- <https://www.flickr.com/photos/erase/7993677189> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 10:27 PM,
- <https://i.ytimg.com/vi/C7V1zzrq3kU/maxresdefault.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 10:45 PM
- <https://i.ytimg.com/vi/haCl5VSODp0/maxresdefault.jpg> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 10:43 PM
- <http://newsroom.ucla.edu/file?fid=562676c8bd26f55b000055d6> [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 10:48 PM
- http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01437/NSPCC-sign_1437508i.jpg [фотографија], ас. 08. 01. 2016; 11:17 PM
- <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/5758367/Living-sculpture-Antony-Gormleys-One-and-Other-Trafalgar-Square-fourth-plinth-project-begins.html?image=6>, ас. 08. 01. 2016; 11:20 PM
- <http://www.antonygormley.com/uploads/images/015%20One%20and%20Other,%20Clare%20Richardson%20images.jpg>, ас. 08. 01. 2016; 11:28 PM

ПРИЛОЗИ

Транскрипт инструкција перформанса у Минхену (превод на српски језик)
гласи¹⁹⁵:

Стани.

Стави руку у џеп. Извади телефон из џепа.

Погледај у телефон. Типкај по телефону кажипрстом.

Стави телефон на уво и држи га тако. Ходај унаоколо.

Стави телефон у џеп.

Извади телефон из џепа.

Погледај у телефон. Типкај по телефону. Слајдуј кажипрстом по екрану телефона.

Стави телефон у џеп.

Извади телефон из џепа.

Погледај у телефон и куцкај по телефону.

Стави телефон на уво и држи га тако. Ходај около.

Стави телефон у џеп.

Седи.

Колена су једно до другог.

Стави књигу на колена.

Пови главу и гледај у књигу.

Читај књигу.

Окрени страну.

Читај књигу.

Устани.

Куцкај по монитору касе.

Додирни екран и другом руком пар пута.

Спусти руке.

Извуци рачун из касе.

Поцепај карту. Дај карту муштерији испред себе.

Стани.

Нагни се изнад површине стола. Бриши сто крпом у својој десној руци.

Настави да бришеш. Лево, десно, лево, десно.

Престани да брисес. Окрени се и иди до другог стола.

Бриши површину стола.

Бриши лево, десно, лево, десно, лево, десно.

Иди на десну страну.

Сави колена и нагни се ка поду. Обухвати тешку кошару рукама са обе руке. Дигни је.

Помери кошару 2 метра ка десно.

Спусти је доле.

Исправи тело.

Иди два метра у лево.

Сави колена и нагни се ка поду. Узми у руке велику саксију за цвеће. Подигни је.

¹⁹⁵ Оригинални транскрипт инструкција на немачком језику (које чине аудио-снимак коришћен у перформансу у Минхену и у видео-звучној инсталацији у Минхену и у Београду) може се прочитати на интернет страници докторског уметничког пројекта: www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com

*Помери саксију два метра у десно.
Спусти је на под.
Врати се у лево.
Сави колена и сагни се ка поду. Узми саксију са цвећем на поду. Подигни је и држи је.
Ходај ка десно.
Спусти саксију на сто испред себе.
Чучни.
Подигни леву руку и прдржавај бицикл испред себе.
Зашиарафљуј металну опругу за бицикл.
Настави да шарафиши.
Устани.
Иди ка лево.
Чучни.
Подигни руку и придржавај бицикл испред себе.
Опет зашиарафљуј металну опругу за бицикл. Настави да шарафиши.
Устани.
Стави руке на тезгу.
Прекрсти ноге.
Гледај право испред себе.
Остани мирно тако.
Ходај три метра у десно.
Закорачи у лифт.
Притисни целом шаком дугме испред себе.
Чекај.
Окрећи главу лево и десно. Гледај околу.
Притисни поново дугме испред себе.
Чекај.
Искорачи из лифта.
Седи.
Нагни главу и врат благо ка напред. Пиљи у монитор комјутера.
Стави десну руку на миша. Кликћи миша.
Померај миша унаоколо.
Кликћи миша.
Левом руком подигни шољу кафе са стола. Сркни из шоље. Врати шољу на сто.
Померај миша околу. Пиљи у комјутер.
Стави обе руке на тастатуру. Откуцај нешто.
Зевај.
Затвори очи.
Одмарај руке на тастатури.
Устани.
Држи чврсто фотоапарат у рукама испред лица. Гледај кроз објектив.
Помери фотоапарат са лица и гледај право.
Врати фотоапарат испред лица и гледај кроз објектив.
Седи.
Прекрсти ноге
Прекрсти руке.
Прави кружне покрете стопалом прекитене ноге.
Устани.
Рашири благо ноге.
Стави обе руке у џепове.
Гледај унаоколо.
Узми комад гардеробе са полице испред себе.
Сложи га пажљиво.
Врати гардеробу на полицу.
Ходај унаоколо.*

Застани.
 Узми комад гардеробе са полице испред себе.
 Сложи га пажљиво.
 Врати гардеробу на полицу.
 Ходај унаоколо.
 Убрзај корак.
 Потрчи на једну страну, окрени се, потрчи на другу страну.
 Ходај брзо тамо вамо.
 Чучни.
 Уштекај кабл у штекер. Извади кабл из штекера.
 Устани.
 Ходај брзо тамо вамо.
 Чучни.
 Уштекај кабл у штекер. Помери се мало десно чучећи. Уштекај други кабл у штекер
 Исправи се и гледај право.
 Подигни десну руку у висини груди и притискај дугмиће испред себе.
 Спусти руку. Чучни.
 Стави једну руку испред себе. Узми кабл и чучећи се померај ка десно два метра.
 Подигни руку и уштекај кабл у штекер.
 Устани.
 Узми плочицу у леву руку. Постави је хоризонтално испред себе.
 Узми дршку резача у десну руку. Гурај десну руку напред полако преко плочице.
 Одвоји пресечене делове са левом и десном руком.
 Узми другу плочицу у леву руку. Постави је хоризонтално испред себе.
 Узми дршку резача у десну руку. Гурај десну руку напред полако преко плочице.
 Одвоји пресечене делове са левом и десном руком.
 Чучни.
 Подигни десну руку, лакат је благо савијен.
 Држи шпаклу у руци и померај руку вертикално, лево и десно, лево и десно, лево и десно.
 Устани.
 Настави да помераш руку са шпаклом вертикално, левом десно, лево и десно, лево и десно и десно.
 Сада је померај вертикално горе и доле, горе и доле, горе и доле.
 Поново померај руку лево десно, лево десно.
 Спусти руку.
 Сави горњи део тела ка напред. Нагни се над сто и гледај ка доле.
 Цртај оловком по столу, радећи широке и праволинијске покрете.
 Усправи се.
 Стави леву ногу напред и сави је у колену.
 Подигни обе руке високо испред себе, са обе шаке у вертикалном положају.
 Гурај обема рукама зид испред себе.
 Седи.
 Подигни телефонску слушалицу са стола и укуцај број.
 Стави слушалицу на уво.
 Чекај.
 Спусти слушалицу на сто.
 Чекај.
 Подигни телефонску слушалицу са стола и стави је на уво.
 Чекај.
 Врати слушалицу назад на сто.
 Прекрсти једну ногу преко друге.
 Чекај.
 Одкрсти ноге.
 Прекрсти другу ногу преко прве.
 Чекај.

Одркрсти ноге.
 Опет прекрсти прву ногу преко друге.
 Чекај.
 Устани.
 Прекрсти руке иза леђа и ходај полако уоколо.
 Спусти се на колена.
 Испружи руке доле испред себе.
 Стави једну шаку преко друге и притисни рукама ка доле целим телом. Не савијај лактове.
 Понови ово притискање двадесет пута.
 Сави се изнад лежећег тела.
 Једном руком, држи главу особе мирно.
 Другом руком, отвори јој уста.
 Стави уста на уста особе издахуј ваздух у њих.
 Устани.
 Рукуј се са неким.
 Осмехуј се.
 Спусти руку доле и окрени се.
 Рукуј се са неким другим.
 Осмехуј се.
 Седи.
 Куцај по тастатури лаптопа. Гледај право у лаптоп.
 Устани.
 Подигни једну руку у висини груди и упери кажипст ка напред.
 Стави другу руку иза леђа.
 Укори неког кажипрстом испружене руке.
 Померај испружену руку лево десно и укори кажипрстом поново.
 Спусти руку.
 Подигни канту пуну воде и носи је пар метара. Спусти је на под.
 Подигни крпу са пода и стави је у канту.
 Исцеди је са обе руке.
 Полегни је и рашири на поду.
 Држи ручку метле обема рукама. Померај метлу напред и назад.
 Гледај лево и десно у људе.
 Причај публици и гестикулиши рукама.
 Погледај ка доле у белешке на папиру. Листај папире.
 Погледај поново испред себе.
 Гестикулиши рукама и гледај лево и десно.
 Стој мирно.
 Узми корнет у леву руку.
 Направи куглу сладоледа са кашиком у десној руци. Стави куглу у корнет.
 Направи другу куглу сладоледа са кашиком у десној руци. Стави куглу у корнет.
 Предај корнет муштерији испред себе.
 Стој мирно.
 Чекај.
 Окрени се.
 Ухвати за ручке кошару са воћем, подигни је и премести у десно.
 Ухвати другу кошару за ручке, подигни је и премести у лево.
 Седи.
 Притисни дугме на каси са твоје десне стране.
 Притисни дугме поново.
 Притисни дугме још пет пута.
 Устани.
 Ходај тамо вамо са послужавником у десној руци.
 Застани.

Ходај опет тамо вамо са послужавником у руци.
 Застани. Спусти руку и чучни.
 Са крпом у руци бриши под кратким покретима лево десно, напред назад.
 Исправи ледја и бриши вертикалну поврсину.
 Устани.
 Бриши и даље вертикалну поврсину. Покрет је шири и иде на све стране.
 Спусти руке. Окрени се десно.
 Нагни се над сто.
 Са једном руком придржавај храну, са другом руком сецкај ножем брзим покретима.
 Сецкај непрестано.
 Окрени се на другу страну.
 Узми ручку шерпе у једну руку.
 Другом руком мешај кутлачом. Прво спорије, па интензивно.
 Окрени се на другу страну.
 Нагни се над сто и сеци месо на дасци.
 Једном руком држи месо, другом руком засецај ножем.
 Седи.
 Подигни руку у висини главе. Сави је благо у лакту.
 Цртај по вертикалној површини. Покрети су кратки и лагани.
 Стави обе руке на тастатуру у висини стомака.
 Куцај нешто по тастатури.
 Стави десну руку на маус. Кликћи миша.
 Спусти руке. Благо рашири ноге.
 Подигни руке у висини стомака. Притискај благо прстима стомак труднице.
 Спусти обе руке поред тела.
 Устани.
 Извади мобилни из џепа и гледај у њега.
 Кажипрстом друге руке куцај по телефону. Слајдуј по телефону кажипрстом.
 Врати телефон назад у џеп.
 Извади телефон из џепа и погледај у њега.
 Куцај по телефону другом руком.
 Стави телефон на уво и држи га тако.
 Стави телефон у џеп.
 Одшетај са травнате површине.

Транскрипт инструкција перформанса у Београду гласи:

Стани право и рашири благо ноге.
 Прекрсти руке.
 Посматрај људе око себе.
 Ослони се на једну ногу.
 Пружи право десну руку и дај команду кажипрстом.
 Прекрсти руке.
 Спусти руке доле.
 Пови тело ка напред.
 Десном руком држи крпу и бриши хоризонтално, лево десно, лево десно.
 Бриши вертикално, горе, доле, горе, доле.
 Отвори прозор левом руком. Бриши прозор крпом.
 Чучни. Рибай под обема рукама. Лево, десно, напред, назад.
 Устани.
 Стави полусавијене руке испред себе у висини груди.

У десној руци држи фен и фенирај, у левој руци држи дршку четке.
Чељљај косу испред себе, одозго ка доле, одозго ка доле. Зглоб шаке се стално ротира.
Седи.
Стави руке на сто испред себе.
Левом руком прелиставај документа. Десном руком куцај по тастатури.
Обема рукама куцај по тастатури.
Левом руком узми документа и прелиставај их.
Десом руком куцај по тастатури.
Устани.
Сагни се ка доле. Подигни предмет са пода. Стави предмет на полицу испред себе у висини груди.
Сагни се. Подигни предмет са пода и стави га на полицу испред себе у висини груди.
Сагни се. Подигни предмет са пода и стави га на полицу испред себе у висини груди.
Иди два метра у страну.
Дигни руке испред себе у висини груди. Распоређуј предмете по полици.
Пребаци три предмета на полицу изнад главе.
Седи.
Гледај право.
Држи волан рукама.
Десном ногом притисни гас.
Десну руку стави на мењач.
Пусти гас десном ногом. Опружи леву ногу и притисни квачило.
Промени брзину на мењачу.
Дигни леву ногу са квачила, врати десну ногу на гас.
Врати десну руку на волан.
Окрећи волан лево, десно.
Устани.
Пови леђа благо ка напред. Нагни главу напред и гледај ка доле.
Дигни полусавијене руке у висини груди.
Левом руком придржавај пацијентова уста. Десном руком држи кљешта и наместај жицу протезе. Померај десну руку од лакта до зглоба шаке.
Чучни.
Левом руком придржавај маску за варење испред лица. Десном руком држи апарт за варење и вари предмет испред себе.
Устани.
Извади телефон из џепа. Погледај у телефон. Стави телефон на уво.
Ходај тамо вамо док телефонираш.
Застани. Врати телефон у џеп.
Извади телефон из џепа. Погледај у телефон. Стави телефон на уво.
Ходај тамо вамо док телефонираш.
Стани. Спусти телефон и погледај у екран.
Куцај по екрану.
Слајдуј прстом по екрану лево, десно.
Врати телефон у џеп.
Седи.
Гледај право. Стави руке на тастатуру испред себе и куцај на тастатури.
Стави десну руку на миш. Кликњи миша. Померај миша тамо вамо.
Кликни миша пар пута.
Левом руком типкај по тастатури.
Устани.
Дигни десну руку у висини груди. Притискај прстима дирке на апарату испред себе.
Окрени тело мало удесно. Благо се пови над сто. Десном руком типкај по тастатури у висини стомака.
Окрени се улево. Листај свеску на столу испред себе.
Узми оловку у десну руку и запиши нешто у свеску.

Седи.

Стави слушалице на уши. Згчи леђа и гледај право у монитор.

Скини слушалице.

Устани.

Брзим кораком иди 3 метра напред.

Гледај испред себе и реци нешто.

Врати се 3 метра уназад.

Седи.

Стави слушалице на уши. Згчи леђа и гледај право у монитор.

Скини слушалице.

Левом руком дигни телефонску слушалицу са стола испред себе. Стави је на лево уво.

Десну руку стави на миша испред себе. Кликћи миша.

Придржи слушалицу левим раменом.

Левом руком тражи папире на столу.

Врати слушалицу на сто.

Устани.

У левој руци држи роковник, десном руком хватај белешке.

Спусти обе руке на сто и погрби се изнад стола.

Левом руком узми папир на столу и потпиши га десном руком.

Узми други папир и потпиши га.

Исправи се и направи благи раскорак.

Дигни десну руку у висини рамена. Држи ипаклу у руци и ради вертикалне покрете горе, доле, доле, горе. Зглоб ротирај при спуштању и дизању. Горе, доле, доле, горе.

Чучни и настави да радиши ипаклом у вертикали с десна у лево, с лева у десно. С десна улево, с лева у десно.

Устани.

Закорачи благо левом ногом унапред и сави колена.

Обема рукама држи ручке бушилице.

Дигни руке у висину груди.

Нагни тело ка напред и остани тако.

Клекни.

Сагни леђа ка доле. Згчи врат и подигни главу ка горе удесно.

Испружи леву руку у висини груди и придржавај цев.

Десном руком одврћи и заврћи цев испред себе.

Седи.

Исправи се. Прексти ноге.

Стави руке на тастатуру лаптопа испред себе. Типкај прстима по тастатури.

Кажипрстом десне руке ролај по тачпеду.

Узми телефон са стола. Укуцај бројеве на бројчанику телефона. Стави телефон на уво.

Слободном руком узми шољицу са стола, принеси шољицу устима. Гуцни пар пута.

Њиши прекришену ногу благо напред, назад.

Устани.

Узми мали предмет са пулта испред себе. Окрени се.

Спусти предмет на полицу у висини груди.

Окрени се назад. Стави руке на пулт.

Окрени се улево. Прелистај свеску на пулту. Упиши нешто.

Левом руком притисни пар тастера на каси.

Окрени се десно.

Држи у руци кутије са пицом. Ходај 2 метра напред.

Предај кутије неком испред себе.

Десном руком прими новац.

Пребројавај новац обема рукама.

Стави обе руке на сто испред себе. Развлачи тесто рукама.

Узми лепињу у леву руку и расеци лепињу ножем.

Узми другу лепињу у расеци је ножем.

Узми лопту млевеног меса у руку. Пљескај месо међу рукама.
 Стави месо на сто и лупај одозго шаком.
 Узми другу лоптицу меса. Обликуј је у ђевап.
 Узми још једну лоптицу меса. Обликуј је у ђевап.
 Окрени се у лево. Преврни три пљескавице на плочи грила.
 Седи.
 Прицавај ципелу левом руком. Лупај чекићем десном руком по ципели.
 Лупај чекићем више пута.
 Устани.
 Сави леђа ка доле у страну. Узми обема рукама плочу дрвета.
 Подигни полако плочу и носи је три метра удесно.
 Спусти полако плочу на хоризонталну површину испред себе.
 Притисни плочу шакама одозго и гурај је полако унапред.
 Врати се три метра улево.
 Сави леђа доле у страну. Узми обема рукама велику плочу дрвета. Подигни плочу.
 Носи је три метра удесно.
 Спусти плочу на хоризонталну површину испред себе.
 Гурај рукама полако плочу ка напред.
 Исправи се и дигни руке изнад главе. Подигни главу ка горе. Спајај рукама жице изнад главе.
 Са подигнутим рукама, заротирај тело удесно и поправљај нешто изнад главе.
 Спусти руке и главу.
 Сави леђа ка доле. Шрафи шрафцигером нешто испред себе у висини стомака.
 Седи.
 Погледај право испред себе. Кажу добар дан.
 Десном руком провуци картицу од напред ка назад.
 Насмеши се.
 Кажу добар дан.
 Десном руком провуци картицу од напред ка назад.
 Насмеши се.
 Седи.
 Стави руке на сто испред себе. Шаке су хоризонталне, дланови гледају ка доле.
 Лупкај полако десним стопалом о под.
 Погрби мало леђа.
 Лупкај стопалом.
 Устани.
 Стави руке на пулт испред себе.
 Прекрсти једну ногу преко друге.
 Стави ноге једну поред друге.
 Подигни поклопац копир машине. Стави папир. Заклопи поклопац копир машине.
 Притисни одозго копир машину длановима.
 Чекај.
 Седи.
 Читај књигу на столу.
 Десном руком подвлачи по књизи.
 Читај књигу.
 Трљај очи.
 Устани.
 Стој право за шанком.
 Окрени се назад. Отвори фрижидер десном руком. Узми бочицу из фрижидера. Затвори фрижидер.
 Са бочицом у руци, окрени се назад и иди метар удесно. Застани.
 Куцај десном руком на каси у висини груди.
 Погледај право. Пружи бочицу испред себе.
 Захвали се.

Окрени тело улево и сави се благо у струку ка десно.
Стави руке десно поред себе, на леђа лежећег пацијента.
Прелази длановима полако по ледјима унапред. Тело прати руке, савија се ка напред.
Заустави руке, раздвоји благо дланове правећи кружни покрет по хоризонтали.
Врати се длановима полако уназад.
Прелази длановима полако по ледјима унапред. Тело прати руке, савија се ка напред.
Раздвоји благо дланове правећи кружни покрет по хоризонтали.
Врати се длановима полако уназад.
Седи.
Погрби се мало.
Левом руком узми телефон са стола. Утипкај број у телефон.
Стави телефон на уво.
Десном руком хватај белешке на папиру.
Спусти телефон на сто.
Крцкај вратом.
Левом руком узми телефон са стола. Утипкај број у телефон. Стави телефон на уво.
Прстима десне руке лупкај по столу.
Спусти телефон на сто.
Ухвати се за главу.
Гледај право у рачунар.
Ухвати десном руком миша. Кликћи миша.
Померај миша лево десно.
Подигни телефонску слушалицу левом руком.
Стави слушалицу на десно уво и придржи је десним раменом.
Стави леву руку на тастатуру испред себе. Куцкај.
Устани.
Подигни полусавијену десну руку у висини рамена. У руци држи четкицу и сликај по вертикалној површини.
Померај руку горе, доле, насумично.
Помери тело мало уназад и застани за моменат.
Настави да сликаш руком по вертикали, горе, доле, лево, десно.
Ходај и гледај око себе.
Застани. Запиши нешто у блок нотес.
Подигни главу и погледај ка горе. Спусти главу и настави да бележиш.
Седи.
Гледај испред себе у монитор.
Стави руке на тастатуру испред себе. Куцкај по тастатури.
Стави десну руку на миша и кликћи мишем.
Померај миша тамо вамо.
Врати обе руке на тастатуру. Куцкај по тастатури.
Прелиставај папире са десне стране стола.
Узми један папир и читај папир испред себе.
Преиртај нешто на папиру.
Левом руком узми телефонску слушалицу са стола. Стави слушалицу на уво, држи је на увету.
Десну руку стави на тастатуру испред себе. Куцкај по тастатури.
Спусти слушалицу.
Иди са трга.

гласи:

Стани.

Тапиши рукама.

Чучни.

Устани.

Тапиши рукама.

Чучни.

Устани.

Ротирај горњи део тела улево. Узми велики лист папира обема рукама.

Окрени тело назад удесно. Полегни папир хоризонтално испред себе у висини струка.

Ротирај горњи део тела улево. Узми велики лист папира обема рукама.

Окрени тело назад удесно. Полегни папир хоризонтално испред себе у висини струка.

Нагни се изнад полегнутог папира.

Лупом у десној руци, посматрај папир.

Стани право.

Узми шпаклу у десну руку. Мешај масу боје испред себе. Покрет је снажан и брз.

Ротирај зглоб руке.

Размажи масу шпаклом по хоризонталној површини, од лева ка десно, од десна ка лево.

Ротирај зглоб руке.

Спусти руке и стани право.

Рашири благо ноге. Стопала паралелна једно с другим.

Дигни полусавијене руке у висини груди. Ради кружне покрете с обе руке.

Уради пар корака уназад.

Уради пар корака унапред.

Гестикулиши десном руком.

Гестикулиши левом руком.

Ходај унаоколо.

Стани и седи.

Устани.

Нагни се изнад стола испред себе. Стави руке иза леђа.

Ходај унаоколо.

Седи.

Устани.

Направи пар корака улево. Окрени се и пиши по табли. Пиши са лева на десно.

Окрени се.

Нагни се изнад стола испред себе. Прелиставај књигу на столу.

Седи.

Згрчи рамена и гледај право испред себе.

Стави десну руку на миша на столу испред себе. Кликћи миша кажипрстом.

Левом руком држи шољу чаја.

Пијуцкај из шоље.

Стави леву руку на тастатуру испред себе. Типкај по тастатури.

Кликћи миша десном руком.

Устани.

Нагни се ка напред. Испружи десну руку ка доле и узми сладолед у руку.

Исправи се. Дигни десну руку у висини груди и дај сладолед некоме испре себе.

Чекај.

Нагни се ка напред. Испружи десну руку ка доле и узми сладолед у руку.

¹⁹⁶ Транскрипт оригиналног текста на шпанском језику (који чини аудио-снимак коришћен у перформансу у Мадриду и у видео-звучној инсталацији у Београду) може се прочитати на интернет страници докторског уметничког пројекта: www.agit-prop-flash-mob.tumblr.com.

*Исправи се. Дигни десну руку у висини груди и дај сладолед некоме испре себе.
Насмеши се отвореним устима. Отвори широм очи.
Опусти лице.
Дигни десну руку и загрли некога поред себе.
Смеши се.
Дај петака неком поред себе.
Испружи напред леви длан да примиш новчиће.
Спусти леву руку.
Дигни десну руку у висини рамена и држи послужавник.
Ходај 3 метра ка напред.
Застани. Узми 2 пића са послужавника и стави их на сто испред себе.
Окрени се и ходај 3 метра уназад.
Застани. Ходај 2 метра удесно.
Узми тањир са послужавника и стави га на сто испред себе.
Окрени се и ходај 2 метра назад.
Застани. Чекај.
Левом руком узми комад гардеробе са полице испред себе.
Сложи гардеробу.
Стави је на сто испред себе.
Левом руком узми пар панталона са полице испред себе.
Сложи их.
Стави их на сто испред себе.
Ходај унаоколо брзим кораком.
Смеши се.
Седи.
Завали се на леђа.
Држи књигу рукама испред главе.
Читај књигу.
Устани.
Исправи се. Гестикулиши рукама.
Гледај око себе док гестикулишеш.
Седи.
Исправи се. Гледај право.
Стави руке на тастатуру на столу испре себе. Куцај.
Стави леву руку на миша. Померај миша унаоколо.
Десном руком подигни телефон са стола. Стави телефон на уво.
Кликњи миша левом руком.
Врати телефон назад на сто.
Прелиставај папире на столу испред себе.
Нагни се над сто. Читај документе.
Усправи глави и окрени је ка десно. Стави леву руку на уста и шапуци.
Устани.
Нагни се над пацијентом.
Пинцетом у левој руци, ухвати кожу пацијента и држи је.
Десном руком држи хватаљку са иглом. Забоди иглу у месо.
Ротирај зглоб десне руке од десна ка лево.
Повуци конач десном руком ка лево.
Врати десну руку испред себе.
Забоди иглу у месо.
Ротирај зглоб десне руке од десна ка лево.
Повуци конач десном руком ка лево.
Врати десну руку испред себе.
Забоди иглу у месо. Ротирај зглоб руке од десна ка лево.
Повуци конач десном руком ка лево.
Стани право.*

Постави велики фотоапарат испред очију.
 Подешавај објектив десном руком.
 Седи.
 Десном руком подигни мобилни телефон са стола. Типкај по телефону.
 Скролуј по телефону кажипрстом.
 Стави телефон на уво.
 Стави обе руке на тастатуру испред себе. Куцкај.
 Док куцкаш, завали се у фотељу.
 Устани.
 Држи микрофон у десној руци. Стави леву руку у џеп.
 Ходај околу.
 Принеси микрофон ближе устима.
 Заустави се.
 Извади леву руку из џепа. Дигни је у ваздух са своје леве стране. Гестикулиши.
 Спусти обе руке испред себе, на леђа лежећег пацијента. Дланови су испружени, окренути ка доле.
 Сави мало колена.
 Померај руке и дланове горе доле по леђима. Ради то споро, са притиском. Горе, доле.
 Седи.
 Нагни леђа ка напред.
 Стави руке на тастатуру испред себе. Оба лакта су наслоњена на сто. Куцкај.
 Прекрсти стопала.
 Исправи леђа.
 Открсти стопала.
 Настави да куцкаш.
 Нагни леђа ка напред.
 Настави да куцкаш.
 Исправи леђа.
 Стави десну руку на миша. Кликни миша кажипрстом.
 Мрдај миша лево, десно.
 Кликни миша више пута.
 Устани.
 Стави кључ у кључаоницу. Откључај врата.
 Ходај уз степенице.
 Стави кључ у кључаоницу. Откључај врата.
 Ходај низ степенице.
 Стани и посматрај људе око себе.
 Утипкај нешто у касу испред себе у висини груди.
 Број новац обема рукама.
 Сагни се.
 Левом руком отвори велику торбу на поду.
 Десном руком подигни врећицу са пода и стави врећицу у торбу.
 Подигни десном руком другу врећицу са пода и стави је у торбу.
 Подигни десном руком трећу врећицу са пода и стави је у торбу.
 Подигни десном руком четврту врећицу са пода и стави је у торбу.
 Узми торбу обема рукама и исправи се.
 Стави полако торбу на моторцикл испред себе.
 Седи.
 Стави руке на волан аута. Окрећи волан.
 Померај главу лево десно и поматрај људе.
 Десном руком узми радио пријемник са твоје десне стране.
 Принеси га устима.
 Обема рукама узми слушалице и стави их на главу.
 Стави руке на ручке пилотског волана.

Гледај у хоризонт.
 Десном руком притисни 3 дугмета испред себе.
 Врати руку на ручку пилотског волана.
 Устани.
 Левом руком држи шољу у висини груди.
 Десном руком, подигни зделу са стола испред себе.
 Прести садржај из зделе у шољу.
 Испразни шољу.
 Узми десном руком зделу са стола. Прести садржај из зделе у шољу.
 Испразни шољу.
 Левом руком држи велику зделу на столу испред себе.
 Десном руком мешај кружно садржај у здели. Мешај споро и тешко. Користи целу руку од рамена до шаке.
 Мешај, мешај, мешај.
 Стани право.
 Трчи у месту.
 Убрзај. Успори.
 Уради чучањ. Устани.
 Чучањ. Устани.
 Чучањ. Устани.
 Подигни испружене руке у висини груди. Скочи.
 Седи.
 Гледај право.
 Прекрсти стопала. Пови ноге мало уназад.
 Стави леву руку на миша. Кликћи миша.
 Мрдај миша лево десно.
 Леву руку истегни низ леђа ка доле, што више можеш.
 Врати руку на миша. Кликћи миша.
 Мрдај миша лево десно.
 Устани.
 Рашири ноге.
 Стави руке иза леђа.
 Шаке једна у другој. Лактови полу-савијени.
 Кукови су избачени благо ка напред.
 Посматрај људе око себе.
 Ходај 3 метра у лево.
 Окрени се. Ходај 3 метра удесно.
 Окрени се и ходај 2 метра улево.
 Окрени се и ходај 2 метра удесно.
 Стани.
 Стави руке испред себе у висини доњег стомака. Шаке су прекришене.
 Посматрај људе око себе.
 Окрени главу ка десном рамену.
 Причај у валкее-талкее прикачен на рамену.
 Врати главу напред. Стави руке на пулт испред себе у висини стомака.
 Чекај.
 Ослони се на леву ногу. Ослони се на десну ногу. Чекај.
 Пребаци тежину на леву ногу. Пребаци тежину на десну ногу. Чекај.
 Пребаци тежину на леву ногу. Пребаци тежину на десну ногу.
 Седи.
 Раскречи ноге. Лева нога је испред тебе, савијена у колену. Десна нога је истегнута у десну страну.
 Сави горњи део тела благо у лево.
 Левом руком узми производ са твоје леве стране. Стави га испред себе.
 Десном руком слајдуј производ ка десно и одгурни га у десно.

Левој руком узми производ са твоје леве стране и стави га испред себе.
 Десном руком слајдуј производ ка десно и одгурни га у десно.
 Левој руком узми производ са твоје леве стране и стави га испред себе.
 Десном руком слајдуј производ ка десно и одгурни га у десно.
 Скупи ноге испред себе. Исправи се.
 Стави руке на тастатуру испред себе. Куцкај по тастатури.
 Десном руком подигни телефонску слушалицу са стола. Принеси је на уво.
 Врати слушалицу на сто.
 Врати десну руку на тастатуру. Куцкај.
 Устани.
 Подигни главу ка горе и гледај горе.
 Подигни десну руку изнад главе. Лакат је благо повијен.
 Лева рука је доле, држи ручку лопатице.
 Шпаклом у десној руци замахуј руком лево десно, десно лево. Кратки потези. Лево десно,
 десно лево, лево десно, десно лево.
 Спусти доле главу и руку.
 Очисти шпаклу од лопатицу.
 Подигни главу ка горе.
 Подигни десну руку изнад главе. Лакат је благо повијен.
 Замахуј шпаклом у десној руци напред назад, напред назад. Кратки потези.
 Лево десно, лево десно.
 Спусти главу и руку.
 Напусти локацију.



Грађевински радници из Вухана изводе кореографију из песме „Гангам стил” у току протеста, Пекинг, извор *CaixinOnline*, http://img.caixin.com/2013-01-23/1358930984103630_840_560.jpg, ас. 08. 01. 2016; 1:52 PM, сва ауторска права задржана



Радници фармацеутске компаније Санофи изводе плес маорских ратника у току протеста, Тулуз, извор *L'Express*, http://www.finfacts.ie/irishfinancenews/European_3/article_1025838_printer.shtml, acc. 08. 01. 2016; 2:01 PM, сва ауторска права задржана



Радници *NHS*-а изводе кореографију из песме „Трилер” Мајкла Џексона у току протеста, Манчестер, извор *The Mirror (Unite)*, <http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/watch-unite-nhs-cuts-protest-2319656>, acc. 08. 01. 2016; 2:09 PM, сва ауторска права задржана



Извођење кореографије из песме „Вај Ем Си Еј” у протесту санитарних радника, Гранада, извор *RTVE*, <http://www.rtve.es/alaharta/videos/noticias-24-horas/sanitarios-granada-protestan-flashmob-recortes/1548832/>, ас. 08. 01. 2016; 2:22 PM, сва ауторска права задржана



Протестни флешмоб удружења кућних помочница – имиграната против експлоатације, Хонг Конг, извор *Foreign Domestic Helper*, <https://www.facebook.com/foreigndomestichelperhk/photos/pcb.635263359924205/635263163257558/?type=3&theater>, ас. 08. 01. 2016; 2:39 PM, сва ауторска права задржана



KEEPFITs протестни флешмоб запослених у сектору производње соларне енергије, лево: извор *Blue&Green Tomorrow*, Лондон, <http://3hky4v206jda3tityl3u622q.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/10/KEEPFITs-flashmob-260x174.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 2:56 PM, сва ауторска права задржана; десно: извор *Twitter (Luise, @larkland)*, <https://pbs.twimg.com/media/CRcCC0eWwAAFKo8.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 2:56 PM, сва ауторска права задржана



Радници компаније *PIA* плешу на протесту против приватизације, Исламабад, извор *EcotechFinland*, https://i.ytimg.com/vi/CWLZd_KHVGE/hqdefault.jpg, acc. 08. 01. 2016; 3:23 PM, сва ауторска права задржана



Протестни флешмоб најмађих чланова Алијансе за напредни рад (*APL*) против злоупотребе запошљавања на уговор, Манила, извор *APL*, <http://www.apl.org.ph/wp-content/uploads/2013/10/aplyouth1.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 3:40 PM, сва ауторска права задржана



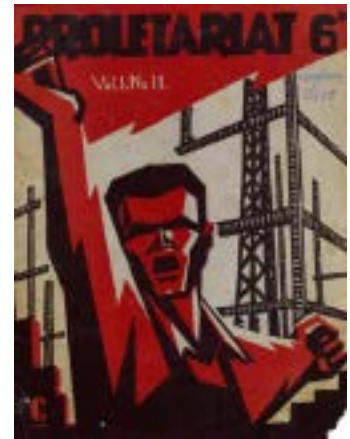
Лево: Први „Сидмоб” из серије флешмобова са чисто забављачким циљем, организованих широм Аусталије, Сиднеј, извор *Liberal Lifestyles (Sidmob.com)*, <http://www.liberallifestyles.com/wp-content/uploads/2015/12/mob-2.jpg>, acc. 12. 01. 2016; 4:29 AM, сва ауторска права задржана

Десно: 100 девојака плеше кореографију из „Све сингл даме” (*All the Single Ladies*) у Тридентовој промоцији концерта певачице Бијонсе (*Beyonce*), Лондон, извор *T.E.a.M*; https://targetvideos.files.wordpress.com/2012/03/100-beyonce-lookalikes-bring-piccadilly-circus-to-a-standstill_1.jpg, acc. 08. 01. 2016; 4:09 PM, сва ауторска права задржана



Промотивни флеш-моб компаније Т-Мобјлс, Лондон, лево: извор *The Ethnical Nag*, <https://carolynthomas.files.wordpress.com/2010/11/flash-mob-liverpool.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 4:29 PM, сва ауторска права задржана; доле: фотограф Jeff Moore, извор *The Guardian*, <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2011/1/14/1295020145982/T-Mobile-s-flashmob-ad-at-007.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 4:33 PM, сва ауторска права задржана





Лево: Агитпроп воз „Александр Медведкин” на турнеји по Совјетском савезу 1923; извор *Polish Cultural Institute*, http://www.polishculture.org.uk/uploads/pics/Picture_1_49.png, acc. 08. 01. 2016; 5:01 PM, сва ауторска права задржана

Десно: Агитпроп плакат, извор *Visual Communication*, http://1.bp.blogspot.com/_ZmG_DaBWXBm/S9jXthQUQhI/AAAAAAAAADY/B5_8oP9xpmQ/s1600/Agit+Prop+%231.gif, acc. 08. 01. 2016; 8:50 PM, сва ауторска права задржана



Чланови Нове плесне групе у „Импровизацији” 1932; Laya Kessner, New Dance Collection, Music Division, Library of Congress, извор *Dance Heritage Coalition*, <http://www.danceheritage.org/treasures/newdancegroup572.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 8:56 PM, сва ауторска права задржана



Проба текстилних радника III чина агитпроп плеса *The Bolt*, 1931; непознати фотограф, извор *Pinterest (goldtop)*, <http://bolt.grad-london.com/assets/background/textile-workers-dance/x1-0d415299d3aeae13dbb47a2e3644409.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 9:07 PM, сва ауторска права задржана



„Ове асоцијације”, фотографије перформанса, Tino Sehgal, лево: извор *Flickr (Phil Rogers)*, <https://www.flickr.com/photos/erase/7993677189>, acc. 08. 01. 2016; 10:27 PM, сва ауторска права задржана; десно: извор *Youtube (JshRynWrd)*, <https://i.ytimg.com/vi/C7V1zzrq3kU/maxresdefault.jpg>, acc. 08. 01. 2016; 10:45 PM, сва ауторска права задржана



Фотографије из видео-документације проба перформанса „Симфонијско тело” на Универзитету Калифорнија Лос Анђелес, Ann Carlson, лево: извор *Youtube* (*Center for the Art of Performance at UCLA*), <https://i.ytimg.com/vi/haC15VSODp0/maxresdefault.jpg>, ас. 08. 01. 2016; 10:43 PM, сва ауторска права задржана; десно: извор *UCLA*, <http://newsroom.ucla.edu/file?fid=562676c8bd26f55b000055d6>, ас. 08. 01. 2016; 10:48 PM, сва ауторска права задржана



Фотографије са јавног перформанса „Један и други”, Antony Gormley, лево: фотограф Heathcliff O’Malley, извор *The Telegraph*, http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01437/NSPCC-sign_1437508i.jpg, ас. 08. 01. 2016; 11:17 PM, сва ауторска права задржана; средина: фотограф Heathcliff O’Malley, извор *The Telegraph*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/5758367/Living-sculpture-Antony-Gormleys-One-and-Other-Trafalgar-Square-fourth-plinth-project-begins.html?image=6>, ас. 08. 01. 2016; 11:20 PM, сва ауторска права задржана; десно: извор Antony Gormley, <http://www.antonygormley.com/uploads/images/015%20One%20and%20Other,%20Clare%20Richardson%20images.jpg>, ас. 08. 01. 2016; 11:28 PM, сва ауторска права задржана





Фотограми из видео-снимка перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у Минхену, Маријенхоф, 16. 05. 2015.



Детаљи инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ са отварања изложбе у Максимилијанс форуму, Минхен, 26. 05. 2015; фотограф Leonie Felle





Фотограми из видео-снимка перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у Београду, Трг Републике, 25. 06. 2015.



Детаљи инсталације са отварања изложбе „АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ (Плес радника у сутон): Београд”, Дом омладине Београда, Београд, 29. 10. 2015; фотограф Лидија Делић



IVA KONTIĆ
**AGIT-PROP
FLASH-MOB
(ILI PLES RADNIKA
U SUTON)**

29.10. – 08.11. 2015.
Galerija
Doma omladine
Beograda

Dom omladine Beograda
ima čast da Vas pozove na izložbu
IVE KONTIĆ
AGIT-PROP-FLASH-MOB
(ili Ples radnika u suton)

Otvaranje izložbe je u
četvrtak **29. oktobra u 19h** u galeriji.


Dom omladine
Beograda
www.domomladine.org

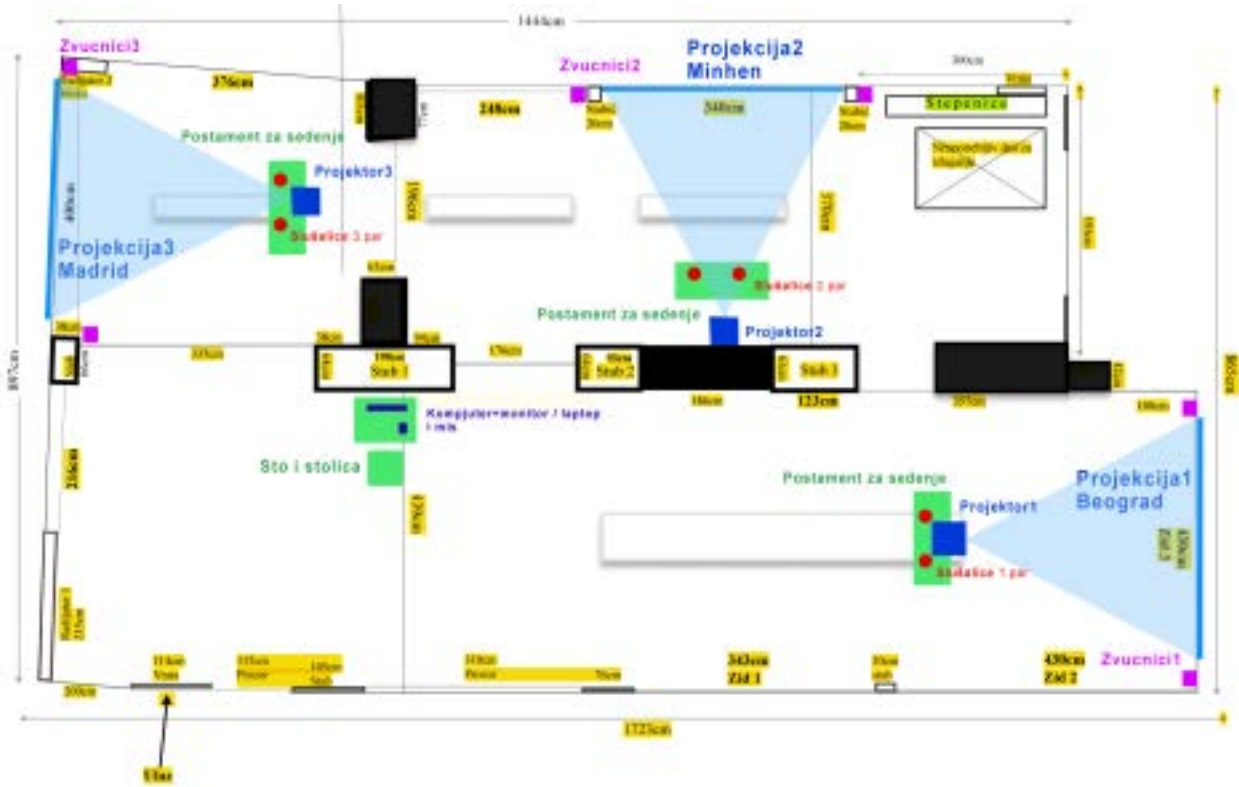


Позивница за изложбу у Дому омладине Београда, 29.10. – 08.11.2015.





Фотограми из видео-снимка перформанса АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ у Мадриду, Плаца Мајор, 06. 07. 2015.



План инсталације АГИТ-ПРОП-ФЛЕШ-МОБ на тлоцрту галерије У10

КРАТКИ БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРУ

Ива Контић је рођена у Београду 1982. године. Дипломирала је сликарство на Академији „Брера” (*Accademia di Belle Arti di Brera*) у Милану 2007. године, у класи професора Франка Марока. Завршила је Академске мастер студије из уметничке праксе на Голдсмит колеџу (*Goldsmiths College*) у Лондону 2010. године.

Поред више самосталних изложби у земљи и иностранству, Ива је излагала на преко седамдесет групних изложби и уметничких и филмских фестивала (*Kassel Documentary Film Festival*, *European Media Art Festival*, *MADATAC*, *CologneOFF*, *QUEST EUROPE*, *EspacioEnter*, Миксер Фестивал, *FlashArt Event*, *Sedicicorto Film Festival*), у институцијама попут: *Museo Reina Sofia*, *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo*, *Fondazione Cini*, *CCA Centre of Contemporary Art Tbilisi*, *TEA Tenerife*, *FICA Foundation*, *Museo della Permanente*. Њен рад је од 2014. године у колекцији Фондације Бенетон (*Luciano Benetton*). Ива је добитница награда SAC Trust Special Project Award (Лондон) и Premio Italian Factory (Милано), и била је номинована за награде *The School of Happiness Award na VIENNAFAIR* (Беч), *Premio Cairo* (Милано), *Le Cité des Curiosités* (Марсеј), и друге. Учествовала је на међународним резиденцијалним пројектима као што су: *VISIO European Workshop for Artist's Cinema* (Фиренца), *C9_MaximiliansForum* (Минхен) и *The Woodmil Project* (Лондон).

Ива је члан Удружења ликовних уметника Србије – УЛУС од 2011. године. Од 2016. године је позвана да координише Мастер студије из видео-уметности и филмске продукције на Институту АРДеНТ (*ARD&NT Institute*) у Милану, где ће предавати „Перформативне уметности и видео”.