

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторски уметнички пројекат

Може више! Мора Више!

Вишеканална аудио-видео инсталација

Кандидат:

Ђилдо Бавчевић

ментор:

др Зоран Тодоровић

Београд, 2024.



Вишеканална аудио-видео инсталација
Може више! Мора Више!

САДРЖАЈ:

Апстракт	3
Abstract.....	4
01. МЕДИЈАЛИЗИРАНА ИЗВЕДБА	5
ПЕРФОРМАТИВНОСТ УМЈЕТНИЧКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ.....	8
СТАТУС УМЈЕТНИЧКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ.....	22
ИНСТАЛАЦИЈА.....	27
ИЗВЕДБА УНУТАР ДИГИТАЛНОГ ОКРУЖЕЊА	34
02 ВЛАСТИТА УМЈЕТНИЧКА ПРАКСА И МЕТОДОЛОГИЈА	43
03 Може Више! Мора Више!.....	64
ПРОЦЕС ИСТРАЖИВАЊА.....	66
АНАЛИЗА ИСТРАЖИВАЊА.....	74
ПРЕЗЕНТАЦИЈА ИСТРАЖИВАЊА	80
ВОДИЧ КРОЗ НАПУШТЕНЕ ОБЈЕКТЕ КОРИШТЕНЕ У ИСТРАЖИВАЊУ:	88
ЛИТЕРАТУРА	113
ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:.....	115
БИОГРАФИЈА	120
ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ.....	130
ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ / ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....	131
ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ	132

АПСТРАКТ

Може више, мора више! је докторско умјетничко истраживање проведено кроз серију изведби постављених у просторима напуштене архитектуре, на граници између извођења технологије, човјека и дјеловања природе. Разматрајући медијализирану изведбу и њене медијске реинтерпретације као алат за развијање концепта умјетничког дјеловања, серија изведби на пропалој и запуштаној архитектури уједно је и критика друштва у времену касног информацијског капитализма, односно критика сувременог друштва спектакла.

Рад се презентира као више канална аудио-видео инсталација кроз серије изложби, које се настављају једна на другу, путем акција које се изводе, документирају, те потом заједно са претходним изведбама поновно инсталирају у простору.

Употребом документације, првенствено медија покретне слике и фотографије, односно видео-перформанса и фото-перформанса, умјетнички перформанс напустио је своју онтологију нематеријалности и присуства у *сада и овдје*, али је на тај начин успио опстати и даље се развијати у времену дигиталне слике. Измјештањем из подручја *живе* изведбе у подручје медијски засноване умјетности, умјетнички перформанс постаје оно што конституира представу, а не сама представа изведбе концепта умјетничког исказа.

Развој медијске технологије и прелазак из аналогног у дигитални медиј пратим кроз властити умјетнички развој који се базира на изведби те различитим аспектима њене накнаде презентације, најчешће у форми видео документације. Од изведбе ка документарном перформансу кроз развој технологије, као и кроз усвајање теоријских аспеката, али и дјела других умјетника од футуризма, дадаизма, ситуационизма, па до ангажиране умјетности и умјетничког активизма. Промишљање о акцијама и тактикама реализације, те методама извођења, развија се у виду истраживања медија перформанса, интердисциплинарних умјетничких процеса, те процеса документирања и његовог поновног уписивања у *сада и овдје*, излагањем у форми инсталације.

ABSTRACT

Can do more! Must do more! is a doctoral artistic research conducted through a series of performances placed in the spaces of abandoned architecture, on the border between the performance of technology, man and the action of nature. Considering the medialized performance and its media reinterpretations as a tool for developing the concept of artistic action, the series of performances on demolished and neglected architecture is also a critique of society in the time of late information capitalism, i.e. a critique of the contemporary society of the spectacle.

The work is presented as a multi-channel audio-video installation through a series of exhibitions, which continue one after the other, through actions that are performed, documented, and then reinstalled together with previous performances in the space.

By using documentation, primarily the media of moving images and photography, i.e. video-performance and photo-performance, artistic performance abandoned its ontology of immateriality and presence in the *now and here*, but in this way managed to survive and develop further in the age of digital images. By moving from the realm of live performance to the realm of media-based art, the live artistic performance becomes what constitutes the show performance and not the performance itself of the concept of artistic expression. I follow the development of media technology and the transition from analog to digital media through my own artistic development, which is based on performance and various aspects of its presentation, most often in the form of video documentation. From performance to documentary performance through the development of technology, as well as through the adoption of theoretical aspects, but also the works of other artists from futurism, dadaism, situationism, to engaged art and artistic activism. Thinking about the actions and tactics of realization, and methods of performance, develops in the form of research into performance media, interdisciplinary artistic processes, and the process of documenting and re-inscribing it in the now and here, by exhibiting it in the form of an installation.

01. МЕДИЈАЛИЗИРАНА ИЗВЕДБА

Током докторских студија практично и теоријски истражујем могућности и стратегије документирања акција, те проналажења различитих облика представљања акција, кретања од умјетности према животу, односно од свакодневног живота натраг према умјетности. Фокус се потом пребацује на саму перформативност умјетничке документације која, као нови медиј, унутар умјетничке праксе, егзистира на границама фотографије, филма, видеа, инсталације и разних других умјетничких дисциплина.

Од шездесетих година прошлог стољећа па све до данас, умјетници експериментирају с покретним сликама, упознајући и истражујући тако сам медиј али и могућности документирања перформанса, акција и других привремених и пролазних умјетничких пракси. Захваљујући својој широкој доступности и развоју дигиталне технологије и њене репродукције, медији филма и видеа, или у ширем смислу *покретне слике*, у данашње вријеме постају најчешћи облици изражавања у сувременој умјетности.

Апропријацијом технолошки унапредованих посредника комуникације, као што су камера и фото апарат, а касније и дигиталне технологије и интернет, долази до појаве нових тумачења документирања изведбе као ре-контекстулизоване умјетничке форме, која свој концепт заснива на властитој могућности репродукције. Код медијализиране представе, осим у функцији накнадне презентације, доказа или свједочанства, видео и фото-документација су од самих почетака препознати као средство које омогућава биљежење и реконцептуализацију перформанса, али и то да умјетнички перформанс на тај начин губи *ауру* умјетничког израза, који се опире поистовјећивању с умјетничким објектом. Неки теоретичари перформанса, попут Пегги Фелан (Peggy Phelan), заступају идеју да се перформанс не смије сачувати, снимити или документирати на било који начин, јер тиме улази у домену репродукције, па тако и издаје властиту онтологију. Са друге стране Филип Ауследнер (Philip Auslander) заступа идеју да је *лајв* (live) перформанс одавно прешао у медијализиран садржај, зато што готово све изведбе данас користе и репродукцијску технологију, што доприноси масовном ширењу и доступности умјетничког-тјелесног исказа. Управо технологија омогућава да кроз виртуални садржај присуствујемо *перформативном* чину и на тај начин тумачимо његову појавност у умјетничком свијету.

Још од Дишанове (Marcel Duchamp) *Фонтане* постаје јасно да је чин стварања постао чин одабира, односно да аутор није нужно произвео неко дјело или објект, већ га је

ауторизирао. Од Бојсове (Joseph Beuys) социјалне скулптуре преко Бартовог (Ronald Barthes) дискурса о смрти аутора, све више увиђамо да унутар излагачке праксе постоји вишеструко ауторство, а кустоски посао се све више успоређује са казалишном или филмском режијом. Умјетници су већ одавно постали и сами своји кустоси, па често у радовима преузимају и користе предмете и дјела других аутора.

Полазећи даље од теоријских концепата које развија њемачки филозоф руског поријекла Борис Гројс (Boris Groys), а који се наслањају на Фукоову (Michel Foucault) студију о биополитици и Бењаминову (Walter Benjamin) критику умјетности у доба техничке репродукције, истражују се функције и статус умјетничке документације, а тако и могућности њене репрезентације у галеријском простору унутар етаблираних институционалних пракси у времену биополитичке контроле и доминације технологије комуникација и надзора. Кроз инсталацију, умјетничка документација добива ауру оригинала, дакле она постиже свој упис у *сада и овдје*, односно задржава свој повијесни контекст. Оригиналност такве праксе се не одређује формом, већ контекстом, тополошким уписом који своје овдје и сада реализира у инсталацији коју Гројс с правом детектира као доминантну савремену умјетничку врсту. Постаје јасно да се у случају статуса документације као умјетничке форме не ради о стварању неког завршеног умјетничког дјела које се документира, већ о томе да је умјетничка документација кључни и једини могући резултат такве умјетности. Односно да се биополитичка умјетност, коју схваћамо као облик живота, трајање, производњу повијести, јавља и као нужна контратеза доминантним биополитичким токовима.

Наслањајући се даље на ситуационистичке теорије Ги Дебора (Guy Debord), развој и утјецај медија проматра се као културална пракса друштва спектакла у којој је непосредност прешла у медијску слику, односно живот се представља као огромна акумулација призора. Повезивање знања и информација с економијом, односно културе с производним снагама, доводи нас до информацијског капитализма. Конфликт ту прелази у сферу информација, репрезентација и симбола, односно сви стварни догађаји претварају се у медијске догађаје - слике.

Ситуационисти су на своје акције гледали као на стварање ситуација које су имале за циљ разоткривање и критизирање друштва спектакла: спектаклом против спектакла, симболима против симбола, информацијама против информација; приступали су медијској манипулацији стварањем антиспектакла, не како би се уништили кодови и знакови моћи и контроле, већ како би потакли исклизнуће, односно дисторзију и дисфункцију њиховог значења.

Иако перформанс у медијализираном друштву губи на својој непоновљивости и суприсутности у времену и простору и тако прелази у сферу репрезентације, односно указује на неки догађај који се догодио, а није само догађање по себи, у дигиталном окружењу, с друге стране, отварају се бројне могућности у стратегијама документирања, накнадног структурирања и реконтекстуализације, односно укључивања перформативне слике у шири медијски концепт. Голдберг наводи да је данас термин *перформанс* постао универзалан за презентације *уживо* свих врста – од интерактивних инсталација у музејима, до маштовито конципираних модних догађања, чак и ди-џеј програма у клубовима.

Док проматрајући растући значај категорије извођења, који се односи не само на поље културе, већ и на економске и политичке врсте извођења Џон Мекензи (Jon McKenzie) у својој књизи *Изведи или сноси посљедице: Од дисциплине до изведбе*, извођење у данашњем времену проматра као нову онтоповијесну формацију знања и моћи. Мекензи, реферирајући на Фукоа, истиче да баш као и дисциплина, перформанс производи субјект знања. Међутим овакав субјект је различит од оног у друштву паноптичке контроле; данашњи перформативни субјект није унифициран, већ исфрагментиран и децентриран у виртуалном и стварном свијету.

ПЕРФОРМАТИВНОСТ УМЈЕТНИЧКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

Раних седамдесетих година, у валу шездесетосмашких друштвених промјена, умјетнички предмет се почео сматрати сувишним и надмашеним, односно, тек пуким предметом на тржишту умјетности (Goldberg2003: 135.). Напредак науке, индустрије и технологије у цјелини, а посебно изум фотографије, битно је утицао на промјену назора у смислу реалистичности приказа, те све више долази до одклона од традиционалног тумачења умјетности, па су тако и саме границе дотадашњег схваћања умјетности доведени у питање. Умјетничка дјела све више постају концепти и теоријски објекти, те се тако одмичу од устаљених и традиционалних конвенција стварања, презентирања, рецепције и потрошње умјетности. Теоријска истраживања у умјетничком дјеловању доводе до дематеријализације умјетничког објекта, замјене умјетничког дјела идејом, мишљењем или понашањем самог умјетника, а тиме и развијањем теоријског мишљења ствараоца, док истовремено сами умјетнички предмети постају последица таквог умјетничког истраживања. Јављају се различити умјетнички облици везани за концептуално поимање визуалних пракси, као што су *боди арт*, умјетност перформанса, хепенинзи и остали видови сувремених умјетничких дисциплина. Умјетници тако све чешће истражују и користе перформанс као средство умјетничког исказа, започињу експерименте са властитим тијелом, простором и временом, односно размишљају о перформансу као умјетничком чину који је уједно и стварање и изведба умјетничког дјела. Умјетност перформанса се развија из више праваца визуалне умјетности - театра, књижевности, музике, филма и нових медија. Повјесничарка умјетности Роузли Голдберг (RoseLee Goldberg) у својој књизи *Перформанс од футуризма до данас* наводи како је као засебан умјетнички медиј перформанс прихваћен тек седамдесетих година прошлог вијека. У то вријеме је концептуална умјетност (која инсистира на идеји, а не на производу, дакле на умјетности која се не може куповати и продати) на свом врхунцу, а изведба је често била само демонстрација или тјелесно извођење иницијалне умјетничке идеје. Култура се све више престаје схваћати као скуп знакова и симбола, односно са културе као текста нагласак се ставља на перформативна обиљежја културе, односно производњу културе као догађаја. Лингвистика и филозофија користе појам перформативност да би теоријски обрадиле исказе који друштвене акције не приказују него их директно стварају. Постепено се развија и теорија перформанса, као нова дисциплина која се бави проучавањем изведбе као умјетничког феномена. Научници и

истраживачи из области хуманистичких и друштвених наука, почињу користити казалишни појам изведбе да би проникнули у друштвене обреде и свакодневне интеракције, док се касније појам изведбе почиње односити на политичке демонстрације и експерименталне умјетничке хепенинге.

Теоретичар умјетности Ричард Шекнер (Richard Schechner) један је од зачетника и утемељитеља студија перформанса, у своме раду истражује перформативно понашање као предмет проучавања, али и као активну умјетничку праксу. Шекнеров приступ експерименталном казалишту и изведбеним умјетностима поставит ће темеље за даља истраживања унутар поља перформанса и развоја студија перформанса, а тако и успоставља поља у којима се изводе и изучавају мјеста сусрета и пресјека друштвеног и умјетничког конструкта. Његово истраживање је усмјерено на интердисциплинарно проучавање изведбених умјетности, антропологију театра и анализу перформанса у различитим културним контекстима. У тако широком спектру извођења налази се ритуал, забава, игра, казалишна представа, музика, визуална електронска презентација, спортски догађаји и спектакли. Шекнер указује на преклапање између извођења као ритуала и извођења као умјетности, чије је разликовање одређено само околностима под којима се изведбе догађају. Кроз различита извођења проучавају се међусобне компоненте, те везе између извођача, публике, ритуала и друштвених пракси унутар перформанса. У широком спектру културалног извођења, постају нејасне границе између свакодневног живота и породичних или друштвених улога, религиозних, ритуалних, или културалног перформанса те великих друштвених ритуала који су још више умножени и увећани у медијализираном друштву, као на примјер, отварање Олимпијских игара, предсједнички наступи или сахране државника. У том смислу, појам перформанса се код Шекнера не односи на сваку људску активност, понашање или извођење, већ на оно извођење које је освијештено од стране субјекта који га изводи. У својој књизи *Студије перформанса*, Шекнер дефинира концепт студија перформанса, полазећи од четири поља у којима су она активна, а то су понашање, умјетничке праксе, опажање учесника и друштвене праксе (Шекнер, 2006). Понашање, у том смислу, означава све људске активности које су дио свакодневног живота, а као такве су постале предмет истраживања студија перформанса. Повезивањем термина *понашање* са термином *извођење*, у студије перформанса укључује се и антропологија као научна дисциплина усмјерена на изучавање обичаја, културе и лингвистике. Метода опажања учесника такођер је преузета из антропологије, те се примјењује у теорији умјетности како би се омогућило свјесно опажање умјетника, публике или критичара, у односу на догађај у

којем се судјелује или се њему само присуствује. Умјетничке праксе се односе на проучавање и практикурање умјетничког извођења, од традиционалних казалишних форми, авангардних покрета, футуризма, даде, па све до друштвено-ангажираног перформанса. Однос друштвених пракси и студија перформанса схваћен је као активни однос. Перформанс се увијек одвија у одређеном друштвеном, политичком, географском и повијесном контексту који га одређује.

Умјетнички перформанс изводи се на различитим мјестима - у умјетничким галеријама, музејима, али и у неумјетничким просторима као што су улице, природа и друга мјеста гдје је физички могуће реализирати умјетнички чин извођења. Изведбе умјетника могу трајати од пар минута до неколико сати, или чак више дана, а умјетници се у изведбама користе разним реквизитима, свјетлом, сценографијама, репродукцијом звука, музиком, видео инсталацијама и другим техничким средствима. Умјетнички перформанс се такођер користи различитим техникама које преузима из других умјетничких праваца: сликарства, скулптуре, казалишта, књижевности, музике, фотографије, филма, видеа и дигиталних медија. Истовремено перформанс је кроз вријеме утјецало на сваку од ових дисциплина, па тако данас све чешће говоримо о перформативној књижевности, перформативној фотографији, перформативној инсталацији, перформансу у музици, перформансу у филму или видео перформансу.

Једна од основних карактеристика перформанса јест и то да је извођач присутан у стварном времену *сада и овдје*, односно, да се чин извођења и чин његове рецепције одвија као реална активност у истом времену и простору у коме умјетник и публика дијеле заједничку суприсутност. Код перформанса одашиљање и примање различитих знакова и сигнала одвија се симултано, а између публике и извођача се ствара *заједнички текст* извођења. Читањем тог текста у вријеме извођења, производи значења која настају из очигледних или скривених процеса комуникације између извођача и публике (Јовићевић, 2007: стр.44). Изводећи перформанс пред публиком, дјело постоји само у одређеном простору и тренутку у којем се одвија у директној интеракцији између извођача и проматрача.

Умјетници шездесетих и седамдесетих година су изведбе користили како би се на тај начин одступили од институција и тржишта које све што ствара претвара у робу, јер су управо кроз перформанс могли изразити своје ставове и замисли, а да притом нису ништа материјално произвели. Таква не-објектност постати ће оно што највише разликује умјетнички перформанс од осталих форми ликовне умјетности, док се од других изведбених умјетности највише разликује својом непоновљивошћу. Многи умјетници су

због тога избјегавали понављати перформансе те су били подијељени око улоге и статуса његовог документирања. Према Ерики Фишер Лихте (Erika Fischer-Lichte) технички и електронички медији могу само произвести ефекте изведбе, али не и саму изведбу, јер они стварају само привид присутности људског тијела, док га, уствари, дематеријализирају, односно од-тјеловљују (Fischer-Lichte, 2009). Изводећи перформанс пред публиком, дјело постоји само у одређеном простору и тренутку у којем се одвија у директној интеракцији између извођача и публике.



Laurie Anderson

Дефиниција перформанса, по Пеги Фелан, је да је једини живот перформанса у *садашњости*, он не може бити похрањен, снимљен, документиран, нити је могуће да на било који други начин судјелује у *циркулацији репрезентација репрезентација*.

Документирањем он постаје нешто сасвим друго, односно одражава потрагу за аутентичношћу, која је карактеристична за генерацију концептуалних умјетника и перформера из шездесетих и седамдесетих година прошлог стољећа (Phelan 1993). Текст Пеги Фелан *Онтологија перформанса. Репрезентација без репродукције*, објављен у њеној књизи *Необиљежено: Политика перформанса* 1993, постао је један од најреферентнијих и најоспораванијих канонских текстова у студијама извођења све до данас. Фелан ту сагледава онтологију перформанса кроз специфичности његова израза као јединственог, непоновљивог и живог умјетничког догађаја, који пркоси *идеологији капитала и репродукције* која влада свијетом сувремене умјетности. Будући да је у стриктном онтолошком смислу нерепродуктибилан, да не производи ништа и само троши, односно не производи ништа материјално, перформанс је изузетак у свијету сувремене умјетности, те би такав требао и остати. Фелан даље истиче да је инхерентна природа перформанса управо његова недоказивост. То значи да перформанс не може бити потпуно документован нити репродуциран на начин на који би задржао своју потпуну аутентичност и присутност. Перформанс јест пролазан, иако може имати трајни утјецај на проматраче (Phelan 1993).

У раној фази свог дјеловања, америчка авангардна умјетница, перформерица и музичарка Лори Андерсон (Laurie Anderson) је у потпуности одбијала документовати свој рад инсистирајући на перформансу као активности утемељеној на времену. Андерсон је сматрала да након завршетка перформанса он наставља живјети једино у сјећању извођача и публике. Такав став је касније одбацила, схвативши да сјећање није поуздано, односно да се њена публика често није сјећала изведби онако добро како је она мислила да би требало. Амелиа Џонс (Amelia Jones) у својој књизи *Body Art. Performing the Subjects* објашњава како су Андерсон често постављали питања о стварима за које је тврдила да никад нису ни биле дио њеног рада, што је истакла примјером тврдећи како никад није радила ништа с некаквим наранчастим псом (Jones, 1998). Ипак, када је видео постао доступан, умјетници перформанса и концептуалне умјетности су брзо схватили да биљежење камером омогућава накнадно приказивање покрета и студирање њихових изведби, односно да се тако отвара и потпуно нови поглед на перформанс. У дјелима умјетника из фазе раних седамдесетих година (Vito Acconcia, Brucea Naumana, Chris Burdena, Sophie Calle, Laurie Anderson, Yoko Ono, Gina Paner, Stelarc, Nam June Paika, Valie Export, Klaus Rinke, МаринаАбрамовић i Ulay, Gary Hill, Tonyj Oursler, Pipilotti Rist, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i drugih) почиње се формирати снажна веза између фотографије, видеа и тијела.

Узимајући за примјер документацију перформанса, *Пуцањ / Shoot* (1971) у којем је Крис Бурден (Chris Burden) упуцан у руку, као и познату фотографију *Скок у празнину / Leap into the Void* (1960) на којој је Ив Клајн (Yves Klein) фотографисан како скаче кроз прозор другог ката на улицу. Оно што можемо запазити јест да је код Бурдена јасно да је ријеч о документацији перформанса, док се поставља питање како би се третирао Клајнов *Скок*.

Сагледавајући појавност оваквог вида умјетничког исказа, Ауслендер истиче двије различите категорије документације перформанса: традиционалну *документирану*, која је служила као доказ о постојању изведбе и која иницира запис, што презентира бит прошлих изведби и другу категорију, коју назива *казалишном*. Кроз истакнуто тумачење можемо закључити да Клајнов *Скок у празнину* спада у другу категорију - казалишну. Иако није било присутне публике, осим фотографа и оних који држе заштитну мрежу да га ухвате, ова фотографија не може бити аутентични документ, а самим тим ни документарна, јер не свједочи точно о ономе што се заправо догодило. Заштитна мрежа се не показује на финалној фотографији која се презентира. Јасно је да је Клајново дјело довршено фото монтажом и да је његов рад уствари *изведбена фотографија*, како је назива Ауслендер, а не перформанс. Перформанс мора постојати и имати смисла прије или независно од његове документације, док изведбена фотографија заправо није перформанс, већ умјетничко дјело друге дисциплине, односно сам чин изведбе ту није коначан производ. Користећи се фото монтажом двије статичне фотографије, Клајн је створио догађај који се, иако на фотографији изгледа као да је стваран документ, заправо никада није догодио. Циљ изведбе, дакле био је да се направи аутентична фотографија. У категорији перформативне фотографије Ауслендер даје примјере фемининог портрета Марсела Дишана (Marcel Duchamp) названог Роуз Селави (Rose Sélavy), зачудног филма Метјуа Барнеја (Matthew Barney) под називом *Cremaster*, али и студијске снимке музичких изведби (Auslander, 2006).



Yves Klein, *Leap into the Void*

Иако документација перформанса нужно редуцира и умањује оригиналан доживљај перформанса, документирање изведбе пружа запис помоћу којег је касније могуће презентирати и архивирати изведбу, па је тако и чини доступном широј публици. У том смислу, иако усмјерен публици у стварности, перформанс се тада такођер изводи и за ширу публику која ће накнадно гледати снимак и на другачији начин посвједочити о истинитости догађаја. Управо та могућност која чини да перформанс постане видљив

широј публици, односно идеја о даљој (ре)презентацији, постаје један од главних разлога документирања, па већ и рани перформери почињу у мањој или већој мјери режирати своје перформансе, не само за посјетиоце догађаја, већ и за камеру или чак само за камеру (*видео перформанс*). Анализирајући даље документацију перформанса и изведену фотографију, Ауслендер примјећује да се у оба случаја, иако се ради о потпуно другачијим изведбама, снима нешто што се изводи и за камеру, нешто чему је додијељен статус у тој документацији. Чињеница је и да је Бурден свој перформанс *Пуцањ* извео у празној галерији, гдје није било публике, те да га је уствари режировао само за камеру и тонски запис. Рад је постао познат управо захваљујући фотографској и видео документацији, те на тај начин ушао у бројне музејске збирке.

У серији харвардских предавања из 1955. године, касније објављених у књизи *How to Do Things with Words*, британски филозоф Џон Лангшоу Остин (John Landgshaw Austin) уводи термин *перформатив* као нов облик филозофских исказа који се разликују од тврдње у језику - *констатива*. *Перформативи* су језични искази који дјелују, односно искази који врше одређену радњу, док су *констативи* искази који нешто описују, утврђују чињенице, па значење стварају односом према чињеницама стварности и тако подлијежу критерију истинитог/лажног (*true/false*).

Према Остину, *констативи* су дуго били основа филозофије, док су сви остали који не одговарају моделу *констатива* сматрани девијантним *псеудо-исказима* и одбацивани као неважни. Он, међутим, примјећује да се говор остварује великим бројем исказа који не одговарају том моделу и предлаже да се они не узимају као маргинални псеудо-искази већ посебни типови исказа. Тако долази до концепта неконстативних исказа у класи *перформатива* који не описују нити утврђују, већ дјелују (Austin 1994).

Перформативни исказ се не може подчинити вриједносним категоријама истинит/лажан, као што је то могуће са *констативима* који се односе на неке чињенице из стварности и успостављају везу с њима. Један од честих примјера перформативних исказа, је исказ обећања. Самом изјавом ријечи *обећавам* говорник врши чин обећања који се једино може показати као испуњен или лажан. Тако се перформативни искази могу једино дијелити на успјешне и неуспјешне, односно да ли испуњавају *обећање* дато кроз исказ, или не. Битна карактеристика *перформатива* је и та да је он конвенционална радња, односно да му претходе одређене конвенције неопходне за његово остварење.

У својој књизи *Естетика перформативне умјетности*, Ерика Фишер-Лихт (Erica Fischer-Lichte) успоређује појам *перформатива* с умјетничким перформансом те

примјећује како у оба случаја својим чином аутореферентна те конструирају своју властиту стварност док узрокују одређену трансформацију.

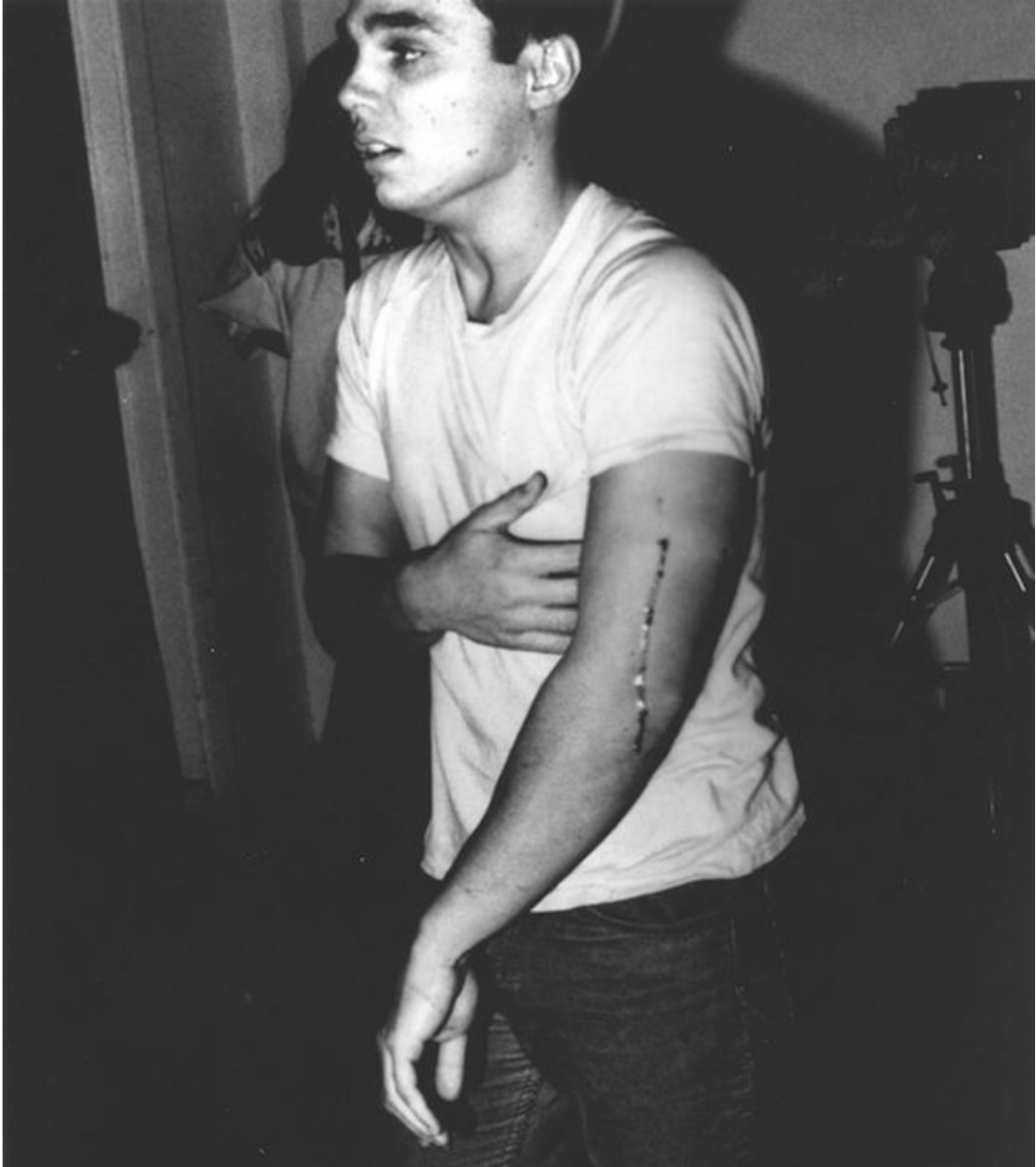
Међутим ако би се примијенило правила о успјешности или неуспјешности *перформатива* на умјетничком перформансу, институционалне и друштвене норме у умјетничком пољу нису толико јасно постављене и дефиниране као што су на примјер код склапања брака. Због тога Фишер-Лихт ту предлаже одређене промјене у контексту умјетности перформанса, гдје појам перформативног више није ограничен само на језик, већ посједује и тјелесну димензију физичке радње (Fischer-Lichte 2009).

Примијенимо ли исте критерије на аудиовизуалне записе који документирају изведбе, на традиционалну умјетничку документацију изведби гледало се као на *константиве* који описују изведбе и свједоче да су се некад стварно и догодиле. Ауслендер ту предлаже да документе о изведби не проматрамо као *константиве*, већ *перформативе*, односно да чин документирања изведбе управо производи сам тај догађај као изведбу, односно да она зависи од документације, јер снимањем добива ауторитет, а документација једнако зависи од изведбе јер не би било ништа за документирање да није било и изведбе (Auslander, 2006). Према Амелији Џонс (Amelia Jones), фотографија перформансу служи као доказ, док фотографији перформанс служи као онтолошки темељ значења (Jones 2006), што даље подупире тезу о нераскидивој, онтолошкој вези између документа и извођења.

Документација перформанса за којом се тијekom седамдесетих година јавља све већа потражња музеја и тржишта, није се створила одједном и ниоткуда, а поготову не под огромним притисцима, тржишта како тврди Фелан, већ је настала и долази управо из самог средишта перформанса наглашава Џонес. Иако документација у раном пионирском раздобљу перформанса није представљала никакву норму, умјетници су сами руковођени импулсима презервације и промоције, јако брзо схватили да умјетничке перформансе на којима често није присуствовала бројнија публика, не би требало изводити само за присутну публику, већ и за камеру. О томе свједочи изјава Ђине Пине (Gina Pane) о функцији фотографије у њеном раду, у којем она свјесно ствара дјело које ће публика видјети касније. Зато у томе случају фотограф није вањски фактор него је позициониран унутар самог простора изведбе, заједно са њом, понекад удаљен тек неколико центиметара од ње, док у неким случајевима и заклања поглед публици, закључује Пине (Auslander 2008: 31). То значи да фотограф на сцени имао улогу (са) учесника догађаја, односно да је планирање документа дио ширег концепта рада те настајање документа коинцидира са настајањем перформанса у истом просторно-

временском континууму. За разлику од објектно заснованих дјела визуалне умјетности, која могу бити фотографирани у сваком моменту своје егзистенције, живи перформанс је иреверзибилан и свједочанство о свом постојању може произвести само у тренутку своје продукције. Како Ауслендер наводи изјаву Пана, архетипска дјела тјелесне умјетности не само да нису била аутономни догађаји којима је документација наметнута као извањски додатак, већ су их умјетници проматрали и као сиров материјал за израду будуће документације.

Документација одабраних радова 1971-74. (Documentation of Selected Works, 1971-1974) је полусатна компилација аудио визуалних записа Бурденових изведби. Видео документацију перформанса, које је Бурден одабрао те накнадно структурирао, прате његови симултани коментари, који описују идеју рада, контекст, проблеме при изведби и документирању, перцепцију публике и друге њему релевантне детаље. На самом почетку Бурден објашњава како се видео састоји од једанаест различитих радова која је изводио у периоду од 1971. до 1974. Дјела су или снимљена на Супер 8 или 16mm, или ½ инчном видеу, а постоји и један који је заправо телевизијски оглас. Бурден даље упозорава гледатеља да за вријеме гледања видео материјала и слушања његових објашњења упамтите да видео не обухваћа нити покрива цијели опус његовог рада. Гледатељ ту види само неку врсту произвољног одабира радова, не види на примјер дијелове које он или нетко други није могао снимити из чисто техничких разлога, као што је на примјер превише мрачан или неприступачан простор. Неки од радова укључивали су однос један на један између извођача и публике, те би присутност друге особе, или само камере, пореметила цијелу поставу, даље објашњава Бурден. Код неких радова се једноставно није могао концентrirати, нити посветити довољно пажње снимању јер је био интензивно укључен у изведбу. Такођер наводи како је оклијевао објавом овог видеа пошто се филм и врпца узимају као стварност док се гледају, због чега је већим дијелом своје радове биљежио фотографијама које су сматра више апстрактне и симболичне. Рад у којем је остао сам у кревету 22 дана није планирао снимити. Филм је чиста случајност, те је снимљен од стране једног посјетитеља до којег је касније успио доћи.



Chirs Burden, *Shoot*

Филозоф Жак Дерида (Jaques Derrida) описује говор и мишљење као готово истодобан однос, иако још увијек постоји одређено кашњење међу њима. Писање се међутим одвија на доста удаљенијој линији од изворне мисли, коју (Derrida 1988: 7) назива *différance* или *разлика/одгода*. Ако размотримо изведбу и њену документацију примјењујући Деридин концепт *différance*, увиђамо да се идеја може изводити кроз ријечи и потом записати у медију текста или се може извести као перформас и потом записати, на примјер у медију

фотографије или покретне слике. Стога када користимо фотографију као изведбени медиј, уједно се бавимо димензијама времена, удаљености и *différance* како би се изведба догодила накнадно. Када умјетник који изводи перформанс свјесно одабере фотографију као медиј за усмјеравање својих изведби, онда он такођер укључује и прекидач у временском регистру. Како фотографија или видео могу изнова понављати као одређени исказ који приказују, они се такођер у другом временом и контексту мијењају, одступају, унапређују и постају другачији сваки пут кад се изнова проматрају. Тако фото и видео документација нису замрзнути архив него стално промјењиво цитирање перформативног исказа. У изведбеном смислу, то значи да имају исти континуирано диференцирајући елемент као и изведба, као што се и исказ опет развија кроз свако ново извођење свог цитата. Сваки пут кад се поново гледа, документирана изведба, позива проматрача на друго (ново) читање изведбе. Живи перформанс егзистира у конкретном просторно-временском регистру, док медијализирани перформанс има својство и да се измјести из простора гдје се иницијално налази.

Жил Делез (Gilles Deleuze), одређујући појам виртуалног предмета (Deleuze 1987: 265), констатира како је перформанс код документације и даље *реалан* и *присутан* јер обитава у својој другој, односно медијској реалности у којој емитира своју поруку. Он, при томе, није *актуалан* јер је присутан у другом простору, а не у ономе у којему се проматра и преко којег би остварио директну комуникацију и енергетску размјену са публиком. Фелан описује ефект документације као *двоструко сада*, који конституира два чина и двије темпоралности - онај *сада* као интерпретативни чин који се догађа када је документација снимљена и онога *сада*, као интерпретативног чина који се догађа када се накнадно презентира и гледа (Phelan 2010: 54-55). Фелан готово двадесет година касније такођер признаје како се документирање раније сматрало само корисним алатом за записивање и чување изведбе, што је довело до превише крутог раздвајање између та два облика, те да је до краја 20. стољећа изведба ипак остварила свој најдубљи дијалог с фотографијом.

Године 2010. у њујоршкој МоМА-и организира се прва велика ретроспективна изложба перформанса, умјетнице Марине Абрамовић. Изложбу коју чине презентације документација перформанса, већином мјешавина фотографија, видеа, те неких оригиналних објеката, прате и реизведбе перформанса те дуготрајни перформанс саме умјетнице који се одвија за вријеме цијелог трајања изложбе. Документација изложбе, дуготрајна изведбе те саме припреме уочи изложбе забиљежену су и касније презентирани у форми документарног филма. У документарном филму *Марина*

Абрамовић: Умјетница је присутна (Marina Abramovic: The Artist Is Present) редатељи филма Matthew Akers и Jeff Dupre користећи се архивским видео и фото материјалима представљају повијесна дијела умјетнице док се паралелно прате различити начини представљања, документирања и излагања њезиних, временски и медијски утемељених радова, кроз догађања око припреме ретроспективе те саме изведбе умјетнице за вријеме трајање изложбе. За вријеме припрема изложбе једна ствар коју Марина ради заједно са куратором изложбе управо јест пажљиви одабир документацијске фотографије које ће у будућности презентирати поједине радове из њене каријере.



Marina Abramović and Ulay, *Rest Energy*

Путем документације живи догађај улази у циркулацију слика са којима ће се надаље идентифицирати до те мјере да се перформанс данас трансформирао у виртуални еквивалент својих репрезентација. Такођер без властите документације, перформанс не би било могуће уписати у повијест умјетности те би остао препуштен непоузданости

меморије и оралне културе свједочења. Медијске репрезентације – фотографија, видео и филм – биле су кључни проводници институционалне канонизације перформанса али и његовог претварања у објект, односно производ који подлеже правилима тржишне економије умјетности. Снимке и фотографије изведби, којима су понекад свједочили многи, а понекад тек само фотограф задужен за документацију, не само да су утврдиле аутентичност изведбе уживо, већ су обликовале и разумјевање онога што представља изведбу унутар визуалних умјетности. У почетку као тискане слике, затим као повијесни документи, а на крају као умјетничка дјела, слике бришу границе између инсценираног или документираног и постају дио културне архиве. У циркулацији слика повијести умјетности оне су такођер и дио трајног процеса властите културне канонизације који се континуирано одвија кроз њихову рецепцију. (Auslander 2006).

СТАТУС УМЈЕТНИЧКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

У тексту *Умјетност у доба биополитике - од умјетничког дјела ка умјетничкој документацији*, њемачки филозоф руског порекла Борис Гројс (Boris Groys) примјећује како је у данашње време управо умјетничка документација најчешће изложена у форми умјетничке инсталације, све више замјењује традиционално умјетничко дјело које се перципира као завршен материјални производ умјетника (Groys 2006: 8.). Умјетничка документација раније је најчешће служила како би се забиљежиле и представиле извођачке умјетности односно умјетности које имају време трајања те једино што преостаје било је забиљежити их, односно документирати их како би се могли описати и представити најчешће у намјери да се на некакав начин очува траг о њиховом постојању. Документација је дакле у највећој мјери служила као подсјетник или указатељ на њихово постојање у прошлости, те није могла сачувати доживљај који је био могућ у вријеме саме изведбе. Ипак, за разлику од такве умјетничке документације, у данашње вријеме се често срећемо и са умјетничком документацијом која је једини могући облик увида у одређену умјетничку активност која се не може представити ни на један други начин. Умјетници данас свој рад углавном фокусирају на горуће проблеме у друштву, док истовремено истражују комплексне умјетничке пројекте, користећи се, при томе, медијем документације у виду одређеног планирања, развоја и презентације умјетничких пројекта. Умјетнички рад се на тај начин обликује у процесу који се биљежи уз помоћ документације, која се потом излаже у умјетничком простору, односно путем умјетничке документације унутар излагачког простора. Такве умјетничке праксе, подразумијева се, немају ни за циљ стварање умјетничког дјела као објекта у којем би се умјетност манифестирала, него радије приказују умјетничку праксу као умјетност, односно умјетност као облик или процес живљења. Умјетничка документација у том случају користи умјетничке медије унутар неког умјетничког простора, како би упутила на живот умјетника, односно на његову праксу, на умјетнички живот. Она указује на умјетност која има интенцију да постане живот сам, а не тек да га приказује и нуди му се у облику умјетничког производа. Таква умјетност, сматра Гројс, остаје недоступна традиционалним умјетностима које су усмјерене на производе и резултате неовисно од њихове форме. Тако умјетност постаје облик живота, док умјетничко дјело постаје не-умјетност, односно само документација живота без иницијалне умјетничке вриједности. Гројс тако увиђа да умјетност постаје биополитичка онда када користи умјетничке

медије како би креирала, а потом документирала и презентирала живот као чисту активност (Groys 2006: 10-11.).

Питање биометрије, односно мјерења и планирања живота као процеса који траје у неком одређеном времену, јавља се још крајем 17. стољећа. За разлику од дисциплинарних техника које се развијају током 17. и 18. стољећа путем метода дисциплине, надгледања и контролирања појединца, биополитика се сматра недисциплинарном техником која се бави човјеквим животом као процесом, те људима као мноштвом или масом, која се не само дисциплинира, него се и њен животни тијек обликује. Појам биополитике први пут спомиње француски филозоф и социјални теоретичар Мишел Фуко (Michel Foucault) у серији предавања одржаних 1978-1979. године на *College de France*, која су касније објављена у књизи *Рођење биополитике*. Концепт биополитике аутор износи као нову парадигму моћи, анализирајући повијест њемачког и америчког либерализма, као и различите облике и карактеристике развоја неолиберализма, те увиђа како је моћ научне технолошке производње живота створила раздобље које отвара нове теоријске дискурсе, а чије је полазиште политичка улога тијела (Foucault 2016). Фуко појам биополитике описује као дјеловање контролног апарата над становништвом у цјелини, односно, као проширење државне власти над физичким и политичким тијелима становништва. Регулација и надзор становништва путем исправа, документација, статистика, планирања, односно креирања ситуација насупрот некадашњој дисциплини и дресури, средишњи су елементи модерне биополитике. У дјелима *Историја лудила* и *Надзирати и кажњавати*, Фуко указује на различите облике конкретних пракси и наука које се развијају као идеја о биомоћи, помоћу које се обликује цјелокупна популација, и то не само ради контроле, већ и ради увећања продуктивности. Фуко тако јасно освјештава прелаз из дисциплинарног друштва у друштво надзора (Foucault 1997).

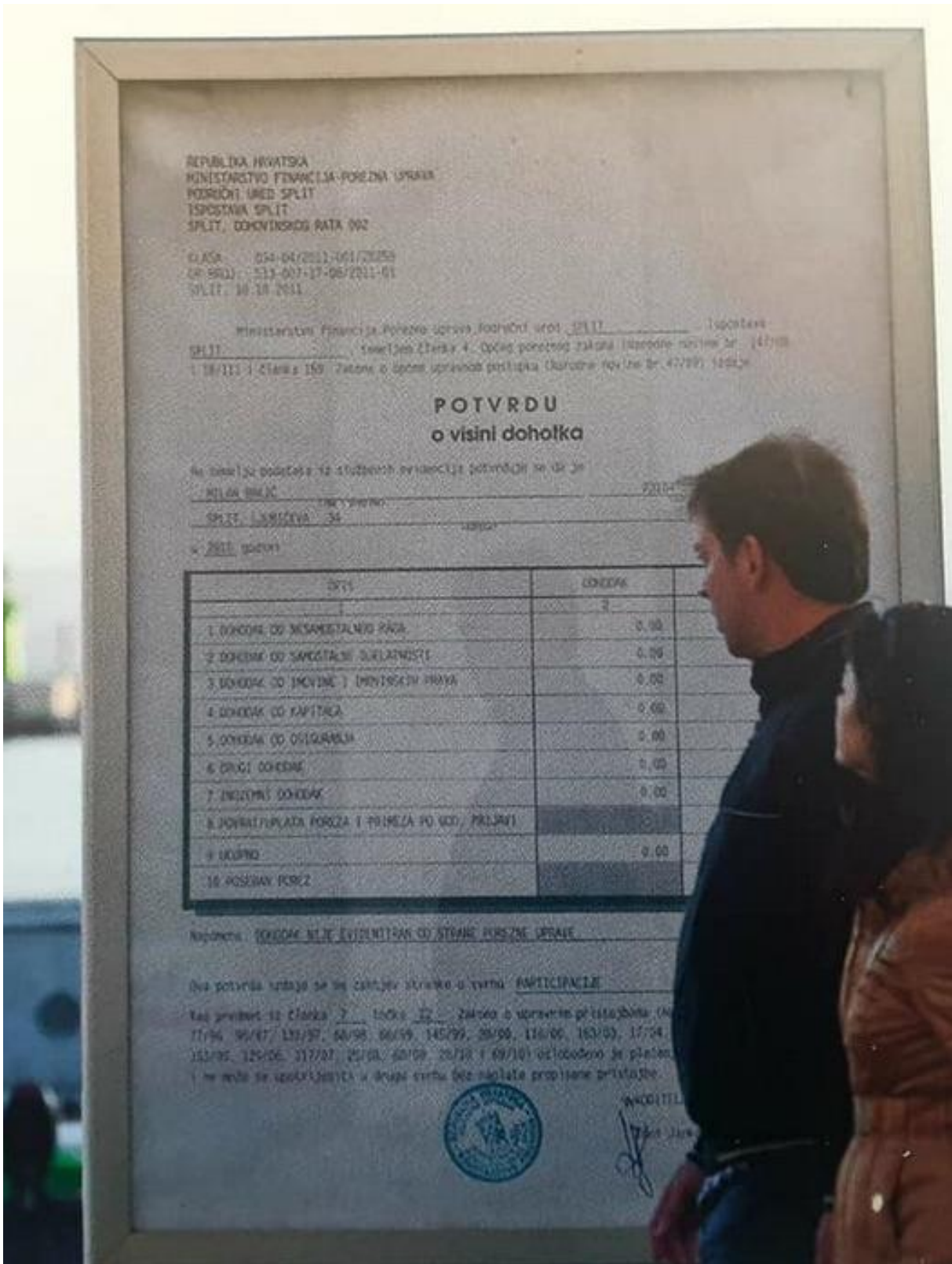
Термин *биополитика* касније се најчешће везује уз филозофску позицију Ђорђа Агамбена (Giorgia Agamben), те појмове као што су *голи живот*, *логор* и *изванредно стање*. Агамбенова критика идеологије идентитета је уједно и наставак Фукоове критике суверене моћи државе над људским тијелом. У критици, као примјер преласка из модерне у сувремену парадигму, Агамбен узима биополитичке догађаје попут оног који се одиграо 11. септембра у Њујорку када су срушени небодери *Светски трговински центар*, и начин на који су САД и земље Запада од тог тренутка почели стварати до тада невиђени догађај успостављања *изванредног стања*, а које се манифестира глобалном експанзијом антитерористичке, сигурносне политике (Agamben 2008). Таква политика, притом, улази дубоко у све сфере јавног, али и приватног живота, па самим тим постаје

и опће прихваћена. На тај начин се брише простор за политизацију, јер се фокус пребацује на сам живот који се све више политизира, док се политика, уступајући пред животом и у име живота, деполитизира. Живот постаје оправдање за све, односно све што човјек данас чини, заправо чини у име живота. Тако се већина сувремених ратова води у име живота или у име мира, док у ствари они заправо имају за циљ преживљавање одређеног дијела становништва у разлици наспрам осталог.

Агамбен парадигму сувременог Запада сликовито представља као *концентрациони логор* који нема ограду од видљиве жице. Надовезујући се на теорију Фукоа, који у своме дјелу *Надзирати и кажњавати*, од Ј. Бентама (J. Bentham) преузима концепт *Паноптикона* у којем представља систем затворског проматрања и надзирања, те га узима као парадигму оног што назива развојем дисциплинарних техника, односно развојем техника управљања у којима се цјелокупно друштво, популације, становништво, претварају у невидљиви затвор, у којем је свако и увијек потенцијално крив. Ријеч је о потпуно транспарентном развоју механизма моћи, контроле тијела, психе и свијести појединаца, као и цјелокупног друштва, цијело човјечанство постаје сумњиво, што такођер важи и за рат против тероризма, избјегличке миграције и слично (Agamben 2008).

Појам биополитичке умјетности (Groys 2006) изводи из теоријског концепта који проблематизира живот, не као природни, већ као артифицијелни феномен, производ различитих стратегија и одлука. Оно што повезује биоболитичке праксе у умјетности није репрезентација стварности или произвођење умјетничких предмета, већ третирање живота као умјетничке активности. Та активност укључује стратегије, одлуке, поступке и технике којима се сам живот обликује и третира као умјетничка појава. Умјетничка документација, као умјетничка форма, креира се у увјетима данашњег биополитичког доба у којем сам живот постаје медиј техничке и умјетничке интервенције. Гројс увиђа да је управо бирократска и технолошка документација, која укључује планове, прописе, извјештаје, статистичке анализе и пројектне планове доминанти медиј модерне биополитике. Наиме није ни мало случајно, сматра Гројс да умјетност у доба биополитике такођер користи исти тај медиј документације када жели указати на себе као на облик живота (Groys 2006: 13). Узимајући за примјер термин *голи живот* који Ђорђо Агамбен у књизи *Homo Sacer* успоређује са концентрационим логором, управо зато што су логораши лишени сваког облика политичке, социјалне или било које друге репрезентације, те једина ствар која им заправо остаје је голи живот, Гројс указује како је о животу у логору могуће извијестити, могуће га је документирати, али он не може

бити доступан погледу других. Живот као процес, истиче Гројс, може бити документиран, али не и показан (Groys 2006: 16).



Milan Brkić, *Res Nullius*

Сплитски умјетник Милан Бркић 2011. године награђен је у склопу 37. *Сплитског салона* за рад *Res Nullius* у коме документ порезне управе о свом годишњем финансијском статусу тиска у облику плаката те смјешта у *лајт-бокс* инсталацију у јавном простору у центру Сплита. На примјеру овог рада јасно примјећујемо како копија једног обичног бирократског документа, у којем умјетник на увид даје износ од нула куна прихода и расхода који је те године остварио, у облику умјетничке инсталације постаје оригиналним умјетничким дјелом. Ова умјетничка инсталација у јавном градском простору тако јасно оцртава подручје биополитичке умјетничке праксе у којој обичан бирократски документ тако постаје умјетничким дјелом односно документом умјетничког живота. Постављање инсталације у одређени простор није неутралан чин приказа, ниједан простор па ни онај излагачки није до краја неутралан већ увијек са собом носи и одређени контекст, зато није ни случајност када Бркић рад поставља баш на мјесто које иначе служи за разне маркетиншке огласе у центру града.

Док биополитика функционира као стварно подручје политичке и технолошке моћи, а технологије биополитичке власти изводе се над становништвом, њеним социјалним тијелом и популацијском масом путем институција, као што су школе, затвори, луднице, музеји, умјетност тежи да постане сам живот. Умјетничко дјело је све мање објектно, те се манифестира у облику умјетничке документације која стоји умјесто умјетности саме, истовремено је документира, те упућује на саму умјетничку активност која не може бити представљена на други начин. Јасно је дакле да се у случају статуса документације као умјетничке форме не ради о стварању неког завршеног умјетничког дјела које се документира, већ о томе да је умјетничка документација кључни и једини могући резултат умјетности, коју схваћамо као облик живота, трајање, производњу повијести.

ИНСТАЛАЦИЈА

Раније у прошлости умјетник је био тај који је производио умјетничка дијела док су кустоси били ти који су их бирали и потом излагали. Умјетник се дакле сматрао аутономним, док је кустос био онај који је посредовао између публике и аутора. Умјетник се бавио креацијом, кустос селекцијом. У тексту *Вишеструко Ауторство*, Борис Гројс примјећује како је данас такво вријеме завршено, односно како се данас умјетност одређује идентитетом између креације и селекције (Groys 2008). Још од Дишанове *Фонтане* постаје јасно да је чин стварања постао чин одабира, односно да аутор није нужно произвео неко дјело или објект, већ га је ауторизирао (*ready made*). Умјетници су већ одавно постали и сами своји кустоси, па у својим радовима често бирају, преузимају и користе предмете и дјела других аутора. Од Бојсове *социјалне скулптуре* преко Бартовог дискурса о смрти аутора, све више увиђамо да унутар излагачке праксе постоји вишеструко ауторство. Ауторска пракса, на начин на који данас функционира у ликовној умјетности, све је сличнија филмској, музичкој или казалишној пракси, гдје је ауторство такођер вишеструко. Оно је подијељено између писаца, редатеља, глумаца, композитора, музичара, камермана, диригента, продуцента и многих других учесника. Барт уводи концепт *смрти аутора* и како би назначио однос између различитих аутора, писца, редатеља, извођача и тако даље. Према Барту, једина креација писца јесте мијешање писања, односно суочавање једног текста са другим на начин да се никад не застане ни на једном од њих. (Bart 1986). Као такав, аутор није носилац дискурса, већ се кроз њега прожимају сви ранији текстови и све раније идеје. Језик је заправо тај, који посједује аутора. Према Барту писати значи, кроз унапријед претпостављену персоналност, достићи точку гдје језик дјелује, а не властито *Ја*. Аутор је као субјект удаљен од самог текста, а доминацију преузима писање које надилази аутора. Владо Мартек у своме тексту *Перформанс као храброст и етичка фикција*, сматра како смо у данашње вријеме научени све што се ради проматрати као свјесни или несвјесни стриктни узрочно-последични избор и опредјељење. Умјетност носи избор умјетника као његово етичко опредјељење. Дјело није направљено или изведено ради самог аутора, већ је по својој социолошкој и ауторској бити, избор срца, душе, духа, односно избор Другог (Martek 2002).

Гројс даље примјећује како се у данашње време на свакој изложби излажу радови које су прво изабрали сами аутори, па их је потом поново изабрао један или више кустоса. Кустоси су финансирани од стране комисија, фондација, институција, па тако сви

учесници у пројекту сnose одговорност о коначном избору. Такођер, избор простора у ком ће се реализирати изложба припада умјетничком процесу, што значи и да архитектура самог простора, коју је осмислио неки архитекта, опет изабран од стране комисије, бива пасиван учесник у финалној верзији изложбе. Дакле, приликом реализације пројекта, укључен је одређен број људи (на директан или индиректан начин) који проводи умјетничке одлуке које све заједно резултирају финалном изложбом видљиве су тек након завршетка цијелог процеса. Како избор, селекцију и одлуке, у односу на излагање једног објекта, треба потврдити одређени одбор или селекциона комисија, можемо закључити да је свака таква изложба резултат мноштва процеса, одлука и избора, која као резултат имају вишеструка, разнолика, и хетерогена ауторства која се комбинуирају, преклапају и укрштају, те их није могуће свести на појединачно ауторство. Одбацује се идеја умјетничког генија, па се на приписивање ауторства више гледа као на конвенцију у којој тржиште умјетности стратешки производе *звјезде*, како би од њих комерцијално профитирали. У времену профита, умјетник се више не сагледава као аутономни и аутентични стваралац својих радова, већ као саучесник на изложбама и пројектима. Неизложено умјетничко дјело је престало бити умјетничко дјело, оно је умјесто тога постало умјетничка документација, која се односи на прошле изложбе или упућује на будуће пројекте. Оно је дакле, сјећање на прошлу изложбу или обећање неке будуће изложбе, но док није изложено оно је само умјетничка документација (Groys 2008).

Данас је аутор дакле неко тко бира и ауторизира, умјетник је тако и сам себи кустос, он бира који властити рад жели изложити, он бира сураднике, просторе за излагање и слично. Стога одговор који данас нуди сувремена пракса, на питање што је то умјетничко дјело, гласи- умјетничко дјело јест изложен објект. Сваки неизложени објект није умјетничко дјело, већ само објект који има потенцијал да буде изложен као умјетничко дјело. Данас, да би се нешто сматрало умјетничким дјелом, мора бити изложено у музејском или галеријском простору. Тако основна јединица умјетности није умјетничко дјело као објект, него умјетнички простор (Groys 2008). Умјетност данас није збир одређених ствари него топологија одређеног мјеста. Према Гројсу, инсталација је успоставила веома амбициозну форму умјетности у којој се асимилирају све друге традиционалне умјетничке форме, слике, цртежи, фотографије, текстови, објекти, редимјед, филмови, звучни и видео записи. Још од шездесетих година прошлог стољећа умјетници се користе инсталацијом како би показали своју праксу одабира. Данас све те објекте распоређују умјетници и кустоси, на себи специфичан и субјективан начин

указујући тако на особну стратегију селекције. Како су традиционални умјетнички медији дефинирани са специфичностима властитог медија, платно, камен или филм, поставља се питање шта је медиј инсталације. Инсталација свакако није нематеријалан; она је у сваком случају материјална, а њен медиј јесте простор (Groys 2008).

У есеју *Умјетничко дјело у доба своје техничке репродуктивности* Валтер Бењамин (Walter Benjamin) даје увид у реконцептуализацију умјетности у контексту промјене увјета производње умјетничких дјела, која се јављају појавом механичке репродукције (Benjamin, 1969). Бењамин започиње есеј инсистирајући на могућности савршене репродукције коју није могуће разликовати од оригинала, управо како би се одмакао од видљивих техничких функција и указао на оно што није могуће уочити унутар самог материјалног објекта. Бењамин указује на то да нестанак материјалне разлике између оригинала и копије није потпуни нестанак разлике, пошто оригинал посједује *ауру* коју копија нема. Притом, уводи појам *ауре* који проблематизира разлику умјетничког дјела и његове техничке репродукције која губи своје мјесто или контекст у којем је настала, те, самим тим, губи своју ауру. Аура, чини се, настаје захваљујући модерној технологији репродукције и представља однос умјетничког дјела према мјесту на којем је настало, те однос према контексту у коме је то дјело креирано. Чак и најсавршенијој репродукцији умјетничког дјела недостаје један елемент, а то је то *сада и овдје*, који га чини аутентичним. Због тога што нема своје мјесто, и није уписана у повијест, копија нема своју аутентичност. За Бењамина су губитак ауре и нестанак масовне културе директно повезани. Репродуцирано умјетничко дјело производи се у великом броју примјерака, те се актуализира приликом сусрета с потрошачем до кога долази. Умјетничко дјело постаје роба за потрошњу намијењена широким масама. У савременом потрошачком друштву, потрошач више тежи копији него оригиналу. Он не жели путовати да доживи оригинал, једноставније му је да копија дође до њега.

Борис Гројс, настављајући се на Бењамина, примјећује да је разлика између оригинала и копије једино тополошки одређена, односно кретањем самог проматрача ствара се разлика између копије и оригинала. Ако идемо према умјетничком дјелу онда се ту ради о оригиналу, а ако присиљавамо умјетничко дјело да дође до нас, тада је ријеч о копији. Читалац, мислилац, дангуба, фланеур не тражи да ствари дођу до њега, он иде к њима, не уништава ауру ствари, он је поштује, односно кроз њега оне оживљавају, истиче Гројс, те даље увиђа како управо форма умјетничке инсталације проматрача претвара у фланеура тјерајући га да се креће простором како би доживио умјетнички рад (Groys 2006: 25-27).

Као специфична форма умјетничке комуникације, инсталација подразумијева партиципацију умјетничке публике. Медиј умјетничке инсталације умјетност презентира на начин да се тек активацијом гледатеља, који се укључује у дијалогу путем интерпретације дјела, остварује његов потпуни смисао. Другом ријечју, значење се остварује тек у гледатељевој интеракцији са дјелом (Шуваковић, 2011). Ако узмемо однос оригинала и копије у конкретном примјеру савремене умјетничке праксе, гдје се све више радова настаје и презентира у дигиталним форматима, на примјеру дигиталне копије видео документације неког умјетничког пројекта, примјећујемо да таква копија, која се у дигиталном формату шаље галерији или кустосу на увид, нема статус оригинала, све док се налази у меморији њихових компјутера. Она тек у самом излагачком простору галерије, инсталирана у простору добива статус оригинала. Бењамин је указао на могућност *профане просвијетљености* као обратног од *губитка аури* док Гројс закључује како управо умјетничка инсталација посједује та својства *профане просвијетљености*. Дакле, уколико репродукција ствара копије из оригинала, инсталација ствара оригинал из копије. Медиј инсталације тако у излагачком простору добива ауру оригинала, а копијама које користи унутар свог аранжмана у том процесу, као својим чиниоцима, такођер осигурава статус и ауру оригинала. Јасно је, при томе, да инсталацију не можемо одвојити од контекста простора у којему је постављена, али можемо примијетити како она уз простор у првом плану има и рад са временском димензијом, точније са садашњим временом у којему је изложена. Својом актуалношћу, односно присутности *сада и овдје*, инсталација тако на разини простора постиже оно што прича постиже на разини времена - упис у живот (Groys, 2016: 27).

Кроз инсталацију умјетничка, документација добива ауру оригинала, она постиже свој упис у *сада и овдје*, а самим тим и повијесни смјештај. Оригиналност такве праксе се не одређује формом, већ контекстом, тополошким уписом који своје *сада и овдје* реализира у инсталацији коју Гројс с правом детектира као доминантну савремену умјетничку форму.

Инсталација је термин, који се почео користи почетком осамдесетих година. Прије његовог прихваћања најзаступљенији термин је амбијент (*environment*) који је увео Алан Капроу (Allan Kaprow) како би описао свој рад у Hansa Gallery у Њујорку. У чланку из 1958, *The Legacy of Jackson Pollock*, амбијент је за Алана Капроуа прелазна форма помоћу које се ослобађа слике као статичног производа и одређеног схваћања које се у том тренутку чини застарјелим, традиционалним, ограничавајућим. Заслугу за то приписује Џексону Полоку (Jackson Pollock), што је јасно и из наслова текста, гдје долази до

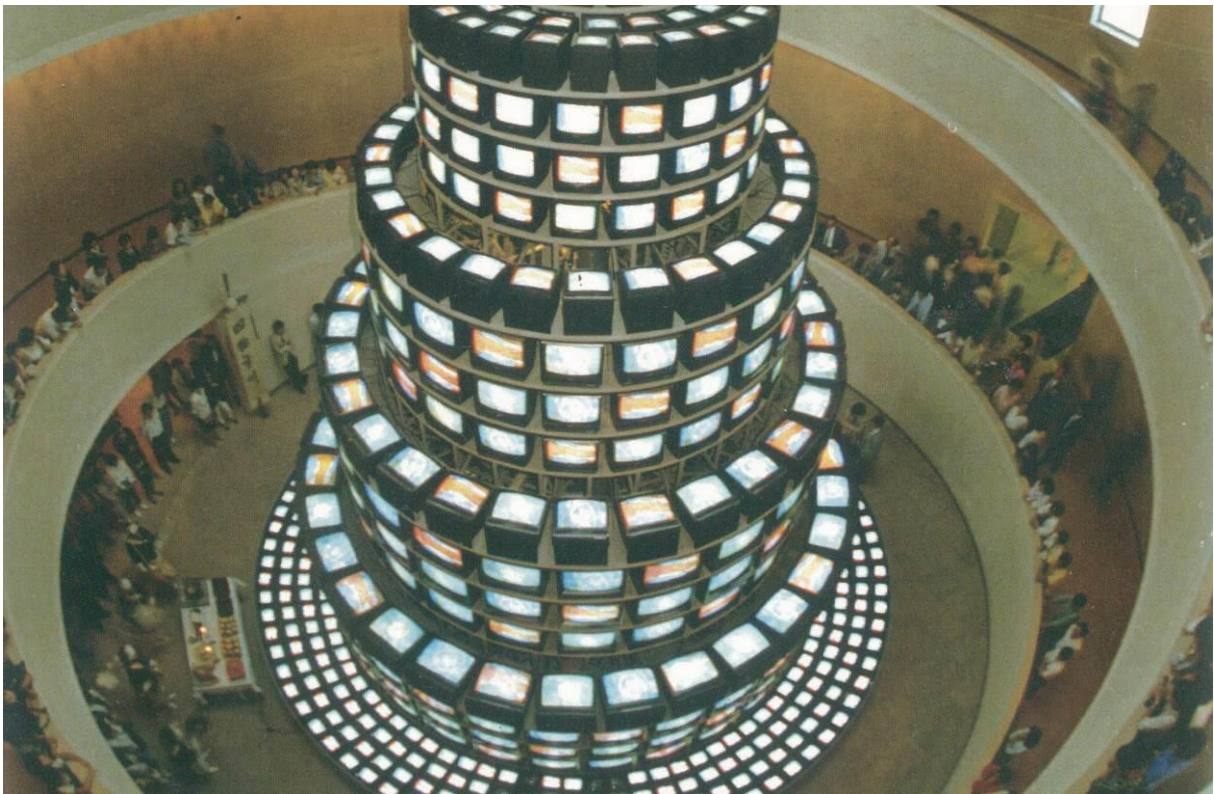
закључка како је само умјетничко дјело, као финални продукт рада мање важно него сам чина рада, тако да је акценат у свом раду ставио на акцију и дошао до специфичне форме изражавања, хепенинга, чији се коријени могу препознати у авангардним покретима с почетка стољећа.

У умјетничким инсталацијама простор постаје интегрални дио умјетничког рада; пажљиво се бира и трансформира како би креирао околину која комуницира с проматрачима. У многим инсталацијама, проматрачи нису пасивни, већ активни учесници пројекта. Простор потиче интеракцију између проматрача и умјетничког дјела, често позивајући на истраживање или чак учествовање у раду. Перформативност се тако проширује на саму публику која постаје дио изведбе, а документација овог искуства постаје документација перформативности простора.

Тијеком 70-их и 80-их година јављају се први радови који се представљају као видео скулптура или видео инсталација. Према Шуваковићу видео скулптуром се сматрају објекти састављени од више телевизијских монитора који пројцирају електронску или у данашње вријеме дигиталну слику. Специфичност видео скулптуре јест и у томе да се проматрач суочава, са конкретним просторним објектом и с виртуални објектима које приказује сам екран. Видео инсталација је према Шуваковићу просторни однос предмета и видео система, слично видео скулптури, видео инсталација такођер се бави корелацијом конкретних просторних и виртуалних просторно-временских односа (Шуваковић, 2005:277).

Корејски умјетник Нам Јуне Паик сматра се једним од главних утемељитеља видео умјетности. Међу првим умјетницима Паик је почео и са кориштењем телевизорских екрана као основног материјала за своје видео скулптуре и инсталације. На изложби Exposition of Music-Electronic Television из 1963. године у Galerie Parnass у Wuppertal-у, Паик је распоредио телевизоре по цијелом простору те употребио магнете како би деформирао слику на екранима. *Видео застава* из 1986. године је видео скулптура сачињена од осамдесет и четири монитора који заједно чине слику америчке заставе. Инсталације *Видео Буда* из 1974. године састоји се од стола с бијелим столњаком на којем је постављен кип Буда док је насупрот њему тв монитор на којем је инсталирана камера која снима кип Буда, док се на монитору истовремено репродуцира видео слика кipa испред монитора. Рад TV Cello и TV Bed Паик је остварио у сурадњи са виолончелистицом и перформерицом Шарлот Мурман (Charlotte Moorman) гдје је виолончелистица изводила перформанс с два наслагана телевизора који стоје умјесто тијела виолончела, инструмент који је дизајнирао Паик направљен од телевизијских

монитора, док је за ТВ Бед свирала традиционално виолончело тако што је лежала на инсталацији састављеној од монитора који су чинили облик сличан кревету. Његова видео скулптура пригодно названа *Што више то Боље (The More, The Better)* састоји се од 1003 ТВ монитора са катодном цијеви ЦРТ, висине је 8,5 метара и промјера 11 метара. Видео скулптура, направљена за Национални музеј модерне и савремене умјетности у Гвачеону у Јужној Кореји за вријеме Лјетних олимпијских игара 1988, највећа је видео скулптура на свијету.



Nam June Paik, *The More, The Better* 1988.

Традиционална филмска и телевизијска технологија функционирала је по правилу једне слике која је у потпуности испуњавала екран. Међутим када се током седамдесетих година први пута јавља екран који користи компјутерски приказ растерске слике, те истовремено и прве умјетничке видео инсталације, постепено се почиње са промишљањем о *просторној монтажи*.

Мановић примјећује како је филмска пракса двадесетог стољећа развила технике монтаже у којима се различите слике смјењују једна за другом у времену, док је врло мање истражена могућност онога што се зове *просторна монтажа*. Просторна монтажа подразумијева већи број слика које се истовремено репродуцирају. Она представља

алтернативу традиционалној временској монтажи као на филму и телевизији тако што замјењује временску монтажу просторном. Код просторне монтаже суочавамо се са истовременом коегзистенцијом слика, гдје се гради одређена логика која ће одредити које ће се слике појавити истовремено, када ће се оне појавити и у какве ће међусобне односе ступити. За разлику од филмског секвенцијалног наратива, сви *кадрови* просторног наратива истовремено су доступни гледаоцу (Manovich 2015).

Њемачки умјетник и редатељ Јулиан Росефелдт познат по визуално раскошним филмовима и вишеканалним видео инсталацијама 2015. године реализирао је видео инсталацију *Манифест* (Manifesto). Рад је првотно постављен као 13 канална филмска инсталација у којој глумица Кејт Бланшет (Cate Blanchet) у различитим секвенцама изводи монологе из умјетничких манифеста футуриста, дадаиста, Флуксус умјетника, супрематиста, ситуациониста, Догме 95 и других умјетничких скупина. Након изложби рад је добио и своју линеарну филмску кино верзију, док се код инсталације 13 секвенци паралелно пројичирају размјештене у простору а гледатељ их међусобно повезује крећући се кроз простор.

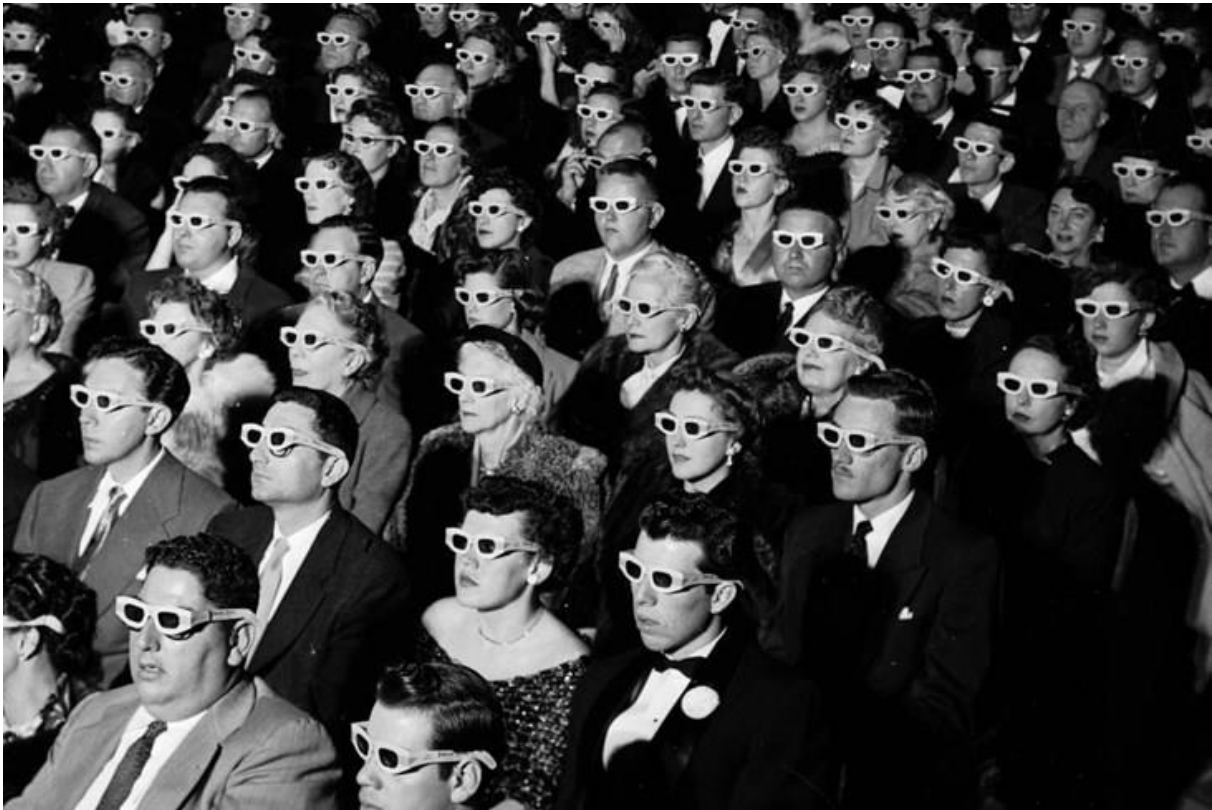


Manifesto 2015.

ИЗВЕДБА УНУТАР ДИГИТАЛНОГ ОКРУЖЕЊА

У данашње дигитално вријеме, у све више различитој и све више динамичној средини, присиљени смо се све брже прилагођавати и новонасталим промјенама у окружењу. Оно што се још брже мијења јесу облици и интензитети тих промјена које постају све брже, сложеније и непредвидљивије. Нагли и убрзани развој информацијских технологија створио је нове феномене и релације у друштву. Развој дигиталне културе довео је и до стварања нових културних облика, као што су видео-игре или виртуални свјетови, али је уједно и редефинирао и оне постојеће, као што су фотографија, филм и видео. У књизи Језик нових Медија (The Language of New Media) умјетник и теоретичар дигиталне културе Лев Мановић (Lev Manovich) примјећује како је већ деведесетих година деветнаестог стољећа, развијена већина медијских технологија које су омогућиле биљежење физичке стварности (фотографија) и звук (фонограф), а врло скоро и технологија за пријенос слика, звукова и текста у реалном времену (телеграф, факс, телевизија, телефон и радио). Мановић ту разликује двије врсте модерних медијских технологија и два правца њиховог развоја. Под представљачким технологијама подразумијева се филм, тонско, видео и магнетно снимање те разни формати похране. Други правац развоја односи се на технологије комуникација у реалном времену, све оне које почињу са теле - телеграф, телефон, телетекст, телевизија, телеприсуство и слично. Културни облици двадесетог стољећа, као радио и телевизија, појављују се на раскрижју између ова два пута (Manovich 2015).

Данашња дигитална технологија омогућуила је и виртуалну стварност, интерактивност, телеприсуство, међутим, све је то било могуће захваљујући управо много старијој технологији, екрану. Још од ренесанских слика па све до филма и компјутерског монитора ми и даље гледамо у равну правокутну површину (Manovich 2015: 205-206). Екран је тако замијенио телевизију, радио, грамофон, писаћу машину, телефон те постао интерфејс за приступ разним другим платформама. Данас је компјутерски екран постао главно средство приступа информацијама, без обзира ради ли се о статичној, покретној слици или тексту. Екран данас користимо како би смо гледали филмове, слушали гласбу, разговарали, слали пошту, писали, читали и слично. Можемо расправљати о томе да ли је данашње друштво, друштво спектакла или симулације, али је оно без икакве сумње друштво екрана. (Manovich 2015: 136)



Gi Debor, *Society of Spectacle* 1973.

У својој књизи *Друштво спектакла* Дебор увиђа како спектакл претвара све стварне у медијске догађаје који су истовремено информација (слика), која се рутински, површно и спектакуларно биљежи, датира, вјечно траје и може се по потреби бјесомучно понављати (Debord 2005:13). Дебор је био један од чланова Ситуационистичког покрета насталог крајем педесетих година 20. стољећа у Француској, састављеног, већином, од будућих пионира надлазећег Паришког прољећа 1968. године, на које касније револуције често реферирају. У својој књизи и филму *Друштво спектакла*, аутор проматра сувремено друштво као друштво масовне производње и потрошње информација, које је засновано на подјели људског живота на радно и слободно вријеме. Како би успоставило и одржало своју моћ, оно користи и регулира људске емоције и људски начин живота, првенствено контролом слободног времена. Кроз радно вријеме контрола је очигледна, док је кроз слободно вријеме та контрола мање примјетна. Модерно капиталистичко друштво тако је поставило спектакл као основни механизам управљања нашим слободним временом. Кроз систем забаве, активни живот претвара се у потрошњу која убија вријеме у понуђеним сликама гдје облик и садржај спектакла служе као потпуно оправдање увјета и циљева постојећег система. Спектакл је стална присутност тог оправдања, он успоставља монопол над највећим дијелом времена које

људи проводе ван самог процеса производње. Спектакл не може бити схваћен као пука визуална обмана коју стварају масовни медији, он је истовремено *медијализација*, али и *театрализација* свих аспеката живота у којем се остварује Деборова дефиниција грађанина као човјека проматрача - *homo spectator-a* (Debord 2005: 13).

Полазећи од ситуационистичке теорије Ги Дебора развој и утјецај интернета можемо сагледати и као културалну праксу друштва спектакла у којој је непосредност прешла у медијску слику, гдје је живот постао огромна акумулација призора. *Спектакл 2.0* збирка је текстова који надограђују Дебордову теорију спектакла у оквиру дигиталног капитализма 21. стољећа, нудећи поновну процјену Дебордовог изворног појма спектакла унутар сувременог информацијског капитализма и дигиталног и медијског рада. У књизи *Спектакл 2.0 (Spectacle2.0)* сагледава се спектакл у данашњем времену који је еволуирао и дјелује као интерактивна мрежа која повезује кроз један једини, али контрадикторни језик и кроз различите имагинарије, уједињујући бројне продуктивне контексте као што су логистика, финансије, нови медији и урбанизам. *Спектакл 2.0* колонизира већину сфера друштвеног живота процесима комодификације, експлоатације и реификације. Кроз интерактивност на мрежи од данашњег проматрача се очекује да буде активан учесник у креирању спектакла. *Homo spectator* данас је истовремено и *Homo performer* односно проматрач и извођач у исто вријеме, пошто се од њега данас тражи учествовање и ангажман.

Процес комуникације данас се одвија двосмјерно, а корисници тако преузимају активну улогу у претраживању, коментирању, креирању и мијењању садржаја и форме поруке, односно преузимају и улогу креатора садржаја. Никада у повијести није било тако лако и једноставно изрећи своје мишљење, снимити видео садржај, креирати аудио поруку и све то подијелити с мрежом других корисника. Дигиталне слике имају могућност да настану, умноже се и дистрибуирају кроз отворена поља сувремене дигиталне комуникације путем мобилних телефона, интернета, непосредно и анонимно.

У таквом времену политизација живота се великим дијелом преселила на мрежу, која све више замјењује јавни простор. Конфликт је прешао у сферу информација, репрезентација и симбола, док се појавом интернета, као глобалне информацијске мреже, мијењају и односи моћи у друштву јер се могућности производње културних кодова стављају у руке досад искљученим дијеловима популације. Тактички медији нису тек пуко извјештавање о догађајима, него судјелују у креирању догађаја, а то је оно што их највише одваја од *мејнстрим* медија. Термин *тактички медији* користе се за описивање разних метода

умјетничких и политичких покрета, чија се стратегија великим дијелом заснива управо на ситуационистичким принципима и идејама.

Низоземски медијски активист и теоретичар Герт Ловинк (Geert Lovink), уједно и творац појма *тактичких медија*, сматра да су тактички медији оно што се догоди када се јефтине или d.i.y. (do it yourself) медији, настали као посљедица револуције у развоју и куповине електронике, те експанзије различитих форми дистрибуције, искористе од стране група или појединаца који се осјећају маргинализованима или искљученима из службене културе. Тактички медији су, из тог разлога, увијек медији кризе и критичке опозиције, док су уједно и конфликтни и кооперацијски медији, пошто стварају мрежу комуникације и координације која се супротставља доминантној политици, култури и економији. Ако прихватимо чињеницу да медији креирају нашу стварност, морамо поставити питање како ми сами можемо утјецати на ту креацију (Lovink 1997).

У чланку *Тактички медији: радикализми информацијског доба*, Озрен Пуповац разликује два модела кориштења медија на тактички начин: *нетактивизам* и *хактивизам*. Прва категорија реферира на кориштење мреже код промовирања, заступања или дискутирања о одређеним проблемима како би се створиле коалиције и мреже, те планирале и координирале акције око одређених циљева и идеја. Други модел реферира на конкретно и субверзивно дјеловање унутар мреже. Такав приступ укључује електронски грађански непослух и политизирано хакирање, а помак се догађа код перципирања интернета, не као искључиво комуникацијског уређаја, него као простора за директну акцију; овакав вид употребе подразумијева операције попут виртуалних блокада хакирања или запосједања рачуна, интернетских домена и компјутерских провала, те политизиране употребе компјутерских вируса и слично (Pupovac 2001:38).

Апропријација различитих платформи, а посебно популарних друштвених мрежа, омогућила је и ре-артикулације и кориштење постојећих медијских алата у сврху креативног отпора. Такав приступ био је од значаја у демонстрацијама широм свијета, а управо су социјалне мреже попут *Фејзбука* и *Твитера* помогле демонстрантима да лако премосте цензуру, размјене вијести и једноставно се организирају; не због њихових специјалних алата и могућности, него управо због широке употребе и популарности, јер су тако преко њих лако и брзо могли доћи до шире јавности. Попут просвјета у јавним просторима, револуције се данас догађају и на друштвеним мрежама. Иако их неки проматрају само као алате за организирање, информирање и мобилизацију истомишљеника, оне су постале простор различитих социјалних и културалних преговарања и превирања (Peović 2012). Различити актери почињу користити нове

медије тактички у конфликту против центара и хијерархија моћи у друштву, али и умјетничке праксе у којима се на различите начине производи критика свакодневног живота и проблематизира друштвена стварност. Таква размишљања полазе од става да је умјетност неодвојива од друштвеног поретка заједнице јер је директно умрежена с различитим пољима човјековог дјеловања. Ситуационисти су на своје акције гледали као на стварање ситуација које су имале за циљ да разоткрију и критизирају друштво спектакла: спектаклом против спектакла, симболима против симбола, информацијама против информација. Приступали су медијској манипулацији стварањем антиспектакла, не како би се уништили кодови и знакови моћи и контроле, већ како би потакли исклизнуће, односно дисторзију и дисфункцију њиховог значења.



The Yes Men Fix the World (2003).

Двојица умјетника и политичких активиста Mike Bonanno и Andy Bichlbaum дјелујући под називом Јес Ман (*Yes Man*) познати су по томе што се на разне духовите и храбре начине покушавају обрачунати с похлепом корпоративног свијета, при чему увијек посвећују велику пажњу како би све своје акције и тактичке изведбе документирали видео записом. Путем документарних и архивских снимака својих акција, креирају

документарни филм *The Yes Men Fix the World* (2003). У једној од акција које су представљене кроз филм двојац *Jes Men* постављају веб страницу гдје се лажно представљају као представници компаније *Dow Chemical*, те на тај начин добију прилику за интервју у живо на BBC News-у, који им обећава 300 милијуна гледатеља. Енди који се представља као представник Dow-а у етеру BBC-а тврди да је твртка спремна преузети пуну одговорност за највећу индустријску еколошку катастрофу у повијести, односно да ће коначно бити понуђена одштета жртвама цурења плина у Бопалу у Индији за коју компанија годинама није преузела одговорност. Њихова објава да ће Dow Chemical осигурати одштету за индијске жртве била је актуална око сат времена све док сама компанија није оповргнула информацију, која је у року од неколико сати узроковала и пад дионица Dow-а за 3,5% односно за 2 милијарде долара. Касније на енергетској конференцији *GO-EXPO*, *Jes Men* у улози дужносника компаније *Exxon* представљају *Vivoleum*, наводно биогориво које је створено од људског меса жртава климатских промјена. Филм се завршава дистрибуцијом од преко 100000 примјерака издања лажног броја Њујорк тајмса (*The New York Times*) осмишљеног од стране Јес Мен-а са позитивним насловима као што су: *Завршио рат у Ираку*, *Суд оптужио Буша за издају*, *Национализирана нафта за финансирање климатских промјена...*

Вођен идејом да прошири црте бојишта културног рата, те их прогласи цртама разграничења између организацијске и културалне изведбе у књизи *Изведи или сноси посљедице: Од дисциплине до изведбе* Џон Мекензи проматра два изазова: један је онај који нас потиче да дјелујемо организацијски и повећамо учинковитост подuzeћа и институција, док нас други потиче на дјеловање у култури с настојањем да се истакну и превладају норме друштвене контроле, односно да им се на неки начин одупре (McKenzie 2006). На самом почетку књиге, Мекензи објашњава како полази од изазова који умјетничке и активистичке изведбе повезује с перформансима радника и руководиоца компанија, као и са изведбама и перформансима рачунарских и ракетних сустава. Од напада на умјетнике перформанса у Конгресу, до спецификација кућанских апарата, те од учестале обуке високоперформативног руководећег кадра, до перформативности свагдашњег говора. Свеукупно тумачење перформативности у данашњем времену постаје алат кроз који Мекензи проматра призму данашњег времена.

У процјепу између двије тисуће година, све се свело на изведбу – рад, игра, секс, па чак и отпор, сматра Џон Мекензи, те уводи три основна вида изведбе: организацијски, културални и технолошки. Сва три поља заједно креирају големо призорште које обухваћа подручје људског рада и доколице, као и понашање свих индустријских и

електронички произведених технологија. Под организацијским Мекензи проматра изведбе менаџера, војне индустрије, извођење одвјетника, судских пракси и процеса, те осталих улога које се изводе у свакодневном животу. Мекензи даље точно детектира како највеће упризорење технолошке изведбе данас стварају и обликују рачунарске, електронске и телекомуникацијске индустрије, док је баркод постао писмо данашње технолошке изведбе, од спортских аутомобила, паметних телефона и телевизора, компјутера па до ракетних сустава високих перформанса. Када размишљамо о њиховим перформансима, изведбу проматрамо у смислу нечега чиме се баве инжењери техничари и информатичари. Перформансе истакнуте на себи садрже разни употребни производи од прехранбених производа, козметичких производа, алата, резервних дијелова, кућанских уређаја, бијеле технике, до аутомобила, компјутера, паметних телефона и слично. У здравству су се перформансе појавиле као подручје проучавања учинака лијечења лијековима или физиотерапије, док се на подручју финансија, маркетинга, дионица, мировинских фондова и слично подаци подвргавају анализама краткорочних и дугорочних перформанса.

Попут изведбених студија и изведбеног менаџмента, парадигма техно-изведбе, како је Џон Мекензи назива, појављује се већ у раздобљу након Другог свјетског рата на темељима технолошке изведбе коју је установио апарат америчког хладног рата. Мјерила високих перформанси данас се најстроже постављају управо на пољима попут зракопловства и информатике. Артикулирајући политичку импликацију извођења, Џон Мекензи примјећује (McKenzie 2006: 38-41.) како је изведба развила битно политичко значење, па је, као таква, тумачена лимиалним процесом, односно као унапријед смишљено прекорачење друштвених норми и структура, граничних вриједности. Лимиалне изведбе су граничне и рубне, смјештене у самим пукотинама институција и њених система, док су истовремено подложне критици или осудити њихове нормативне функције. У друштвено-економском али и културном смислу, данашња изведба с једне стране, од субјекта захтјева ефикасност у извршавања пословног задатка, док истовремено, с друге стране, изведба служи критици и субверзији устаљених друштвених норми, подривању структура моћи, тако што у први план ставља догађаје и слике који ремете друштвена правила (McKenzie 2006).

Мекензи изведбеност види као постмодерно стање које тражи да сво знање врједнујемо према мјерилима њихове оперативне учинковитости, односно, да све што можемо сврстати под знање буде могуће превести и у статистичке бројеве, односно јединице и нуле бинарних дигиталних система. Изведба ће, сматра Мекензи у 20. и 21. стољећу бити

оно што је дисциплина била у 18. и 19. стољећу, то јест онтоповијесна формација моћи и знања. Изведба попут дисциплине проводи нови субјект знања, само што се тај субјект данас увелике разликује од оног насталог у режиму паноптичког надзора. Хибридни идентитети, надродна тијела, дигитални аватари наводе нас на закључак да се данашњи изведбени субјект гради као разломљен, а не као јединствен, да је децентриран, док је истодобно виртуалан и стваран, што би значило да су изведбени објекти прије непостојани него фиксни и прије симулирани него стварни. Изведбени објекти данас настају и дјелују у разнородним социо-техничким системима и мрежама, превођени кроз кодове разних дискурса они се смјештају и изводе на бројним практичним призорима. Дисциплинске установе и њихови механизми обликовали су индустријску револуцију Еуропе и њених колонијалних царстава, док данашњи механизми изведбе програмирају мрежна токове постиндустријског и постколонијалног свијета (McKenzie 2006).

У тексту *Умјетничко дјело у умреженом свијету*, Маја Станковић примјећује како је умјетност на почетку 21. стољећа постала дио глобалног, пост-информатичког друштва, у којем је систем замијенила мрежа, а јасне и дефиниране категорије замијенила су флуидна одређења. Умјетници данас не само да употребљавају неумјетничке предмете, што је увела авангарда, већ преузимају поступке, стратегије и праксе из других неумјетничких подручја. Оно што на неки начин једино конституира ту разлику је мрежа унутар које се продуцира смисао, тако да исти предмет, изведба, снимка или текст у одређеној мрежи значења функционира као умјетнички рад, док изван ње може бити нешто сасвим друго. Мрежу, сматра Станковић, чине флуидни односи који су у сталном процесу промјене и информације које циркулирају у реалном, медијском и виртуалном простору. Генерирање информација, њихова обрада и преношење постају основни извори продуктивности и моћи због нових технолошких увјета који се појављују у овом повијесном раздобљу. Умјетнички рад данас настаје у густој мрежи окружујућих текстова друштва и културе који од те мреже није изузет, већ настаје усред ње, те бива њом одређен, али и за њу одређујући. Будући да је информација *главна сировина* овог повијесног тренутка, онда се и умјетнички рад, геста, интервенција или понашање третирају као специфична информација која функционира у фузији с многим другим информацијама које круже у различитим регистрима (Станковић 2016: 96-109).

Зазвати провокацију, узнемирити грађанске норме, промијенити рецепцију и понашање публике, указати на нове перцепције времена и простора, увући публику у догађај, физички је активирати. Перформанс никада није политички неутралан, а посљедњих

двадесетак година све се чешће сусрећемо са појмом перформанса који се појављује као облик политичке и друштвене комуникације. RoseLee Goldberg говори да се перформанс касних осамдесетих и раних деведесетих година често користио као врста друштвеног протеста, а затим и како је перформанс функционирао на црвеном Истоку као облик политичког супротстављања. Перформанс се данас често намеће у јавности као појавност која служи за мобилизирање или узнемиравања. Данас учестало свједочимо разним умјетничким и политичким изведбама, који постају све популарнији облик директне политичке и друштвене комуникације. Неријетко се сусрећемо с примјерима перформанса политичких активиста, демонстраната, политичара или разних угрожених појединаца, који помоћу неке изведбе покушавају проговорити о некој ситуацији или проблему. С развојем дигиталних медија, перформативност је проширена и у виртуални простор. Данас не само умјетници и активисти, него и широки спектар актера користи интернет и друштвене мреже за стварање перформативних слика, истражујући како се властити идентитет, политика и умјетност могу обликовати путем дигиталних медија. Иако перформанс у медијализираном друштву губи на својој непоновљивости и суприсутности у времену и простору, па тако прелази у сферу репрезентације, односно указује на неки догађај који се догодио, а није само догађање по себи, с друге стране се у дигиталном окружењу отварају нове могућности у стратегијама документирања, накнадног структурирања и реконтекстуализације, те укључивања перформативне слике у шири медијски концепт значења. Перформативна слика тако постаје перманентни вршитељ радње, ситуације или понашања; она се креће и увезује унутар разних сјечишта мреже, а као таква се увијек може изнова пласирати како би потакла нова сагледавања, превирања, преговарања.

02 ВЛАСТИТА УМЈЕТНИЧКА ПРАКСА И МЕТОДОЛОГИЈА

На Умјетничкој Академији Свеучилишта у Сплиту, 2008. године уписујем преддипломске студије на одсјеку за *Филм и Видео*, касније је студијски програм промијенио назив у *Филмска и Медијска умјетност*. Програм одсјека заснован је на реинтерпретацији *старих* нових медија, филма, перформанса, фотографије, експерименталног филма, унутар сувременог дигиталног окружења. У то вријеме повезивање перформанса и филма постаје интригантан и богат изражај у сувременој умјетности, пружајући умјетницима могућност да истраже сложене теме и концепте путем интердисциплинарног приступа. Свјестан важности документације, прве перформансе изводим и документирам фото и видео документацијом, прво за потребе испита, а касније и за изложбе и ширу публику. Унапријед промишљам изведбе за камеру, односно промишљам документацију у односу на визуални и филмски језик, који паралелно истражујемо на одсјеку. Перформанс, филм и медијска умјетности, као различите стваралачке праксе, у међусобној су интеракција, а појава дигиталних медијских технологија, биљежења и репродукције живог извођења, активирала је бројне начине употребе и презентације. Дигитална технологија у то вријеме, између осталог, омогућила је много једноставније и јефтиније снимање и фотографирање, те архивирање и чување фотографије, звука и видеа. Такођер је унијела револуцију и у сам процес монтаже покретне слике и звука, омогућивши нелинеарну монтажу, те лаку могућност рада у више канала и секвенци. Дигитална технологија тиме омогућава да се радови лако мијењају и дорађују, односно радови се тако могу континуирано развијати и мијењати, што ствара простор за даља истраживања и експериментирања.

Истражујући умјетнички перформанс и његову материјализирану појавност кроз изведбе, уједно истражујем и теме које за циљ имају суочити друштво са проблемима у приступу и рјешавању економских, социјалних и еколошких проблема, те њихов међусобни однос. Најчешће су то теме попут социјалне правде, околиша, политике или било које друге релевантне теме које директно утјечу на мој живот те их желим адресирати путем изведби. Прочишћени и нискобуџетни перформанси, једноставни и јефтини реквизити, костими, те пригодне локације које често укључују кориштење јавних простора, тргова и улица, адресирају различите друштвени проблеме. Перформанси изведени на улици, привлаче позорност случајних пролазника, али и новинских и телевизијских медија, креирајући снажан и директан однос унутар јавног

простора. Извођење на улици често пута је значило и директан однос и сусрет са суграђанима који најчешће у већем броју нису дијелили нити приближно слична политичка и идеолошка стајалишта.

Незапосленост, рецесијске мјере, брз раст стопе сиромаштва, друштвени немири све чешћи су симптоми које указују на социјалну нужност у виду хитрих и темељитих промјена. Грађанске, радничке, интелектуалне, умјетничке и друге иницијативе, стварају нове просторе за дијалог, међусобну подршку и критику и то једнако у јавном и у виртуалном (медијском) простору. У расвјетљавању социјалних проблема кроз активизам и умјетност, развијају се и разни модели медијације, отпора и критике. Свијетом се шири вал незадовољства, а истовремено протести постају иконографија данашњице. Међу све већим бројем појединаца и група успостављају се разни модели самоорганизације који за сврху имају рјешавање или указивање на проблеме за које одговорни не маре или не желе марити.



Доста 2011. кадар из видео документације

Дан глобалних протеста који се догодио 15.10.2011. године када су диљем свијета, по улицама градова изашле на тисуће људи, са намјером да упозоре остатак друштва на потребу за реорганизацијом и корјеним друштвеним промјенама. Тај дан људи су изашле на улице како би се солидаризирали и подржали протестанте из Египта, Грчке,

са Вол стрит-а и друге. У Сплиту су се протести одржавали на сплитком Перистилу. Као централни дио палаче Перистил је са временом постао и централна градска позорница за разне врсте изведби од политичких протеста, до драмских глумбених изведби. Један од најранијих и најзначајних концептуалних интервенција у јавном простору у Хрватској била је управо просторна интервенција *Црвени Перистил*, изведена од стране истоимене групе на сплитском Перистилу 1968. године када је група, састављена већином од студената ликовне културе на Педагошкој академији и ученика Школе примијењене умјетности у Сплиту, тијekom ноћи обојили цијели Перистил црвеном бојом.

За вријеме одвијања протеста у Сплиту, 15.10.2011. године, управо на Перистилу за вријеме протеста између окупљених израдио сам кратак и јасан транспарент на бијелој плахти, тако што сам властитом крвљу исписао ријеч *ДОСТА* и датум *15.10.11.*



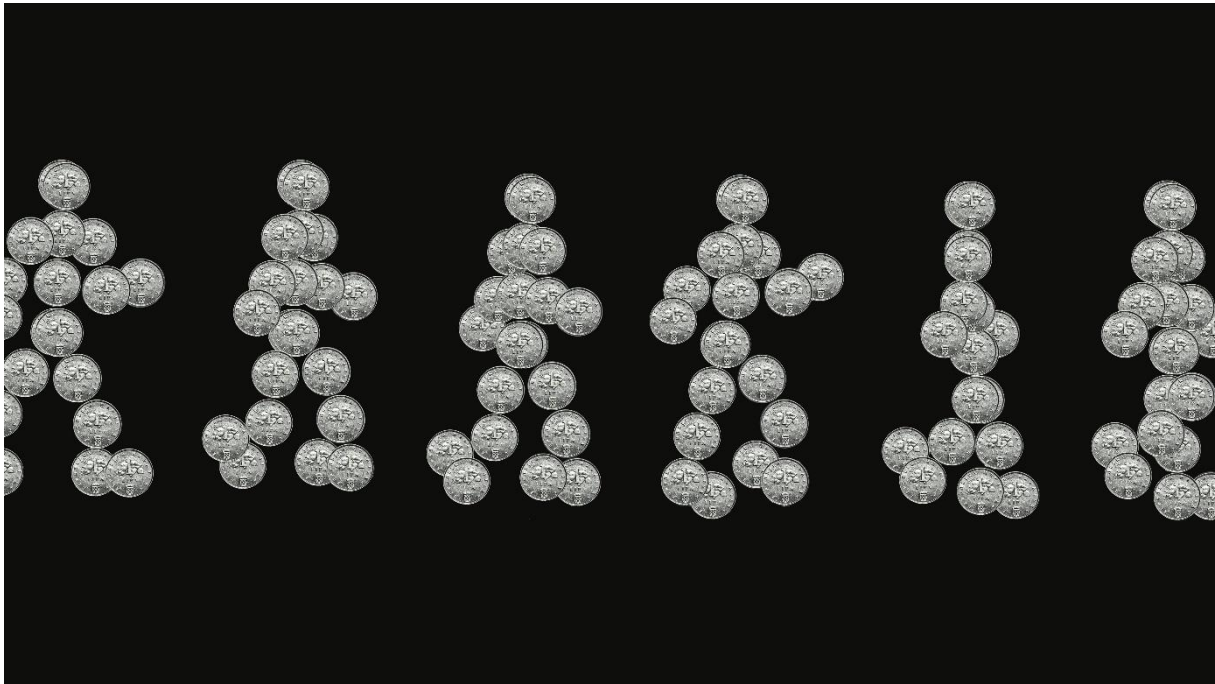
Пусти ме да прођем 2009. кадар из видеа

Изведба, специфична за одређено мјесто (*site specific*), изведба је створена у односу на одређено физичко мјесто гдје се изводи, што ће постати каснија честа метода у мојим властитим изведбама. Слична ситуација је и са видео перформансом *Пусти ме да прођем* који је реализиран још 2009. године у склопу колегија *Перформанс и видео*, под менторством професорице проф. Сандре Стерле. Перформанс је изведен само за камеру, а укључивао је директну физичку интеракцију са случајним пролазницима такођер креиран за специфичну улицу у граду. Рад је изведен у најужој улици у Сплиту, која се

налази унутар Диоклецијанове палаче, а грађани је називају *Пусти ме да прођем*. Тијесни сусрети и мимоилажење са суграђанима пропраћено је њиховим реакцијама и бритким коментарима, варирају од оних устрашених, па до оних офанзивних. Камуфлирана камера постављена на скели изнад уске улице је снимала тлоцртно и тако документирала цијелу изведбу. Изведба за камеру трајала је сат времена, колико је трајала и магнетна трака тадашњих мини ДВ камера. Селекцијом материјала и кориштењем *цанп-кат* резова, рад је скраћен на три минуте на начин да у фокус поставља карактере и коментаре пролазника, као главни садржај, односно резултат перформанса. Рад је презентираан на филмским фестивалима у форми перформативног видеа, а затим и у галеријама као видео-перформанс. *Пусти ме да прођем* презентираан је као видео рад у Сплиту на *41. Ревији хрватског филмског и видео стваралаштва*, у Загребу у склопу програма *Љетна схема* у Галерији „Владимир Назор“, а затим и у Њујорку на фестивалу експерименталног филма *Видео Дамбо (Video Dumbo)*.

Методологију едитирања и обликовања аудио видео записа, односно видео документације перформанса, започео сам развијати и раније у процесу документирања, билежења и презентирања перформанса. Хепенинг *Оркестариј*, одржан на другом по реду фестивалу перформанса *ДОПУСТ 2009.* године, у процесу едитирања снимљеног материјала добио је форму интерактивне инсталације касније изложене у Музеју града Сплита, у којој је посјетитељ имао прилику заједно свирати синтесајзер уз двоканалну видео документацију гласбеника који су импровизирали тијekom хепенинга.

Као сљедећи мотив за проблематизирање неуспјеха данашњег друштва, мрачних страна профитерске културе капиталистичког друштва, узимам кованице од 1, 2, 5 и 10 липа. Кованице које појединачно, као новац, немају никакву вриједност, заузимају улогу коју дијеле са све већим бројем становништва које се налази у позицији да су, као људи, безвриједни, тешко осиромашени и остављени испод разине социјалног минимума којег би им могао и требао осигурати данашњи ступањ човјековог развоја. Големе количине капитала слијевају се према малом броју појединаца, елити, која њиме управља на начин на који стиче још већу зараду, не обазирјући се, притом, на потпуну девастацију човјека, друштва и природе.



МАРШ! 2012. видео инсталација, стоп анимација

Циклус медијских радова под називом *Ситниш*, као и истоимени перформанс, методички обликује такве ставове користећи се новцем као симболом и то путем акције, перформанса, фотографије, анимације, видеа и инсталације односно мултимедијалне инсталације, а све како би нашао исти тај симбол, његов значај, расподелу и моћ. Циклус је започео истоименим перформансом изведеним на сплитској *Пјаци*, односно Народном Тргу 2011. године, гдје сам хрпом кованица по тргу *исписао* ријеч *СИТНИШ*. Кованице су, потом, случајни пролазници, углавном пензионери скупљали са пода, а самим тиме су постали и дио акције те и њен својеврсни стејтмент, док су остали пролазници само застајкивали и знатижељно их проматрали.



Ситниши, постав Галерија ЗД Арт

Ипак, о идеји да као појединац не могу промијенити свијет, сигурно не у неком краћем року, свједоче и узалудни покушаји да се сам сукобим са проблемом монетарног система, као и покушаји да исцрпним ударцима тешким чекићем по кованици од једне куне уништим, дематеријализирам новац као у перформасу *Профит вс. добробит*. Репетативни ударци велике мацоле по кованици једне куне на наковњу трају педесетак минута, док она не постане само непрепознатљива мрља метала. Видео документација је едитирана у пар минута, користећи се такођер *џамп кат* транзицијом код краћења времена, фокусирајући се само на кратке тренутке удarca маља о кованицу. Пероформанс је каснијих година поновно извођен у Београду, Сарајеву, Женеви и Атини. У сваком граду концепт је био исти, само би се мијењала кованица која је у Сплиту била једна куна, у Београду један динар, у Сарајеву једна конвертибилна марка, у Женеви један франак а у Атини један еуро. Рад се потенцијално наставља и данас, овисно о могућностима, у свакој држави у којој још нисам интервенирао.



Профит вс. добробит 2012. изведба МКЦ Сплит

Перформанси из серије *Ситниш*, *ДОСТА*, *Профит вс. добробит* на изложби *Removed Together Split-Ljubljana* у Сплиту и у Љубљани, представљени су у форми видео триптиха, постављена три екрана међусобно комуницирају те тако додатно подцртавају и јачају садржај. Серије и циклуси перформанса, видео перформанса и медијских радова постају метода којом се почињем све чешће користити. Започињем изводити низове перформанса и медијских радова који су повезани заједничком темом, концептом или наративом. Серије и циклуси се темеље на континуитету теме или концепта; прво одабирем одређену тему или идеју којом се желим бавити, те је истражујем кроз више изведби. Свака изведба постаје поглавље у већој причи или експериментирање с различитим аспектима исте приче. Ова стратегија омогућује дубље истраживање и развој идеје кроз вишеструке изведбе. Према Шуваковићу, серија као умјетничка метода, антиципирана је крајем 19. стољећа у серијама слика импресиониста Клода Монеа (Claudea Moneta), у којима се приказује природа у различитим фазама дневног кретања Сунца, односно у серијалним студијама покрета људи и животиња енглеског фотографа Едварда Мејбрица (Edwarda Muubridgea). Идеја серијске умјетности појављује се као пријеломни момент трансформације модерничке аутономије сликарства и скулптуре у постсликарске и посткипарске стратегије минималне, постминималне, процесуалне и концептуалне умјетности. Тијеком седамдесетих година настају и серије фотографија

(секвенци) које су реконструкције перформанса и процеса, односно концептуалне или наративне структуре (Шуваковић 2011).



Перформанси из серије *Ситниш*, *ДОСТА*, *Профит вс. добробит* на изложби

Removed Together Split-Ljubljana, МКЦ Сплит

Године 2013, дипломирам МА „Филма Медијске умјетности и анимације“, под менторством проф. Сандре Стерле, са кратким документарним филмом, и мултимедијском инсталацијом *Мрежа Солидарности*. Кроз властито судјеловање, праћење и документирање серија акција *Мреже солидарности*, неформалне грађанске иницијативе, која се окупља и солидаризира првенствено с угроженим радницима уништених твртки, махом у стечајном процесу, скупљам и селектирам документацију протеста, судских поступака, полицијских интервенција и хапшења. У питању су били, понајприје, бивши и актуални запослени радници у творницама *Јадранкамен*, *Узор*, *Далмацијавино*, *Монтер*, *Адриакем*, *Каменско* и други, који су само дио уништених подuzeћа, која дијеле слична искуства с преко 20.000 других фирми у држави.



Мрежа солидарности 2013.

Биљежењем акција, протеста, судских процеса, изложби, умјетничких перформанса, округлих столова, предавања и сличних програма, те активно дјелујући унутар *Мреже солидарности*, прикупљам и одабирем документарну грађу која постаје примјер и потврда криминалних и коруптивних процеса који, и даље, непроцесуирани опстају унутар државног система. Кратки документарни филм и верзија истог пројекта у форми мултимедијалне инсталације настала је као резултат дуготрајног прикупљања снимака и материјала који су направили људи подстакнути жељом да подигну свијест и унесу свјетло у таму пост приватизацијских процеса у Хрватској. Дипломски рад *Мрежа солидарности* исте године је изложен на *Медитерранеа 16. Бијенале младих умјетника Еуропе и Медитерана*, одржаном у Анкони, те је потом био дио пропратног програм на *48. Загребачком салону*. Године 2014. је рад презентиран у Мултимедијалном Културном центру Сплит у склопу изложбе *Медитерранеа 16. у Сплиту*, те је приказани и у склопу посебног програма *Сплит филм фестивала*. Исте године документарни филм *Мрежа солидарности* осваја и прву награду жирија на *46. Ревији хрватског филмског стваралаштва*.

Након завршеног МА студија настављам са подучавањем на истом одсјеку, прво као стручни сурадник, потом асистент, а затим и као доцент. Истовремено, док подучавам на Академији у Сплиту, истражујем перформанс умјетност, властите концепте, идеје и начине документирања изведбе, а након тога их укључујем у шири медијски концепт. Активно се бавим стратегијама и техничким могућностима документирања акција са студентима, потом проналажењем различитих облика представљања дјела документираних извана, кроз аудиовизуалну технологију којима се касније поновно служим у раду, као документацијом изведеног концепта или акције, накнадно структуриране у видео или у медијску инсталацију.

У то вријеме све чешће почињем промишљати изведбе и за статичне фиксиране кадрове. Код таквог кадра гледатељ је мање свјестан камере. Радови као што су *Црно црвено*, *Браво* и *ЕУ спава*, изведени су пред публиком док је сама изведба смјештена у статичне кадрове који функционирају као видео перформанси.

У раду *Црно црвено* лијеву шаку намачем црвеном, а десну црном бојом. Ударајући стиснутим шакама, по бијелој дрвеној плочи испред себе, црна и црвена боја постају видљиве, гласне и болне. Рад је изведен на отварању Славонског Биејенала 2014. године пред публиком. Камера је постављена непосредно иза мојих леђа те снима статично изведбу у средњем плану. Документација је касније едитирана на начин да се видео репродуцира прво од почетка до краја те се наставља од краја према почетку репродукцијом у назад и тако у затвореној петљи (ping-pong loop).

У раду *Браво* тијело ми је у потпуности уроњено у мору, док руке једине извирују из површине те у дужим интервалима аплаудирају према гледаоцу, копну, након чега нестају у мору. Користећи се боцом са кисиком, истом коју користе подводни рониоци, радњу аплаудирања понављам тридесетак минута са повременим паузама у којима комплетно нестајем испод површине мора. Изведба је снимљена у статичном кадру са телеобјективом.



Црно Црвено 2014. изведба Славонски бијенале, МЛУ Осијек



Браво! 2015. изведба Almissa open art festival, Омиш

Године 2015. у Грчкој се одвија избјегличка драма, те је држава због својих финансијских проблема уцијењена од Еуропске уније. У сарадњи са младом глумицом и перформерицом Тином Кесеровић снимам видео рад *Еуропа спава*. У изведби Тина у улози женске фигуре, као алегорија Европе, мучно и замуцкујући, споро попут успаванке, пјева Бетовенову Оду радости на оригиналном њемачком језику. Испред њеног наог тијела је застава Еуропске уније, којој сједећи полуголом, плавом бојом прекривам еуропске жуте звијезде, док све не нестану и стопе се с позадином. Рад је изведен и снимљен у једном статичном кадру ноћу. Изведби на брежуљку с којег се јасно види свјетлошћу обасјан Партенон и Акропоља, симболи рађања демократије те еуропске цивилизације, присуствовала је и публика.



ЕУ спава, Атина 2015.

Изведен пред публиком, која је унапријед упозорена да не прича, нити ствара шуме и буку, перформанс *Пластични човјек строј* пажљиво је промишљен и снимљен уједно и за камеру. Перформанс је касније, кроз своју документацију, постао препознат рад; сниман је у једном, статичном кадру, великом тоталу стјеновитог кањона ријеке Цетине, који је у директном контрасту са малом фигуром извођача. Управо кадрирање, односно статична камера и избор једног плана, *великог* тотала стијена са малом фигуром у средњем доњем дијелу кадра, створиле су јаки визуални дојам изведбе, у којој на камену који излази из ријеке, потпуно наг, заштићен само заштитном грађевинском кацигом,

репетативним ударцима, ударам главом у камен на којем клечим. Гласни ударци ремете тиху атмосферу природе и доприносе снази и зачудности цијелог перформанса. Видео перформанс *Пластични човјек строј* изложен на телевизији причвршћеној на зиду, осваја награду 39. Сплитског салона 2015.



Пластични човјек строј 2015. кадар из видео документације

Серија акција, које накнадно обједињујем под називом *Баланс бијеле*, започета је унутар резиденцијалног пројекта АК галерије *Комплекси: (су)живот људи и простора*. За време резиденцијалног боравка у копривничком кампусу током септембра 2016. године, када сам упознао сам простор бивше касарне и њену повијест, те напоследку направио једнодневну акцију која је изведена и документирана током 2017. године. Простор који је некад имао војну/ратну функцију, данас је простор на којем се налази свеучилиште, неколико удружења и велики број неискориштених објеката, који стоје напуштени и чекају своју пренамјену. Рад је изведен за камеру као низ геста у којима непомично стојим са великом бијелом заставом, у односу на напуштену архитектуру запуштене касарне. Специфично је да је публика позвана да присуствује продукцији видео перформанса у смислу отвореног филмског сета. Публика је проматрала процес тражења специфичне локације, позиција камере, намјештања кадра, тестирања, све до коначне

изведбе пред камером. Рад је накнадно изложен на двије соло изложбе у галерији АК у Копривници, а затим у галерији К2 у Крижевцима 2017. године, заједно са фото документацијом акције.



Баланс бијеле 2016. Копривница

Исти концепт извео сам касније и унутар пројекта *Урбане празнине / Rethinking the Void* 2017. године у Сплиту. Тада је у фокусу био спортско-продајни центар Котекс - Грипе, једна од вриједних урбанистичких цјелина у Сплиту, изграђен 1979. године, уочи *Медитеранских игара*. Симбол града осамдесетих година, објект упечатљивог архитектонско просторног обликовања (арх. Живорад Јанковић - Славен Рожић) који с временом постаје симбол економских и просторних макинација и афера деведесетих година. У Сплиту изводим дугу гесту стајања са великом бијелом заставом на крову објекта, покрај великог натписа *Продајни центар Котекс*. Рад је, овога пута, документиран и употребом дрона, који је кружио снимајући објект са различитих удаљености и из различитих углова, при томе не губећи изведбу из кадра. Касније код селекције и уређивања видео документације, доносим одлуку да користим само видео записе снимљене дроном, јер управо они, због своје дистанце, у први план стављају

величину, архитектонски дизајн и урбанистички оквир комплекса, описујући га из зрака, док акцију пратимо као мали детаљ, али и важан коментар контексту приказане архитектуре.



Баланс бијеле Котекс – Сплит 2017. кадар из видео документације.

Сурадњу са сниматељем Роком Биримишом, који је документирао дроном и наведени рад, започео сам још док је Роко студирао преддипломски студиј филма и видеа на Умјетничкој академији у Сплиту, гдје сам у то вријеме одржавао вјежбе на предмету *Основе перформанс и видео умјетности*, *Перформанс и видео умјетност* и *Видео инсталација*. Сурадник Роко је већ као студент имао занимљиве и храбре видео перформансе, а уз то је његово највеће интересирање било снимање и фотографија, односно касније и подводно снимање и фотографирање, што је и била тема којом је дипломирао на *Факултету драмских умјетности*, на одсјеку филмске фотографије у Загребу 2020. године. Управо познавање и разумјевање перформанса и фотографије учинили су Рока Биримишу извршним сниматељем перформанса. Са Роком сам први пут започео сарадњу 2017. године, када сам тражио погодног сниматеља за три видео перформанса, касније насловљена *Split Waltz 021_123* која сам планирао извести у старој језгри Сплита за вријеме туристичке сезоне. Како су перформанси замишљени за камеру, требали су бити изведени и забиљежени у јавном простору старог дјела града који је у то вријеме пун туриста. За потребе перформанса требало је пронаћи доброг сниматеља који

се уједно у раду може носити са изложености те различитим могућим интеракцијама са пролазницима, кроз које се у неким дијеловима изведбе дословно требало пробијати. Роко се показао као добар избор за сниматеља, због свог искуства у изведби и снимању, па тако са њим касније настављам сурадњу и на перформансима из серије *White Balalns – Котекс Сплит, Игнави, Може више! Мора више!..*

Рад *Split Waltz 021_123* састоји се од три перформанса изведена за камеру и туристе у старој градској језгри града Сплита, у вријеме туристичке сезоне. Први перформанс осмишљен је тако да ходам уназад кроз уске улице старог града закрчене туристима, док сам са сниматељем повезан штапом, који нас цијело вријеме држи на истој удаљености те при томе онемогућава пролаз испред кадра који је снимљен камером са стабилизатором у средњем плану. На тај начин камера је цијело вријеме била на истој удаљености од мене, а камерман ме могао својим тијелом и помало усмјеравати, пошто окренут леђима, нисам могао видјети куда се крећем. У другој изведби лежим на средини вестибула римске палаче, док камера на дрону на истом мјесту, тлоцртно високо изнад мене, ротира, при чему је кадар у великом тоталу. Трећа изведба је укључивала упад у изведбу наручену и плаћену од стране туристичке заједнице Сплит, у којој махом млађи сплитски глумци обучени у римске војнике рекреирају излазак и поздрављања цара Диоклецијана у јавности. Бројне групе туриста, вођене туристичким водичима, сваког дана точно у подне долазе на сплитски Перистил гдје се иста сцена свакодневно одиграва. Улазећи у простор између публике и извођача, публици окрећем леђа, те постављам камеру испред себе, тако да је окренута и према публици. Цијело вријеме извођења скачем на истом мјесту испред камере, на начин да главом искачем преко рубова кадра, док у позадини снимам публику, односно групе туриста, који прате и снимају својим мобилним телефонима и таблетама радњу која се догађа изнад мене. У кадру који снимам не видимо глумце који глуме Цара Диоклецијана и Римљане, пошто се налазе изнад и иза камере, видим само моје извођење и *туђу публику*. Специфично за рад је да у процесу постпродукције први пут плански манипулирам документацију у смислу да оригиналну звучну слику перфоманса мијењам са раније снимљеним звуком на истој локацији. У процесу едитирања, видео документације мијењам оригинални звук који највише садржи трубе и говор *Римљана*, са звуком жамора и синхронизираним звуком аплаудирања. Таква манипулација доводи до још веће зачудности и апсурдности код документације, док постаје јасно да публика заправо не гледа у моје извођење него изнад мене, настојећи, при томе, да моју акцију игнорирају. Звучна слика своди се на амбијент и жамор окупљене публике и њихово повремено аплаудирање. Рад је најприје

излаган у склопу групне изложбе *Град на други поглед* 2017. године, а потом у Галерији умјетнина у Сплиту, у склопу самосталне изложбе *Видео инсталације, видео перформанс и тјеловјезбе из серије мултимедијалних радова - Баланс бијеле* реализиране у склопу Ноћи Музеја у галерији МКЦ Сплит 2018. године. Рад је првобитно направљен као једноканална видео инсталација која је трајала 20 минута, а затим и као троканална инсталација у којој је свака изведба репродуцирана на засебном екрану у затвореној петљи. Накнадно је рад едитиран у верзију експерименталног филма у трајању од 15 минута, која је прво приказана на интернационалном фестивалу експерименталног филма 25фпс у Загребу 2019. године, а затим исте године и на *51. ревији хрватског филмског стваралаштва* гдје је рад освојио другу награду жирија. Године 2018. на изложби финалиста награде за младе хрватске умјетнике *Награде Радослав Путар*, у однос постављам три рада: *Split Waltz*, *Пластични човијек строј* и *Игнави*, као троканалну видео инсталацију.



Split Waltz 021-123 кадар из видеа

Тијekom докторских студија које уписујем исте године настављам даље са истраживањем извођења, могућности документирањем и презентације. У то вријеме мој предложени концепт изведбе изабран је за награду *Виртуалног музеја Дотричина*. Изведба се састојала од пар сати дугог мирног стајања у почаст жртвама које су на простору парка

Дотричина масовно погубљени за вријеме Нјемачке окупације Загреба у вријеме другог свјетског рат. Док сам мирно стајао у централном дијелу улаза у парк на кост лијевог ребра, одмах испод срца, руком сам прислонио и држао контактни микрофон који је даље амплифициран преко 10kw бас разгласа. Тако се за вријеме изведбе цијелим простором парка ширио дубоки звук откуцаја срца.

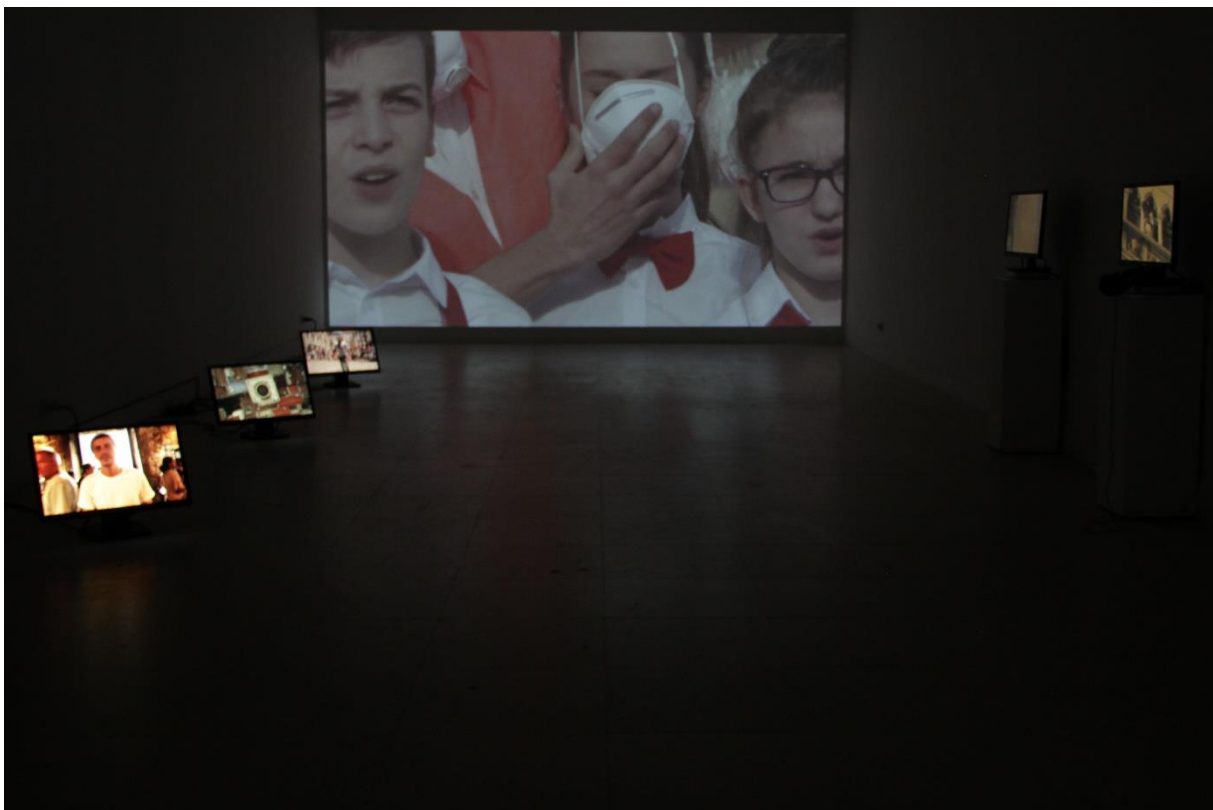
Радове настале у претходном раздобљу поново спајам и презентирам као екранску инсталацију на самосталној изложби *ДЕ-стабилизација*. Изложба је реализирана у галерији *Салон Галић* у Сплиту, а затим и у *Галерији Дома омладине* у Београду 2019. године. У вријеме пандемије 2020. године, постављена је и као виртуална изложба у организацији галерије *Scheier* у Вараждину. За виртуалну изложбу сам користио платформу *Јутјуб* на којој кружно структурирам видео радове тако да су се на крају појединог видеа појављивали *pop-up* оквири који су водили на сљедећи видео.



Де_стабилизација, Салон Галић, Сплит

Једна од метода коју у то време користим и прихваћам је да се код поставки у различитим галеријама користим опремом и простором на начин да радове постављам на доступној технологији, која варира од галерије до галерије, те техници коју је галерија у могућности набавити и посудити. Због честог проблема галерија да осигурају адекватну технологију,

односно одређени број потребних телевизора, пројектора, медија плејера и других потребних техничких објеката, током пријава изложби и при самом конципирању поставке користим се методом прилагођавања простору и технологији одређене галерије, а радове постављам у зависности од тога. Изложбе у Сплиту и Београду су се, из тог разлога, донекле разликовале, али концепт је остао исти. На обје изложбе је централну позицију задржао рад на великој пројекцији *Ливада из сна*, док је рад *Split Waltz* у Сплиту постављен на три ел-це-де екрана, вертикално посложена на зиду галерије. У Галерији Дома омладине Београда исти рад је постављен на компјуторским мониторима који су се налазили на поду галерије поредани један испред другог. Двије видеодокументације перформанса постављене су једна до друге на два монитора у црно-бијелој техници, која је наглашавала њихову документарност док су сви други изложени радови, због самог приступа изведби и односа према камери, проматрани као видео перформанси, иако је код неких приликом извођења била присутна и публика. Како су се простори галерије разликовали, тако је и радове требало другачије распоредити, међутим, све изложбе слиједиле су своју исту иницијалну логику те се даље прилагођавале увјетима галерије.



Де_стабилизација, Галерија дома омладине, Београд

По истом принципу наставио сам и галеријско постављање и прилагођавање технологији и простору и у докторском раду *Може више! Мора више!*, у којем се репродукције изведби документиране статичним кадром постављају на стол попуњен са екранима из галерије, посуђеним екранима, као и властитим, док се на одвојене екране или пројекције постављају материјали снимљени дроном. Изложба се надограђује и расте из града у град те се прилагођава новим просторима, док је концепт великог стола са бројним екранима и одвојеног приказа визуре дрона увијек задржан.

Оваква умјетничка пракса темељи се на промишљеном планирању и изведби која се пажљиво документира, како би се у што већој мјери пронашли начини и стратегије очувања важних елемената изведбе, а потом касније развија, надограђује, компилира и представља као видео инсталација. Свјесност о визуалној естетици и филмском језику игра улогу у формирању видео документације перформанса. Свјетло, композиција, кадрирање, звук, монтажа, одабир материјала, ритам монтаже, уношење звучних атмосфера, гласбе и слично, елементи су који судјелују унутар промишљања о концепту сваког сљедећег пројекта.

Приликом видео документирања води се рачуна и промишља се о освјетљењу, кадрирању, одабиру различитих објектива, односно користи се филмским изражајним средствима, како би се успешније пренијело идеју и естетску дубину саме изведбе у будућу видео репродукцију. Употреба различитих планова, може да приближи, нагласи и покаже одређене аспекте перформанса, док се кроз монтажу контролира дужина, ритам и напетост саме изведбе. Одабиром правог ритма измјена и дужине кадрова и секвенци, утјече се на гледатељеву перцепцију изведбе. Брза монтажа ствара динамичност и извјесну атракцију и узбуђење, док се кроз мање интервенције у материјал и спорију монтажу добива осјећај реалистичности и документаризма. Микрофони постављени близу извођача хватају сваки шум, сваки дах и емоцију извођача. Правилно одабране звучне атмосфере или гласба стварају емоционални контекст којим се настоји надокнадити немогућност документације да се пренесу емоције и осјећај живе изведбе. Анализирајући и друге методолошке специфичности у приступу према изведби, затим и властитој мотивацији и стратегијама, примјећујем да се у свом досадашњем раду често налазим у граничним просторима, на граници или преко границе закона. Када, на примјер, улазим у просторе забрањене за неовлаштени улазак и у њима изводим и документирам, или када у својим изведбама деструктивно интервенирам на основне симболе државе, као што су новац, застава и грб, аплицирам наљепнице на плоче

државних институција, герилски снимама и користим јавни простор без најаве и дозвола и слично. Ипак, ту се углавном ради о ситним и безазленим потенцијалним повредама закона, гдје често пута постављам питање да ли је стварно закон прекршен, а то углавном зависи и од различите интерпретације умјетничког чина, па се такве интервенције не би требало гледати као кршење закона, него радије као грађанске и умјетничке слободе. Недавно преминули умјетник, глумачки и пјесник Марко Брецељ, своју методу политичких акција и перформанса називао је *лаки тероризам*, док бих особно, кроз сагледавање својих акција те припадајућих провокације, ометања, ситних пријеступа и слично своју методу поетично назвао *њежни вандализам*.

03 Може Више! Мора Више!



Може више! Мора више! кадар из видеа

Завршни докторски пројект *Може више! Мора више!* користи процес, покрет и акцију, као тачку пресека између приватног и јавног, приватног и политичког. Акције се изводе и документирају на посебно одабраним локацијама, гдје је инфраструктура у стадију распадања, а вегетација буја и пробија на границама или додирним тачкама комплицираног односа природе, човјека и технологије. Користећи се филмским језиком, фотографијом, звуком, свјетлом, сценографијом, костимом, затим самим простором излагања, односно галеријом путем умјетничке инсталације, представљена документација у простору добија на својој новој перформативности. Акције се промишљају и изводе првенствено за камеру, како би се касније у односу са другим акцијама презентирале у цјелини, у форми вишеканалне аудио-видео инсталације састављене од низа покретних перформативних слика, репродуцираних у затвореној петљи (*loop*). Процес, развој и структурирање прикупљеног материјала одвија се паралелно са организирањем, извођењем, снимањем и накнадним презентирањем, те повезивањем самих акција у цјелину која се презентира и надограђује у сваком сљедећем граду. Истраживачки рад се наставља кроз проучавање метода и могућности презентације и ре-контекстуализације, истичући питања субјективног доживљаја прошлости и елемената који се у њу уписују. Серија акција промишљених и изведених

првенствено за камеру, презентира се у форми вишеканалне видео инсталације састављене од низа покретних перформативних слика репродуцираних у затвореној петљи, *loop*, на више од десетак екрана разних димензија и врста, од старих телевизора, старих рачунарских екрана, преко плазми, ел-це-де екрана и модерних екрана, па све до пријеносних рачунара и таблета. Videа снимљена дроном представљају други дио изложбе и постављају се одвојено гдје снимке из сваког града иду на засебну пројекцију или засебне екране, овисно о простору и техничким могућностима.

Изворно социјалистичка крилатица *Може више! Мора више!* у данашње време не сугерира потребу за колективним напретком, за који је потребно издвојити више времена и труда. У данашњим увјетима касног информацијског капитализма, ова парола има сасвим другачије призив, са колективног напретка она се фокусира на појединца, као позив на труд којим ће повећати производњу и ефикасност, односно повећати зараду и профит корпорација. Наиме, капитализам као идеологија и систем производње, одређује да вриједност рада произлази из његове способности да генерира профите, а не из сврхе коју тај рад остварује. Овај приступ посљедично доводи до тога да се рад своди на пуку продуктивност, односно, човјек постаје само још једна производна јединица. Тако је у наслову *Може више! Мора више!* јасно представљена критика капиталистичког система, који се темељи на сталном повећању производње и профита, умјесто да се заснива на задовољавању потреба друштва у цјелини. У питању је и критика човјековог отуђења од човјека и човјека од природе, што је карактеристично за данас технолошки напредна друштва, односно критика укупног дезоријентираног потрошачког друштва. Питање узалудног рада повлачи се из потребе саме радње, али и из самих локација које својом напуштености и неупотребљивости још снажније адресира то исто питање.

ПРОЦЕС ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање у раду *Може више! Мора више!* започето је у сурадњи са међународним резиденцијалним програмом *Соба за госте* у Марибору у мају 2019. године, на позив Ирене Борић, кустосице и водитељице програма. Првобитна идеја била је истраживање и реконтекстуализација транзиције индустрије и јавног добра на просторима бивше Југославије. Како сам се истом тематиком раније бавио у своме раду, упознат сам са разним примјерима транзиције кроз сурадње са радницима различитих компанија у Хрватској, њиховим радницима, процесима стечајних поступака и слично. Како је Марибор некада био једним од развијенијих градова бивше југославенске индустрије чинио се као добар узорак за развој новог пројекта.

Доласком у Марибор започео сам истраживање на начин да сам одлазио на локације мариборске напуштене индустрије, фотографирајући и разговарајући са локалним становницима, прегледавао фотографије, те потом претраживао по интернету. Био је то још један јако кишни Мај у посљедњих неколико година, али самим тим и јако зелен од биљака које су кренуле бујати у кишно прољеће. Прегледавајући и анализирајући даље снимљене фотографије углавном напуштене архитектуре, дивља трава која је бујала из пукотина запуштеног бетона привлачила је пажњу својом живости те снагом којом је успијевала улазити и растварати пукотине бетона из којих је израстала. Перформативност кише која пада, траве која буја те запуштене архитектуре која као да при првом погледу снажно позива на неку изведбу, ритуал, игру, интеракцију, као да је већ била довољна за серију фотографија. Одлучио сам се за концепт серије једноставних изведби које би требале нагласити све перформативне аспекте кише, траве, архитектуре, али такођер и створити дијалог међу њима.

Одлучио сам се за гесту у коју пажљиво, вриједно и посвећено по киши, залијевам дивљу траву израслу из пукотина бетона углавном пропале мариборске индустрије. Залијевање по киши, као геста, поставља снажно питање о потреби, разлогу и самој апсурдности таквог посла. У пронађеним просторима примијетио сам неку сличну врсту апсурда, док је све одисало немаром и непотребном тежином од које се не може побјећи. Било је јасно да ће рад бити првенствено конципиран за камеру, не само зато јер се изводи на периферијама Марибора и то углавном по киши, него је и сам концепт првенствено фотографске природе. Иако су за вријеме снимања организатори објављивали локације изведби, па је тако продукција рада постављена као отворен процес за заинтересирану публику, од такве праксе сам у каснијим изведбама одустао. Наиме локације на којима

изводим најчешће су тешко доступне, обрасле, понекад пуне смећа, а често и забрањене за приступ јавности, односно неовлаштена лица. Користећи се вртларским прибором у облику канте за залијевање, креирам интеракцију са простором, дивљим биљкама и кишом, уједно се штитећи и дистанцирајући од њих заштитним одјелом, чизмама, маском и рукавицама. Раније селектиране фотографије, које сам сакупио за вријеме обилазака, служиле су као мапе за проналазак точне позиције изведбе те позиције камере у односу на изведбу и одабрану архитектонску позадину, коју сам потом прецизно одредио заједно са сниматељем на самој локацији. Акције у којима, у пратњи дрона, обучен у бијело заштитно одијело, с кантом за залијевање испуњеном непознатим садржајем, залијевам коров за време кишних дана, изводим на примјерима пропале мариборске архитектуре и индустрије, никад довршеним темељима културног центра МАКС, пропале индустрије мариборске Ливарне на простору бивше творнице аутомобила Марибор ТАМ, напуштеном потходнику покрај аутобусне станице, те другим сличним просторима које проналазим док истражујем, обилазим и фотографирам Марибор. Након истраживања видео запис акција структурирам у форми перформативне аудио-видео инсталације, те је презентирам у галерији К18 у Марибору. Радови су постављени на више екрана, таблета и лаптопа, смјештених на великом столу у центру галерије, док снимке дрона постављам на издвојеном екрану у другом дјелу галерије.



Може више! Мора више! постав галерија K18, Марибор 2019.

Сљедећа година означила је прелазак комплетног друштва у изолацију, услијед пандемије корона вируса, која се проширила свијетом. На позив Ирене Бекић за излагање у *Галерији Прозор* у Загребу, понудио сам наставак концепта започетог у Марибору, који је доласком короне првенствено због саме естетике заштитног одијела, маске, а потом и цијеле атмосфере коју зрачи, добио сасвим нову симболику. Снимање у Загребу започео сам у новембру 2020 године, у вријеме када почиње такозвани други вал пандемије. Вријеме короне означило је тада велики прелазак глобалног друштва у виртуални свијет, у почетку највише кроз банкарство, шопинг, доставе, док се истовремено и цијели социјални живот највећим дијелом преселио на друштвене мреже.

Након апсурдног чина залијевања биљака по мариборској киши, истраживање се наставља кроз серију акција прскања биљака по загребачкој магли. У Загребу канту за залијевање из Марибора замјењује прскалица, сличнија спреју за дезинфекцију који се тада почиње масовно користити. Рад тако добива додатну нову врсту ангажираности и дијалога са тренутном ситуацијом пандемије у свијету, док се истовремено наставља бавити реконтекстуализацијом транзиције друштва, кроз перформативне приказе архитектуре која временом остаје напуштена те самим тим и пропада.

Загребачка изложба је постављена у галерији *Прозори*, која се налази у склопу градске библиотеке и читаонице и нема свој засебан простор. Екрани су постављени уздуж прозора, који су, у случају *Галерије Прозори*, истодобно и њени зидови и распоређени су у неколико цјелина. Видео записи акција из Загреба, који се снимају нетом прије изложбе, се потом комбинирају са онима снимљеним у Марибору, а затим су постављени у форми инсталације, на начин да се двадесетак екрана постављених на столовима проматра из ванка кроз прозоре галерије. Изложбу је тако било могуће видјети цијели дан, 24 сата дневно, без обзира да ли је књижница отворена или не.



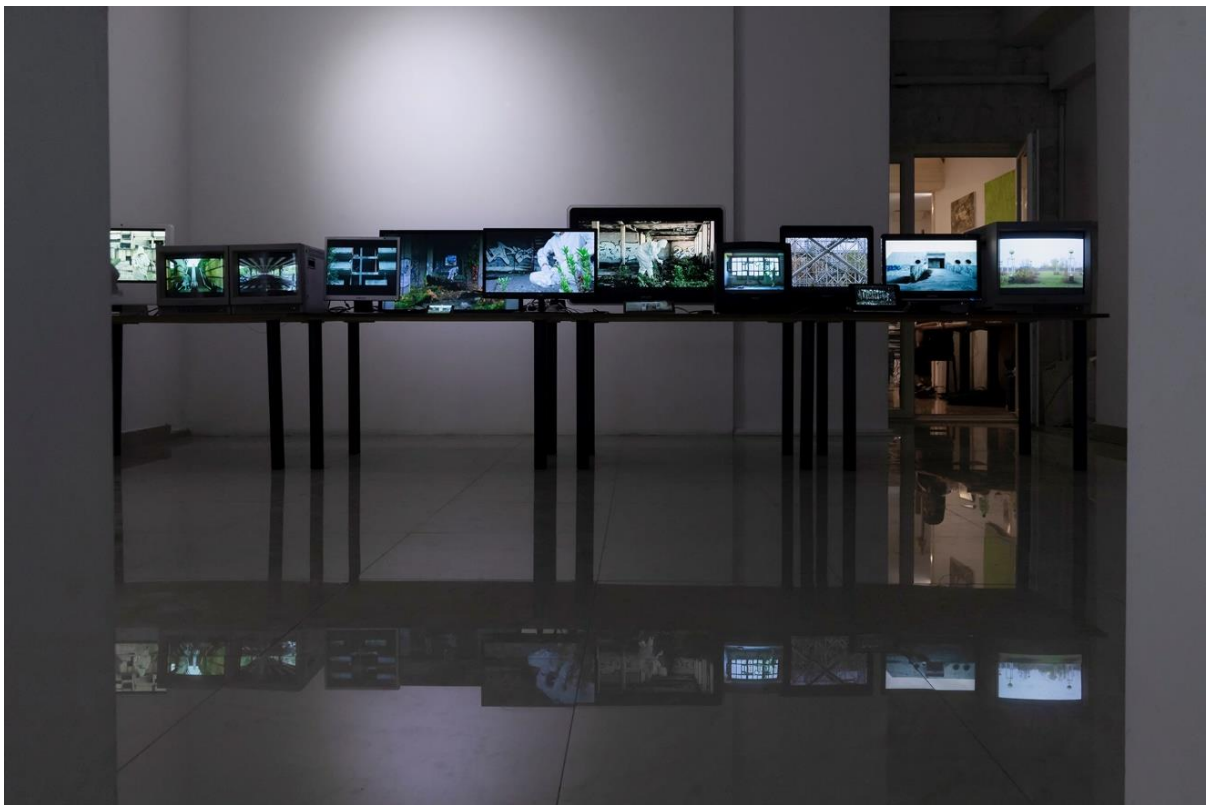
Može više! Mora više! postav Galerija Prozori, Zagreb 2020.

Апсурдни посао његе корова и самониклих биљака настављам у Сплиту 2021. године, на позив недавно преминулог повјесничара и кустоса те једног од селектора галерије Студио 21, Тонија Хорватића. Акције у Сплиту надограђују се на претходно настале и кориштене материјале, који су постављени у нову изложбену цјелину у Галерији *Студио 21* у Сплиту. Пандемија која је до тада, преселила читаво друштво у виртуални свијет, успоставила је и очигледну биополитичку контролу над изненађеним становништвом

као никада до сада, па тако у први план ставила и проблем истине и медијског извјештавања, односно сам концепт *пост-истине*. Подјела друштва око цијепљења је доказала да велики дио данашњег друштва више не вјерује у систем, науку и медицину. Сам концепт *пост-истине* популаризирао је *Oxford Dictionaries*, који га је 2016. године прогласио *ријечју године*. Појам се односи на ситуацију у којој се емоције и властита увјерења сматрају важнијима од чињеница и доказа у обликовању јавног мишљења и доношења одлука. У друштву *пост-истине* вјеројатније је да ће на људе утицати сензационалне или емотивне информације, а не чињенице или докази. Друштвени медији, који људима омогућавају лак приступ информацијама и повезивању с другима који дијеле њихове ставове, идентифицирани су као кључни чинилац у порасту *пост-истине*. Учинак *онлајн ехо коморе*, гдје су људи углавном изложени информацијама које потврђују њихова постојећа увјерења, у знатној мјери доводи до ширења дезинформација, теорија завјере и алтернативне чињенице. Све наведено често доводи до осјећаја бесмисла и безнадности у вези с било којом врстом дјеловања, односно постаје све теже пронаћи своје мјесто у таквом каосу. *Пост-истина* је повезана с низом других посљедица, попут ерозије повјерења у институције и стручњаке, поларизације друштва и успона популистичких покрета. Такођер се повезује с падом повјерења у традиционалне медије и порастом лажних вијести. Данашњи корисник медија информирања нужно провјерава информацију на што више извора, компарацијом традиционалних медија, истраживањем на интернету и слично, што истовремено доводи и до поништавања оног вјеродостојног у њима.

Иако акције у Сплиту изводим и биљежим у касно љето, континуитет дистопичног, тмурног амбијента наставља се и даље, а сама акција сада представља *цијепљење* дивљег биља, док се у исто време цијепљење такођер покушава наметнути цјелокупном друштву као рјешење за што брже успостављање нормализације и изласка из пандемије узроковане Корона вирусом. Готово потпуно лишени сунца и икаквог медитеранског духа, кадрови приморског града у касно љето, с тек повременом назнаком вјетра, прате дистопијску атмосферу и сивило кишних и магловитих претходно изведених акција. Локације које одабирем у Сплиту су опет су вриједне, али углавном запуштене и пропале зграде, највећим дијелом из времена социјализма, *Хотел Дуилово*, *Продајно центар Котекс*, *Далмацијавино*, напуштена *Војарна Драчевац* те новија никад до краја довршена сплитска *Спаладиум арена*, тренутно главни пункт за масовну цијепљење у Сплиту. Иако је у већину простора на којима изводим акције за камеру забрањена било какав неовлаштен улаз, једном приликом за вријеме снимања улазимо у сусрет са заштитаром

зграде Далмацијавина у трајектној луци у Сплиту. Улазак у простор смо оправдали чињеницом да снимамо завршни рад за факултет, да смо ту и раније већ снимали, те је уз то и јасно да и други људи и дјецу често улазе у исти простор. Заштитар нам је дозволио да наставимо, али нас је упозорио да је простор под видео надзором, што нас није спријечило да наставимо са изведбом и снимањем. Акције снимљене у Сплиту, заједно са претходно снимљеним акцијама у Марибору и Загребу презентирам у галерији Студио 21. Постав опет прати исти концепт у коме је двадесетак екрана постављено на великом столу смјештеном у централном дијелу галерије. Снимке са дрона одвојене су на три екрана која су смјештена на улазу у галеријски простор.



Може више! Мора више! постав галерија Студио 21, Сплит 2021.

Крајем 2022. и почетком 2023. године понављајам акције и у Сарајеву. Акције се поновно изводе у напуштеним објектима који су углавном страдали и бивају напуштени за вријеме рата у Сарајеву. Геста је овај пут премазивање дивље и промрзле траве, а локације које су у рату страдале су *Хотел Игман*, *Олимпијска Боб стаза*, *Дом пензионира*, *Титова вила* и други објекти. Иако се извођење и снимање одвијало у јануару и очекивао сам снег, за вријеме снимања у Сарајеву било је сунчано и прилично топло вријеме за то доба године.

То је захтијевало да се акције, због свјетла и сунца морају, као и у Сплиту, извести и снимити на локацијама у сјени или рано прије изласка сунца или након заласка, што је било прилично кратко вријеме за рад. На одређеним локацијама је била магла, која је свако јутро прекривала град, што нам је допуштало да неко вријеме снимамо и након изласка сунца све до када се магла не би повукла. Многе локације биле су забрањене за улаз, међутим нису биле посебно чуване, па смо несметано снимали. Нажалост, изложба која је требало да прати изведене акције, а планирана је у *Галерији Звоно* у Сарајеву, отказана је због изненадног комплицирања и погоршања здравственог стања њеног водитеља и оснивача, недавно преминулог Саше Буквића.

Почетком марта 2023. године, настављам са акцијама у Београду гдје се, овај пут, геста запрашивања дивљих биљака, изводи на запуштеним локацијама никад довршеног *Аква парка*, зграде *Фабрике Рад*, запуштене *Фабрике Шећера*, никад изграђеног *Музеја револуције* и слично. Београдом доминирају поплављени простори напуштених објеката након великих зимских киша. Напуштени објекти углавном су прожети мочварном атмосфером запуштених бетонских објеката из којих израста дивље биље. Овдје се ради о просторима у којима је махом забрањен улаз, па се поново излажемо ризику улаза *наоружани* само опремом за снимање, реквизитима и костимима за изведбу, те потврдом факултета којом се моли за разумјеваније приликом снимања завршног докторског рада. Зграда фабрике РАД, која својим визуалним дјеловањем, али и симболиком и контекстом једне од највећих грађевних компанија Србије, намеће се као врло интересантан простор. Међутим при покушају уласка одмах смо примијећени од стране чувара који су нас избацили те нису жељели да прихвате никакво даље аргументирање, нити да нас упуте на овлаштена лица. Срећом, схваћамо да се истовремено један простор зграде користи као сет за снимање регионалне драмске серије. Како је сниматељ Роко Биримиша често учествовао у снимањима драмских серија у разним регионалним копродукцијама, преко његових познанстава долазимо до продуцента који нас пушта у простор зграде и тако коначно успијевамо снимити изведбу. Накнадно смо сазнали да је до недавно у објекту живјела група миграната међу којима је избио сукоб, гдје је један од њих пронађен мртав на подручју зграде, што је наравно и резултирало великим бројем чувара невољних за сурадњу. У осталим просторима смо имали срећу да, осим знатижељних пролазника, не срећемо чуваре, па тако и успијевамо снимити планиране акције. Снимке из Београда, Сарајева, Сплита, Загреба и Марибора постављам годину дана касније 2024. у напуштени простор некадашњег клуба *Академија* у подруму зграде Факултета ликовних уметности у Београду. Простор некадашњег култног клуба годинама је напуштен, међутим ускоро

би требао постати још једном галеријом факултета. Статичне снимке поново су постављене у централном дијелу простора на великом столу са преко двадесет екрана, док су снимке са дрона постављене у простору испред на помичним зидним стјенкама.



Може више! Мора више! постав, Клуб Академија ФЛУ, Београд 2024.

АНАЛИЗА ИСТРАЖИВАЊА

Акције се изводе и документирају на посебно одабраним локацијама, просторима који су амбициозно остварени, те потом напуштени од стране човјека те препуштени природи која их полако осваја и поновно преузима. Објекти датирају из времена индустријског модернизма, социјалистичког модернизма, па све до сувремених пропалих и напуштених пројеката данашњих амбициозних инвеститора, корумпираних функционера и криминалаца. Већина објеката углавном је напуштена као директна или као накнадна посљедица рата у деведесетима, у самоме предратном, ратном времену, те касније у процесу транзиције или недостатка воље и средстава, а тек потом због лоше промишљених инвестиција, имовинско правних односа и слично. Међутим оно што чврсто повезује све те објекте у садашњем тренутку, јест управо одсуство људи те природа која поново преузима ондје гдје више нема човјека.



Може више! Мора више! Свеучилишна болница, Загреб, снимак са дрона

На самим специфичним локацијама интервенирам кроз низ перформативних гести, на начин да креирам ситуације у којима опремљен заштитним одјелом и у пратњи дрона, на различите начине *третирам* дивље биљке, дрвеће и грмље, израсло у пукотинама бетона напуштене урбане инфраструктуре. Теоретичарка Фишер-Лихте дефинира перформативни простор као простор који има одређену атмосферу. Аутентичну

атмосферу можемо пронаћи у објектима као што су бункери, трамвајски депои, бивши гранд-хотели, а сваком је својствена одређена карактеристика која их чини јединственим. Просторност не обликују само глумци и гледаоци који на специфичан начин употребљавају простор, него га обликује и посебна атмосфера којом он „зрачи“ (Fischer-Lichte 2009: 139).

Тако специфични напуштени простори постају централни дио истраживања који активно утјече на изведбе које их реafirмирају. Осим контекста одабрани простори креирају снажан визуални дојам, и атмосферу као и однос према изведби те никако нису пасиван ентитет, већ формирају важну улогу у обликовању и комуницирању кроз изведбе. Перформативност простора се ту односи на саму архитектуру, гдје се одређени архитектонски дизајн уоквирује у жељени кадар, те се у њиховом суодносу финално промишља и покрет. Односно простор омогућава одређене акције, интеракције и доживљаје у односу са простором и унутар самог простора, као и могућност да се такав однос уоквири у кадару.



Може више! Мора више! Хотел Игман, Сарајево, снимак са дрона

Низом перформативних гести креирам ситуације у којима, као људски лик опремљен заштитним одјелом у пратњи дрона, успостављам однос и на различите начине *третирам* дивље биљке, дрвеће и грмље израсло у пукотинама бетона урбане

инфраструктуре. То није приказ човјека у будућности, то је приказ садашњице! Зашто залијевам бршљан? Тим прије, зашто га залијевам ако је малоприје кишило? Због чега на свим видеозаписима константно понављам тако бесмислену радњу? Бршљану или корову уопће није потребно залијевање или људска брига, они су инвазивне врсте које преживљавају саме. Да ли је то коров којег треба сузбити или неки нови алтернативни свијет који треба подупријети и помоћи? Успостава директног односа са дивље израслом травом у пукотинама напуштеног објекта, технолошког отпада, није јасно дефинирана ни као брига и помоћ, нити као покушај истребљења исте. С једне стране нам је технологија омогућила да искористимо моћ природе и побољшамо неке животне увијете, а самим тим и своје животе, међутим свјесни смо да људско претјерано ослањање на технологију доводи до деградације природног свијета и људског друштва. Надаље, капитализам је довео до културе конзумеризма, гдје се људи потичу на потрошњу све више и више добара, што доводи до производње непотребних предмета и доприноси отпаду и загађењу. Опљачкали смо земљине ресурсе, загадили зрак и воду и довели до изумирања бројних животињских и биљних врста. Створили смо свијет у којем се на природу гледа као на нешто што треба освојити и контролирати, а не поштовати и штитити. Како би имао довољно времена за рад, сувремени човјек се свјесно одрекао својих духовних потреба. Људско остварење се више не подударе с оним што неко јесте, већ с оним што нетко посједује. (Debord 1982:62). У тако створеном социолошком оквиру данас све постаје роба, на тржишту је и има своју цијену. Све што не ствара новац и не доноси профит, постаје мање важно или небитно. Управо култура и културна добра данас заузимају такву позицију. Како истиче Голдберг, и сам перформанс почиње да се окреће према медију и спектаклу. За Дебора, пак, слика јесте алат или оруђе капиталистичке доктрине која репродуцира високи облик конформизма, однос људи посредован стварима, односно робом, чиме посљедично ствара спектакл. Концептуални умјетници са простора бивше СФРЈ, Готовац, Стилиновић, Трбуљак, Тодосијевић, и други су, раних седамдесетих година развили и понудили јавности своју тактику *не-рада*, која је у вријеме социјализма и свеопћег слављења рада, била веома критична јавна позиција. Чињеница због које таква тактика *не-рада* данас не може бити критична, како је била у седамдесетима годинама на овим просторима, јесте управо експанзија капитализма који је бројне раније праксе *нематеријалне умјетности* и умјетничког *не-рада* већ асимилирао као робу на слободном тржишту. С друге стране, субверзивни *рад без резултата* не ставља нагласак на производњу, већ се фокусира само на извршавање чина. Вујановић ту види реполитизирајућу изведбеност у подруштвљеном јавном простору као

адекватну замјену *не-раду* у данашњем времену, јер је неостварива и без икаквог резултата, осим оног гдје постаје *политичка ствар*. *Дјелатност без дјела*, би била она активност коју студије перформанса истичу, знајући или не знајући за њен политички потенцијал данас, закључује (Вујановић 2007). Апсурдне и бесмислене акције у запуштеним дистопијским просторима, такођер не остварују никакав резултат те се на тај начин супротстављају дјеловању и раду које у капитализму има за циљ једино подупирање потрошачког друштва.



Може више! Мора више! Аква Парк, Београд, снимак са дрона

Манипулација свијетлом у простору унутар кадра у више или мање погодним временским приликама, те самим изгледом и естетиком простора, оставља се дубоки утисак постапокалиптичног дистописког крајолика. Појам дистопије означава бинарни антоним утопији, односно анти–утопију. У филмовима и књижевности дистопијске заједнице најчешће карактеризира тоталитаризам, репресија и дехуманизација. Друштва забране или тоталитарна друштва у дистопијским филмовима углавном се успостављају на идеологији владајуће класе с једним човјеком на челу који преузима улогу вође који успоставља и одређује идеологију јасно конципираног система. У питању су прикази друштва која ће постојати у ближе или даље будућности, у којима често машине и

технологија постају узрок дехуманизације. Оно што дистопијски филм често истиче јест и отуђивање нечега с чиме смо толико упознати да то више и не запажамо, гдје се будуће друштво приказује на начин да се кроз њега критизира актуелне друштвене односе.

Жил Делез у своме есеју *Постскрипtum уз друштва контроле*, објављеном у часопису *L'Autre Journal* 1990. године, говори о друштвима контроле која су такођер један облик тоталитарних друштва карактеристичних за сувремени свијет. Фуко је дисциплинарна друштва или друштва казне, како их назива, лоцирао у 18. и 19. стољећу, но она су свој врхунац досегла у 20. стољећу. Делез наводи како таква друштва иницирају организирање големих ограђених простора у којима појединац константно прелази из једног затвореног околиша у други, док сваки од тих окружења посједује своје властите законе (Deleuze 1990). Институције попут болница, затвора, школа, фабрика и породица сматрају се најбољим примјерима тих ограђених околиша. Свака од тих институција прописује одређене норме понашања, што значи да она тиме ограничава и онемогућава да се наше слободно дјеловање развије у потпуности. Такођер, у случају кршења прописаних норми одређених институција, оне узимају за право санкционирати и кажњавати друштво. На тај начин сви постајемо увучени у бирократски апарат, који је често дехуманизирајући и погубан по човјека. Велики људски пропуст је, управо, у немогућности препознавања једног оваквог система као тоталитарног. Дисциплинарна друштва захватила је криза, што је као коначан исход имало успоставу друштва контроле које је замијенило некадашње дисциплинарно друштво (Deleuze 1990).

Акције које изводим у напуштеним просторима увијек се документирају са двије камере, из два погледа, неутралног или објективног призора, снимљеног статичном камером и оног субјективног погледа у покрету снимљеног дроном. Камера дрона у покрету приказује просторе те активно прати изведбу, тако да је Дрон углавном увијек унутар објективног статичног кадра, у простору изведбе заједно са извођачем. Ипак Дрон ту није само визуално атрактиван елемент изведбе, он такођер потиче интерактиван однос између извођача, сниматеља и технологије. Увођење Дрона као *технолошког перформера* у цијелу изведбу и режирање таквих акција за камеру, уводи и фиктивну наративну линију. Иако документарна, документација ту производи другачији осјећај фиктивног свијета. Дрон бива уједно извођач технологије и сниматељ, односно продужена рука сниматеља који путем технологије судјелује у изведби, у моментима док се креће по простору, који истовремено документира и описује, да би потом надгледао саму изведбу. Док је визура дрона динамична и покретна, описује простор, прати изведбу, прилази и одмиче се, изведба извођача и дрона углавном су једини покрет

унутар другог статичног кадра. Кориштење дрона, односно технолошког извођача-перформера, проширених људских способности, летјелице која носи камеру са бежичним мониторингом за управљање, уједно је и јасна критика сувремених система видео назора који се користе за надзор и контролу околине. Пол Вирилио је сматрао да је већ одавно отпочела владавина оптичког потказивања, а касније увођење бројних надзорних камера у јавни простор је заправо потврда Вирилијеве глобализације погледа једног јединог ока. Вирилио сматра да је владавина оптичког потказивања, са свеприсутношћу камера за надгледање, само најавна посљедње глобализације, која је, по његовом мишљењу, глобализација погледа једног јединог *ока* (Virilio 2000: 64 - 67). Вирило сматра да ћемо оног тренутка, када телевизија буде замијењена опћим теленазором, виртуални мјехур финансијских тржишта препустити виртуалном мјехуру колективног маштања, са одговарајућим ризиком експлозије *информатичке бомбе*, коју је педесетих година најавио и сам Алберт Ајнштајн. Напухани мјехур финансијског тржишта замијенити ће виртуални, мјехур колективног маштања, који иде према визуалном краху, односно експлозији Информатичке бомбе (Virilio 2000: 11).



Може више! Мора више!, кадар из видеа

ПРЕЗЕНТАЦИЈА ИСТРАЖИВАЊА



Може више! Мора више! / постав галерија Бачва, Загреб 2022

Презентација умјетничког истраживања реализује се као галеријски постав у форми аудио-видео инсталације. Представљени видео перформанси, изведени и документовани на пронађеним локацијама, преузимају елементе филма, изведбе и видео умјетности, као и аспект самог постава у простору, тако што креирају јасну комуникацију између самих изложених видео радова, али и видео радова и публике. Међутим да би дигиталну слику било могуће видјети, прво је потребно извести је адекватном технологијом. Пошто датотека, који садржи дигитална слика у својој стварној нарави, није слика, него тек податак који треба претворити у слику и приказати на одређеној технологији. Таква слика сличнија је музичком дјелу, чији би нотни запис тек требало да се изведе. У тексту *Од слике до дигиталног документа и назад: уметност у доба дигитализације* Гројс управо разматра однос између таквог дигиталног документа слике и саме слике која се појављује као посљедица визуализације дигиталног документа. Аутор примјећује да, у том смислу, дигитализација визуалну умјетност претвара у перформативну. Да би се дигитална слика извела потребна нам је одређена технологија која ће је извести (Groys 2008). У данашње време технологија се непрестано мијења, непрестано се развија и хардвер и софтвер, такођер је и мноштво различитих уређаја, као и бројних произвођача

хардвера и софтвера. Дигитална технологија мисли у терминима рачунарских генерација, софтверских генерација, генерацијама фото и видео опреме, телевизија и слично. У таквом времену имамо, не само хрпу различите технологије, него и различитих генерација технологије, па се и дигитална слика мијења готово сваким новим чином своје визуализације. То се највише читава код видеа, који је у међувремену постао главно средство комуникације. Гројс увиђа да покретне слике постављене у галеријском простору одмах дјелују субверзивно у односу на очекивања која обично повезујемо са таквим просторима. У традиционалном галеријском простору проматрач је имао потпуну контролу над трајањем његовог проматрања, дакле ситуација се драстично мијења када се у галерију уведу покретне слике, јер оне тада диктирају вријеме и темпо гледања.



Може више! Мора више! постав галерија К18, Марибор 2019.

Просторна видео монтажа може се проматрати и као естетика која одговара данашњем искуству са више-екранским радом и вишеструким прозорима графичког корисничког интерфејса. Бројне и истовремено активни екрани налик су на бројне и истовремено активне прозоре, слике и хипервезе гдје вријеме није повлаштено у односу на простор, секвенца није повлаштена у односу на истовременост, монтажа у времену није више

повлаштена у односу на монтажу унутар кадра. У предавања *О другим просторима* Мишел Фуко пише како се налазимо у добу истовремености, у добу успоређивања, у добу блиског и далеког, једног поред другог, расутог. Наше искуство свијета мање је искуство некаквог дугог живота кроз вријеме, а више искуство мреже која се спаја у тачкама и пресијеца се са властитим петљама. Мановић наслањајући се на Фукоа примјећује како умрежено друштво, као и данашњи кориснички интерфејс омогућавају истовремено кориштење више операција и програма те прате исту логику *истовремености и једног поред другог*.



Може више! Мора више! постав галерија Студио 21, Сплит 2021.

У екранској презентацији умјетничког истраживања у пројекту *Може више! Мора више!* просторна монтажа такођер прати и логику истовремености модерних графичких корисничких интерфејса. Различити екрани, ДВД и медија плејери, каблови, односно цијела архитектура хардвера постављен на столу у односу је са архитектуром репродуцираном на екранима, док се кроз различите генерације техничких уређај прави пресјек у времену. Екрани се постављају на начин да се покрет унутар слике екрана распоређује по вертикалној, хоризонталној и дубинској кретњи унутар сваког кадра. Умјесто линеарних секвенци, радови се репродуцирају један по један у бројне слојеве

радње у затвореној петљи које дјелују као да се све одвијају у исто вријеме, у мноштво одвојених темпоралности које међусобно коегзистирају као бројне затворене петље. Мановић такођер примјећује и како су сви прото филмски уређаји од 19. стољећа, па до Едисоновог кинескопа, били засновани на кратким петљама. Рани дигитални филмови такођер су били суочени са истим ограниченим капацитетом меморија као и прото филмски уређаји деветнаестог вијека. Такођер већина данашњих уређаја користи се затвореном петљом. Када се видео појави на малим екранима наших мобилних телефона, ручних рачунара и других бежичних комуникационих направа, он је уствари организиран у кратким затвореним петљама због мањег пропусног опсега, капацитета меморије или ограничења централних процесорских јединица. Петља није само изродила кинематографију већ и рачунарско програмирање. Већина рачунарских програма заснована је на понављању одређеног броја корака којим управља главна петља програма помоћу контрола као што су *ако/онда* и *понови/до*, као још једна верзија Фордове фабрике, при чему петља ту замјењује Фордову монтажну траку (Manovich 2015: 358-364).



Може више! Мора више! постав Галерија Прозори, Загреб 2020.

У простору галерије користе се и звучни елементи попут синтетизираних звучних атмосфера простора, кише, вјетра, дигиталног шума. Звукови су распоређени у самом

простору те се чују са различитих екрана из различитих смјерова, стварајући заједнички звучни ток. Цијелим простором доминира аутоматизирани *Гугл* глас који такођер у разбијеној дефрагментираној петљи репетитивно изговара наслов рада *Може више! Мора више!*, док притом запиње у изговору и репетицијама.

Фото и видео дигитални записи у данашње вријеме постали су незаобилазни у сувременој умјетничкој пракси. Развој дигиталних технологија није само отворио нове приступе у снимању и обради слике и звука, већ је утјецао на разумијевање окружења унутар којег се сувремена умјетност развија. Створили су се технички увјети у којима је постало много квалитетније и лакше документирање и чување перформанса. Иста та технологија омогућила је да се информације и записи о перформансу у трену дистрибуирају мрежом по цијелој планети. Простор мреже се интегрирао и постао дијелом стварног свијета, нови облик друштвене комуникације, односно простор који и сам подлијеже законима и контроли, као код концепта заштите интелектуалног власништва. Умјетничке интервенције унутар мреже постају тако и интервенције у конкретном друштвеном простору. У таквом умреженом друштву једна информација или слика увијек отвара могућност за нове информације. Перформативна слика ту није фиксирана, она је размјештена и умрежена у склопове и мреже контекста и плутајућих значења.

Враћањем умјетности у живот, одмакли смо се од објектности, ауторства, идеје умјетника генија, те ушли у живот као мјесто стварања и креирања умјетности. Умјетност радије схваћамо као одабир, истраживање, протест, планирање, концепт, изведбу, партиципативности. Међутим, такав приступ умјетности, у разним умјетничким пољима, није нас одмакао од њихових основних специфичности и даљег истраживања самог медија. Ликовност, као догађај који се одвија сваки пут када повучемо линију празном папиру или узмемо камеру у руку, остала је као врста медија кроз који и даље првенствено као визуални умјетници комуницирамо. Стога је јасно када извјештавамо кроз документацију да се унутар самог медија документирања и даље бавим и самим медијем, а у овом случају то је првенствено покретна слика, звук и инсталирање у простору галерије.



Може више! Мора више! постав, Клуб Академија ФЛУ, Београд 2024.

Користећи се даље режираним извођењем, технолошким перформансом, манипулацијом кадра, двоструком тачком гледишта, употребним предметима као реквизитима, екранизацијом у простору, мултипликацијом екрана, репродукцијом у петљи, представљени видео перформанси, изведени и документирано на пронађеним локацијама, преузимају елементе филма, изведбе и видео умјетности, као и аспект саме поставке у простору. Користећи се филмским изражајним средствима, монтажом, фотографијом, звуком и другим сродним техникама, а затим и самим простором, односно простором галерије као медијем умјетничке инсталације, представљена документација добива на својој новој перформативности. Проблематика односа система над животом унутар сувременог друштва његове политичке контроле, проматра се кроз експеримент, пародију и алузију.

Представљени умјетнички процес у форми аудио видео инсталације проблематизира феномене данашњег касног информацијског капиталистичког друштва и односе унутар њега, оправданост неког рада и његовог резултата. Приказани видео радови јесу уједно

и архив документираних простора пуних различитих грешака, глупости, промашаја, рата, транзиције, разних малверзација, пропалих инвестиција, несређених имовинско правних односа. Документација изведених акција у служби је своје репродукције, а кроз постпродукцију експериментира са даљњим током садржаја, приказивањем и излагањем у институционалним просторима.

Инсталирајући снимке изведбе репродуциране у простору путем већином застарјеле и данас већ одбачене технологије, која је углавном посуђена из разних институција и удружења и слично, постиже се изведба технологије која, иако састављена од мноштва техничких објеката, након изложбе губи своју материјалност те се тако измјешта испред тржишног у простор интервенције. Инсистира се на дјелатности у којој се не производи одређено дјело, него концепти и стратегије које се исцрпљују као интервенције у јавној сфери гдје остварују своју политичност.

Никада довршен, увијек различит, овај рад се сваком новом поставком мијења док задржава кључну идеју; даље, он се трансформира кроз разне просторе и контексте, а свака изложба је оригинална изведба и увијек је другачија, док позајмљивање технике захтјева интеракцију са локалном заједницом, културним установама и умјетничким удружењима.

Сам рад нема за циљ да нешто утврди или докаже него радије да оствари интеракцију и промишљање, да покрене питања и расправу, пробуди меморију и емпатију. Пројекат се изводи кроз различита времена и просторе, те накнадно репрезентира као извођење екранске технологије у галеријски простор. Извођење се непрекинуто понавља у простору галерије, али и у просторима виртуалних пејзажа изведбе. Он нас води на пут промишљања о протоку времена, технологија, изведбене умјетности, ликовне умјетности, филма и архитектуре. Гледаоци доживљавају дјело као еволуцију или путовање. Видео радови затворени у бесконачној петљи, постају изведба дигиталне технологије, која се режира и супротставља простору у формату бесконачне репетиције, која текстуално комуницира са проматрачем, док уједно егзистира на пољу сјећања, искуства и разумјеванија прошлости.



Може више! Мора више! Београд 2023.

ВОДИЧ КРОЗ НАПУШТЕНЕ ОБЈЕКТЕ КОРИШТЕНЕ У ИСТРАЖИВАЊУ:

- ШПАНСКА КУЋА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Напуштени објект у улици Браће Крсмановић 2. изграђен је 1880. године као царинарница за потребе пристаништа. За вријеме епидемије пјегавог тифуса 1915. године дио простора почео се користити и као карантена за контролу путника. Пред крај Првог свјетског рата, када је букнула и велика епидемија Шпанске грипе читав објект претворен је у карантену по чему се до данас популарно и зове *Шпанска кућа*. За вријеме другог свјетског рата током њемачке окупације објект је кориштена и као сабирни центар у којег су довођени Јевреји. Након рата у објекту је неко вријеме био смјештен *Музеј рејечног бродарства* након чега се промијенило више управитеља и планова за могуће реконструкције, које се никад нису реализирале. Намјеру да се објекту врати музејска намјена, имала је и фирма *Југославенско речно бродарство*, међутим и њима то никада није успјело. Градоначелник Београда Синиша Мали 2019. године најавио је пројект по којем би објект требао постати *Кућа архитектуре*.

- СТАРА ШЕЋЕРАНА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Најстарија српска фабрика шећера, данас признати споменик културе од изузетног значаја за град Београд, фабрика *Димитрије Туцовић 1898.* смјештена је у сјеверном дијелу Топчидера и прва је државна фабрика шећера у Југославији. Комплекс је изграђен између 1899. и 1901. године а састојао се од више објеката изграђених у духу индустријске архитектуре. Комплекс се састојао од машинске хале, радничких и чиновничких станова, зграде дирекције, а уједно је и први комплекс овакве врсте изграђен у Београду. У Првом свјетском рату објект је оштећен, те прелази под управу српског Министарства правде гдје остаје до 1925. За вријеме бомбардирању 1941. године објект је поново оштећен и опљачкан. Послије рата, па све до распада Југославије прелази и остаје у државном власништву.

Године 1907. у комплексу се одвио велики штрајк радника који је угушила полиција и војска, при чему је четворо радника страдало а више њих је повријеђено. Државна фабрика шећера зато од 1948. носи назив *Индустрија шећера и врења Димитрије Туцовић*, у спомен вођи Српске социјалдемократске партије и организатору великог штрајка радника из 1907. године. У комплексу је 1952. године постављена и спомен биста Димитрију Туцовићу која је касније украдена, а оштећено је и њено постолје. Комплекс је затворен 1983. године, а производња пребачена у Падинску Скелу. Трговински суд у

Београду 2007. године покренуо је стечајни поступак а сви запослени истог дана су добили отказ. До данас је више пута покушавана продаја цијелог комплекса али то се још није остварило. Љубиша Ристић, редатељ и оснивач КППТ-а, (Казалиште, Позориште, Гледалишче, Театар) је крајем 1995. године у једном дјелу простора изводио представу у продукцији КППТ-а – Шекспиров *Сан љетне ноћи*, након чега је, уз помоћ Министарства културе, добио средства за уређење дјела простора који се и данас користи као театар.

- ЗГРАДА СТАРЕ УЉАРЕ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

У Бранимировој улици смјештена је зграда прве фабрике уља у Загребу која је покренута 1916. године од стране Самуел Давид Александера поријеклом из богате и утјецајне јеврејске обитељи. Уљара је одлично пословала кроз двадесете и тридесете године прошлог стољећа, међутим доласком Другог свјетског рата, чланови обитељи су се морали скривати а убрзо и бјегати, док су неки били и погубљени. Породица је на крају рата у потпуности осиромашила, одузета им је сва власт, дионице, и већина некретнина, а тако и фабрике. Након рата фабрика је промијенила назив; првобитно је названа *Творница уља – Црвена звијезда*, а касније *Творница уља - Загреб* или скраћено *ТУЗ*. Педесетих година почела је и са производњом маргарина, па се производња постепено почела селити на Житњак. Погон је радио све до осамдесетих година, након чега је почео пропадати. Градоначелник Загреба Милан Бандић је за време свог посљедњег мандата

најављивао да ће у простору бивше уљаре отворити Музеј холокауста, који је истовремено требао бити и Музеј толеранције. Зграда је заштићени споменик културе те се њен изглед не смије мијењати, по Бандићевом пројекту до 2019. године простор је требао бити уређен, али се у то вријеме тек израђивао елаборат о статистици објекта. Ускоро је Загреб задесио и велики потрес а потом и промјене власти.

- ЛИВАРНА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Мариборска Ливарна Марибор основана 1946. запошљавала је 2300 радника, док данас у њој ради само око 350 запосленика. Компанија је позната по производњи прешаних и вучених производа, шипки, жица, одљева, обојених метала у пијеску, грађевинских окова и слично. Један од првих производа у њој било је велико брончано звоно, тада највеће ливено брончано звоно у Краљевини СХС, израђено за мариборску фрањевачку цркву, а тежило је 3375 килограма. *Мариборска Ливарна Марибор*, која је преко *Словенског државног холдинга* у потпуности државно власништво, већ дуже време је на рубу инсолвентности, а потом и стечаја. Једини и најозбиљнији купац, њемачки Мутарес, одустао је од намјере преузимања *Мариборске Ливарне Марибор*. Према информацијама са портала *mariborinfo.com*, *Словенски државни холдинг* неслужбено блокира све покушаје управе да побољша ликвидност и поступно стабилизира пословање, па чак и

повлачи дио већ одобреног кредита, што је наводно противно закону. Након три неуспјела покушаја продаје још није јасно каква ће бити судбина Мариборске ливарне Марибор.

- ТАМ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Словенска творница камиона и аутобуса *ТАМ* са сједиштем у Марибору, основана је 31. децембра 1946. године, по налогу Јосипа Броза, под именом *Товарна Аутомобилов Марибор* односно *Творница Аутомобила Марибор*. Први модел камиона који је творница произвела носио је име *ТАМ Пионир* а направљен је по лиценци чехословачке марке *Прага* и производио се све до 1962. године до када је произведено укупно 1700 камиона. Компанија *ТАМ* је 1958. године била и водећи произвођач цивилних и војних камиона у бившој СФРЈ. Фирма је 2001. године промјенила назив у *Товарна Возил Марибор* односно *Творница Возила Марибор* те наставила са производњом господарских возила по лиценци *МАН*-а. Творница данас има само 60 запослених радника, док је осамдесете године запошљавала 8.000 радника. Творница је пролазила кроз разне реорганизације па и стечајни поступак, након чега су је кинески инвеститори поново покренули али у много мањем обиму, те се данас у њој углавном производи само мањи број мини аутобуса.

- ТИТОВА ВИЛА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Вила Стојчевац, изграђена је током раних педесетих година прошлог вијека у подножју планине Игман на Стојчевцу који је у вријеме Југославије био познат као излетиште тадашње комунистичке елите, али и као једно од омиљених мјеста за релаксацију и забаву грађана Сарајева. У *Вили Стојчевац* боравили су бројни званичници из бивше Југославије, док ју је Тито са Јованком посјетио два пута. Некада луксузна вила коју и данас сви зову *Титова вила*, састојала се од главне зграде, те од још три објекта у којима је била смјештена кухиња, особље које је одржавало вилу те особље које ју је осигуравало. Сама вила наводно је повезана са дубоким тунелима укопаном у брдо. Излетиште око виле у почетку су користили само званичници и високи функционери, а касније је отворено и за јавност. У вили која је данас разрушена и напуштена тада су се налазили хотел, ресторан и коцкарница у које се долазило коцкати са простора цијеле бивше Југославије.

- ЗГРАДА ДАЛМАЦИЈАВИНА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Зграда Далмацијавина у Сплиту, изграђена је 1959. године у крајњем источном дјелу сплитске луке, на адреси Обала кнеза Домагоја 15. Дјело је архитекта Станка Фабриса, који је у раздобљу од 1955. до 1982. године пројектирао преко тридесет винарија и творница на простору бивше Југославије. Током осамдесетих година, *Далмацијавино* годишње је производила чак девет милиона литара различитих безалкохолних пића, док је од тога на сок *Пипи* отпадало три милиона, што је 12 милиона бочица. У сезони 1977/1978 године сок *Пипи* је поставио рекорд, па се тада у регији продаје више и од *Кока-коле*. Деведесетих година, процесу транзиције су се тешко одупирали и у *Далмацијавину*, у којем се престаје са улагањем у технологију, што се битно одражава и на производњу. *Далмацијавино* у власништву државе, такођер запада у све веће дугове, па 2012. године, након пар неуспјешних покушаја продаје, влада као већински власник, одлучује за отварање стечајног поступка. Сама зграда у луци предана је на управљање Лучкој управи Сплит, због свог положаја на поморском добру те је постала власништво државе. Зграда је у међувремену добила и трајну заштиту у Регистру културних добара Републике Хрватске.

- МУЗЕЈ РЕВОЛУЦИЈЕ НАРОДА И НАРОДНОСТИ ЈУГОСЛАВИЈЕ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Музеј револуције народа и народности Југославије (МРННЈ) основан је 1959. те се налазио на више локација у Београду. Формирана су четири музејска одјељења за проучавање четири повијесни периода. Први период радничког покрета од 1870. до 1919. године бави се балканским ратовима, Првим свјетским ратом и оснивањем Југославије. Други период од 1919. до 1941. године прати повијести Комунистичке партије, студентских демонстрација и Шпанског грађанског рата, док се трећи период бави Другим свјетским ратом на простору Југославије. Четврти период се наставља на послератну обнову и друштвено-политичку праксу у социјалистичкој Југославији. У склопу прославе четрдесетогодишњице устанка народа и народности Југославије требала је бити завршена и нова зграда *Музеја револуције народа и народности Југославије*. Музеј је планиран на простору између тадашње зграде Централног комитета и зграде југословенске владе – Савезног извршног већа, данашњег ТЦ *Уиће* и палате Србије. Музеј је пројектирао Вјенчеслав Рихтер (1917–2002) који је био важна фигура умјетничке сцене друге половине 20. стољећа, те његово архитектонско и умјетничко стваралаштво заузима значајно мјесто и у еуропској повијести умјетности. Педесетих и шездесетих година Рихтер остварује низ успјешних пројеката, изложбе у павиљону – у Бриселу, Торину и Милану, ради на пројектима музејских зграда као што је Музеј за просторне

експонате, Музеј револуције у Крапини, Музеј револуције народа Југославије у Београду, Археолошки музеју у Алеппу. Темељи недовршеног Музеја револуције по планираном пројекту Вјенчеслава Рихтера још из 1962. године, постављени су тек 1978. године у Блоку 13 на Новом Београду. Током деведесетих укидањем МРННЈ и спајањем са Меморијалним центром Јосип Броз Тито, односно некадашњим Музеј 25. Мај, настаје Музеј историје Југославије, који је касније преименован у Музеј Југославије. Године 2022. расписан је међународни конкурс за идејно решење за изградњу националне концертне дворане, која би требало бити изграђена на темељима Музеја револуције на Новом Београду. Планом је предвиђено да зграда, у којој ће свирати и Београдска филхармонија, кошта 120 милиона еура, те је требала бити завршена до 2024. године.

- ХОТЕЛ ЗАГРЕБ ДУИЛОВО



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Градња хотела *Загреб* у Сплиту започета је 1968. када је изграђен приступни мост с терасом, лифт и степенице за спуштање до плаже. Каснијом адаптацијом поводом Медитеранских игара у Сплиту 1979. године хотел је добио данашње габарите с приземљем, катом, галеријом на нешто више од 1600 квадрата, а у ресторану хотела одвио се и дио програма на отварању манифестације Медитеранских игара. Објект је градила сплитска *Техноградња* по пројекту преминулог сплитског архитекта Анте Сварчића, који

потписује пројекте попут Улице Руђера Бошковића, зграде *Приме 3*, пјешачког моста између Бошковићеве и Кампуса, Музеја хрватских археолошких споменика на Мејама. Сварчић је настојао задржати морски амбијент кроз велике отворе у облику бродских прозора а сама зграда на плажи је била намијењена купалишним, угоститељским и рекреацијским садржајима. Инвеститор читавог пројекта била је *Југославенска народна армија*, а објект је награђен Југославенском наградом за доприносе у грађевини. Иако првенствено војни објект, око 20 посто хотелског капацитета изнајмљивало се и цивилима, а на плажу и у тамошњу познату дискотеку *Титаник* у то вријеме долазили су бројни млађи грађани Сплита. Почетком рата у хотел су се уселили прогнаници и избјеглице, а хотел је прешао у руке Министарства обране Републике Хрватске. Хотел је касније преузела државна твртка *Плетер услуге*, која је већи дио хотела обновила и ставила у функцију, док у једном мањем дијелу још увијек живе избјеглице. Архитектонски најатрактивнији плажни објект је данас и даље потпуно девастиран, док је лифт неупотребљив.

- ПРОДАЈНИ ЦЕНТАР КОТЕКС



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Продајни центар *Котекс* на Грипама сураднички је пројект сарајевског професора Живорада Јанковића (1924-1990), и његовог ученика и сарајевског

студента, недавно преминулог архитекта Славена Рожића. Изграђен поводом Медитеранских игара спортски центар има двије дворане, велику са 6000 и малу с 3500 мјеста, као и низ пратећих простора. Када је отворен, почетком осамдесетих година прошлога стољећа, *Продајни центар Котекс* у Сплиту био је први *шопинг мол* у Југославији. Новинарка *Слободне Далмације* Сњежана Газде тада је забиљежила да је продајни центар, који је отворен на дан жена 8. марта 1981. године, у прва два дана пословања посјетило готово 100.000 људи. У то време се на Грипе, односно у спортски центар Котекс, ишло и због великих успјеха тадашњег сплитског кошаркашког клуба *Југопластика*. Популарна крилатица из тог времена *Сви путеви воде у Котекс* у то вријеме није била пука маркетиншка измишљотина, већ стварност. Ускоро након економске кризе, рата и приватизација, 1996. године, сплитски тајкун Мирослав Кутле постаје власник продајног центра, да би 2010. године власништво над Котексом преузео сплитски тајкун и једно вријеме градоначелник Сплита Жељко Керум, који је ускоро изјавио да би се Котекс требало срушити јер је стар и ружан. Томе се, међутим, јавно успротивио тада још живући архитекта Славен Рожић, аутор комплекса који је уједно и посљедњи велики модерностички пројект остварен у Сплиту. Грађанска иницијатива за заштиту модерностичке архитектуре основана 2013. године под именом *Мотел Трогир*, 2016. године упутила је допис конзерваторском одјелу града Сплит у којем предлажу да се Продајни центар Котекс заштити као једно од најбољих архитектонско-урбанистичких остварења града Сплита.

- МОТЕЛ ОСМИЦА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Мотел *Осмица* изграђен је 1984. године изнад центра Сарајева на путу који води према Требевићу, на 800 метара надморске висине. Мотел је грађен у модернистичком стилу, са прекрасним погледом на град, међутим важнији од самог мотела био је његов култни ресторан *Осмица*. Назив *Осмица* добио је по вијугавој цести која води до њега а чији завоји и кривине подсјећају на број 8. Од бројних познатих гостију ресторана *Осмица*, међу којима су били спорташи, пјевачи и музичари, Тома Здравковић био је најчешћи гост и велики пријатељ власника ресторана Салка Кича. Здравковић је често проводио недјеље у Мотелу *Осмица* пјевајући за блиске пријатеље и странце. Неке од својих познатих пјесама написао је у истој згради, а *Пјесма старом јарану* директно је посвећена хотелу *Осмица* и власнику Салку Кичу. Како се налазио на линији раздвајања, мотел је током рата у потпуности уништен те су остали само голи зидови избушени бројним гелерима. Власник предратног угоститељског објекта *Осмице* прво је продао земљу Добривоју Видићу из Бањалуке, а он даље сарајевској фирми *Емиратес д.о.о.* Компанија *Емиратес* ту планира изградњу туристичко угоститељских садржаја.

- ХОТЕЛ ИГМАН



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Хотел Игман изграђен је као луксузни хотел за потребе *Зимских олимпијских игара*, одржаних у Сарајеву 1984. године. Хотел је пројектирао архитекта Ахмед Ђувић, а отворен је уочи манифестације 1984. године. Објект хотела *Игман* био је укупне површине од 12.953,05 квадратних метара, а сам депаданс хотела имао је површину од 1.793,99 квадратних метара. Смјештајни капацитети стамбеног дјела хотела су се састојали од 174 собе, 374 стандардна лежаја и 150 помоћних лежајева. Посљедња спортска екипа која је боравила у хотелу *Игман*, у фебруару 1991. године, била је екипа ногометног клуба *Црвена звезда* из Београда. Исте године *Црвена звезда* је постала и првак Европе. Нажалост, Хотел *Игман* је током рата девастиран у цијелости те је остао само костур објекта као споменик рату, мучењу и дивљаштву које се одвијало у њему и око њега за вријеме рата. Хотел *Игман*, изграђен на олимпијској на истоименој планини, до сада је на лицитацији нуђен 14 пута, посљедњи пут продаван је 2016. године, а цијена је била приближно 2.5 милиона еура.

- БОБ СТАЗА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Боб стаза у Сарајеву изграђена је за потребе *Зимских Олимпијских игара* 1984. године које су уједно биле и прва зимска Олимпијада организирана у некој социјалистичкој земљи, у граду тадашње несврстане Југославије. Уз Југославију, кандидирали су се тада Јапан, Шведска, тадашња Чехословачка и Француска. Сарајеву је 1977. године додијелена част да организира *Зимске олимпијске игре* 1984. године, када је и предложена изградња стазе за боб и санкање. Организација *Зимских олимпијских игара*, према пројектима тада је коштала више од 140 милиона долара. Новац су подједнако дале југославенска власт, Република БиХ и Град Сарајево, а донације су издвајали и сами грађани. Поред свих објеката које је требало направити, најскупља и најзахтјевнија инвестиција је била управо изградња боб-стазе на Требевићу. За градњу овакве стазе било је потребно седам милиона долара, а уз то је била и најкомплициранија грађевински захват. Градња захтјевне боб-стазе повјерена је професору Горазду Бучару, док је изградња комплексних инсталација система хлађења повјерена професору Златку Ђикићу. Пројект стазе одобрен је 1981. године, а радови на изградњи су почели 1. јуна исте године. *Боб-стаза* карактеристична је и по томе што је направљена и за боб и за санкање. Старт стазе започиње на 1.108 метара надморске висине, а циљ се налази на 982 метра, а дужина цијеле стазе износи 1.570 метара, те их је данас само 13 таквих лиценцираних на

цијелом свету. Олимпијски пламен, стигао је авионом из Грчке Олимпије у Дубровник а у Сарајеву га је упалила клизачица Санда Дубравчић. На зимским играма 1984. године, олимпијска скијашка такмичења уживо је гледало око 20.000, док је такмичења у бобу гледало око 30.000 гледалаца. Дана 20. фебруара 1984. године, у спортој дворани *Зетра* у Сарајеву, свечано су затворене *XIV зимске олимпијске игре*. Због тешког и скупог одржавања стазе, аутори су осмислили његову дугорочну искористивост тако што су направили саонице у којим су се и грађани могли спуштати низ стазу. Боб стаза касније је кориштена за такмичења у склопу Свјетског купа све до почетка грађанског рата 1991. године, током кога је стаза значајно оштећена.

- КАСАРНА ДАРЧЕВАЦ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Касарна *Драчевац* изграђена је од стране Југославенске народне армије на подручју града Солина почетком осамдесетих година прошлог вијека. Данас запуштена касарна у то вријеме била је стратешки важан објект, а након југославенске војске, прелази у власништво Министарства одбране Републике Хрватске и постаје база IV Сплитске гардијске бригаде ХВ-а.

Тадашњи хрватски премијер Иво Санадер 2009. године је с тадашњим сплитским градоначелником Иваном Куретом, потписао уговор којим се касарна Св. Криж-Драчевац,

у власништву Републике Хрватске, поклања граду Сплиту. Како је тада објаснио Иво Санадер, поклањање касарне Драчевац граду Сплиту представљао је велики дан за град, јер је тако добио нову велику шансу за развој. Санадер је даље објаснио и како је одлучено да се касарна Драчевац поклони Сплиту, јер ће Хрватска у априлу те године постати пуноправна чланица НАТО-а, па јој у војном смислу, неће бити потребно толико касарни наслијеђених из бивше Југославије. У априлу 2009. године усвојен је детаљни план уређења који је предвиђао сајамски и пословни центар, конгресну дворана, пословни хотел, трговачки центар, ресторани, банке, подземне гараже и то све на укупно 200.000 квадратних метара. Град Сплит се тада обавезао да ће у року од пет година од доношења урбанистичког плана уређења зоне *Драчевац* ставити поклоњене некретности у намјену, но то се није догодило, па су некретности 2014. године поновно враћене у власништво државе. Влада је поновно исказала интерес за даривање касарне 2018. године, ради изградње *Технолошкога парка Сплит* и *Прометнога центра града Сплита*. Почетком 2020. године, потписан је уговор којим је Граду Сплиту поновно поклоњено земљиште површине од готово 100.000 квадратних метара, на којем се налази 11 зграда, а процјена вриједности је 137.900.000,00 куна.

- СВЕУЧИЛИШНА БОЛНИЦА ЗАГРЕБ У ОСНИВАЊУ У ЛИКВИДАЦИЈИ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Свеучилишна болница у Загребу грађена је како би издржала потрес магнитуде 9 на Рихтеровој скали, а њен тренутни правни статус службено гласи: *Свеучилишна болница Загреб у оснивању у ликвидацији*. Финанцирана је самодоприносима грађана, који су се на два референдума изјаснили како желе болницу у Блату, па су тако за њу одвајали 1,5% дохотка. На архитектонском конкурс из 1984. године, посао је добила словенска твртка *Биро 71*, која је већ тада била искусна у пројектирању болница на простору Југославије. У око 200.000 квадратних метара градилишта уз јужну обалу Саве, требали су бити смјештени стационари, поликлинике, хируршки блокови са специјалним салама и гледалиштима, родилишта, простори за дијагностику те амфитеатарске конгресне дворане. Свеучилишна болница требала је запошљавати преко три тисуће радника. Како је Београд у то вријеме већ имао Војно медицинску академију, а Љубљана Универзитетски клинички центар, Загреб није желио заостајати па су за цијели пројект Загрепчани до 1994. године издвојили око 150 милиона еура, што је ипак било премало за довршетак тако великог пројекта. Болница је до почетка рата, по неким процјенама, била 40% завршена, али се због рата градња објекта ту и зауставила.

- ПОДВОЖЊАК ГЛАВНОГ АУТОБУСНОГ КОЛОДВОРА МАРИБОР



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Главна аутобусна станица *Марибор* отворена је у новембру 1989. године, а пројектирали су је архитекти Борут Печенко и Иво Горопевшек. У склопу великог пројекта изградње аутобусне станице, изграђен је и подвожњак са склоништима која су касније претворена у пословни центар с ресторанима и трговинама, који су данас напуштени и зарасли у дивљу траву те прекривени смећем. Цијели простор подвожњака није у власништву Опћине Марибор, већ је дијелом и у власништву етажних власника, док су временом сви корисници иселили из подвожњака, па је подвожњак постао нефункционалан. Чак и док су локали радили, подвожњак се није превише користио, поготово ноћу, пошто су у близини скорије постављени семафори и прелаз који је прилагођен за инвалидска колица. Због одређених стечајних поступака немогуће је извршити преко потребну обнову и одржавање.

- ЗГРАДА РАД



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Грађевинско предузеће *Рад*, основано је 27. фебруара 1947. године, као предузеће од републичког значаја. Током свог дугог постојања, *Рад* је пројектирао и изградио бројне индустријске, јавне, пословне, административне и стамбене објекте у Србији и на просторима некадашње Југославије, али и широм свијета као што су *Авалски торањ* и *Водоторњеви* у *Кувајту*, пословни објекти попут бивше зграде *ЦК* на Ушћу,

бивши СИБ-а, Политике и Југопетрола, кула Генекс, стамбене куле источне капије Београда, стамбени блокови 61-64 на Новом Београду, Спортски центар 25. мај, хотел Хајат, Хангар ЈАТ-а, термоелектране у Обреновцу и Костолцу, фабрика цемента у Беоцину, бројни силоси и други објекти. Још једна репрезентативна зграда ГП Рада требала је бити и њихова пословна зграда у блоку 20 на Новом Београду, преко пута ТЦ Ушће, односно иза Хајата и НИС-а. Зграду су пројектирали сами архитекти из подuzeћа, а изградња је почела 1989. године. На 13 етажа налази се скоро 60.000 квадрата пословног простора, са атријем, конгресним центром и преко 400 канцеларија. Градња је обустављена 1998. године, а фирма је отишла у стечај 2001. године, што чини и најдужи стечајни стаж у Србији.

- РУПА У КНЕЗА МИЛОША



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Покрај Пољске амбасаде у улици Кнеза Милоша, налази се напуштено градилиште на земљишту које је крајем осамдесетих година додијељено ЦИП-у за изградњу пословне зграде. ЦИП је брзо одустао, па је Градска управа 1989. године додијелила локацију ГП Раду ради изградње пословне зграде за тржиште. Објект је без одобрења за изградњу, односно, нелегално, започело грађевинско подuzeће Рад. Како градња није напредовала, због стечаја фирме, град је одузео локацију ГП Раду 2009. године. Послије тога земљиште

је промијенило више власника а године 2011. припало је Министарству правде, тако што је Министарство граду Београду уступило без накнаде зграду бивше *Беобанке* на Зеленом венцу у замјену за земљиште у Кнеза Милоша. Године 2013. закључком владе Министарство правде је грађевинска права на плацу пренијело на Министарство одбране Републике Србије. Локацију у Кнеза Милоша 30-36 Министарство одбране је потом смјестило међу некретнине које нису неопходне за функционирање Војске Србије, те је земљиште требало бити продано, међутим на земљишту постоји захтјев за реституцију, због чега продаја није могућа те на њему за сада није могуће ништа градити.

- МЕДИЦИНСКИ ЦЕНТАР НА БЕТАНИЈИ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

У вогошћанском насељу Кобиља Глава у предграђу Сарајева налази се никад довршени медицински центар. Око недовршеног центра су се водиле велике битке за вријеме рата у Сарајеву о чему свједоче и бројне рупе од граната на армиранобетонским зидовима центра. Зграда је напуштена а један дио зграде данас користи паинтбал клуб *Предатор*.

- ДОМ ПЕНЗИОНЕРА САРАЈЕВО



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Изградња *Дома пензионера* у Сарајеву започела је 1987. године, по пројекту сарајевског архитекте Младена Гвоздена, а на изградњи је радила фирма *ГП Босна*. Сарајевски *Дом пензионера* у Неџарићима требао је постати један од најсавременије опремљених објеката за смјештај пензионера док је цијена изградње износила око 16 милиона њемачких марака. Објект са 16.000 квадратних метара садржавао је 150 кревета намијењених за смјештај пензионера. Торањ на седам нивоа, поред станова укључивао је јединицу интензивне његе на посљедњем кату и мртвачницу у подруму куле. *Дом пензионера* је освојио Борбину Награду за архитектуру 1991. године а изградња самог објекта је у потпуности довршена 1992. године. Управо у вријеме када започиње рат у Сарајеву неколико десетака умировљеника припремало се да међу првима усели у објект, међутим отварање *Дома Пензионера* никада се није догодило, а с почетком сукоба у Сарајеву, УН-ове мировне снаге УНПРОФОР-а из Холандије, Канаде, Француске, Белгије и Шведске ушле су у објект и претвориле га у импровизирану касарну. Како се зграда налазила на првој линији опсадне зоне, била је изложена жестоком удару снајперске и топничке ватре, па су мировне снаге УН-а биле присиљене иселити након само неколико мјесеци стационирања. Објект је, након тога, девастиран и опљачкан, а до краја рата зграда је у потпуности уништена. Крајем 2019. године комплекс је путем

агенције за приватизацију *ФБиХ* продат на аукцији компанији *Капитал Холдинг* сиријског бизнисмена Абдуллаха Мехдија, али је купопродајни уговор убрзо поништен јер купац није испунио своје обвезе плаћања. Године 2021. бивши дом умировљеника поновно је продан за приближно 10,3 милијуна еура, компанији *Монт Инг д.о.о.* из Високог. Компанија тренутно чека на дозволе за рушење, како би започела с срачњавањем комплекса Гвозденовог *Дома Пензионера*.

- АКВА ПАРК БЕОГРАД



Може више! Мора више!, кадар из видеа

У блоку 44 на Новом Београду 2005. године започета је градња огромног воденог парка на чак 7 хектара земљишта. Инвеститори пројекта били су Владимир Јанковић те познати кошаркаш Жарко Паспаљ. Према пројекту планирана је изградња 11 базена, 21 тобогана различитих величина, 6.500 квадрата водених површина, те највећи затворени базен у Европи од 1.600 квадрата и највиши *камиказа* тобоган у Европи са висином од 20 метара. Врло брзо Паспаљ се повукао из пројеката, а радови су прекинути већ 2006. године. Након тога, до 2007. године, на истом пројекту се смјењује десетак различитих инвеститора, закључно са новосадском компанијом *Генел*, која је након преузимања пројекта такођер убрзо напустила посао. У пројекат је уложено више милиона еура, али су инвеститори прекасно схватили да пројекат није економски исплатив. Град Београд је 2010. године

узалудно покушао повратити земљиште, међутим, иако је град простор додијелио инвеститору, под увјетом да се подигне водени парк, локацију не може једноставно повратити пошто је инвеститор уложио знатна средства у планирани пројекат.

- АРЕНА СПЛИТ



Може више! Мора више!, кадар из видеа

Сплитска *Арена* изграђена је за потребе *Свјетског првенства у рукомету 2009.* године, а смјештена је између војне луке Лора и Бродоградилшта Сплит на површини од 28 500 м². Намијењена је првенствено за спортска натјецања, припреме, тренинге, али и за угоститељске, забавне и пословне садржаје. Објект је изграђен по ауторском архитектонском решењу студија ЗЛХД (ЗЛНД) из Загреба.

Када је у јулу 2007. године тадашњи премијер Републике Хрватске Иво Санадер рекао како изградња спортске дворане у Лори опће није упитна те да ће бити спремна до почетка *Свјетског првенства у рукомету 2009.* године, многима грађанима Сплита није било јасно одакле ће се набавити сва потребна средстава. Арена је донекле довршена, али никада у потпуности. Првенство у рукомету се реализирало, а Арена је потом била и домаћин *Еуропског ватерполског првенства 2022.* године, те бројних концерта, сајмова и других манифестација. Никад довршена, *Спаладиум Арена* нагомилала је од тада толико дугова да је 2023. године Трговачки суд у Сплиту одлучио да због 24 милиона куна

дуга према граду Сплиту мора блокирати рачун и затворити простор. За вријеме пандемије, узроковане корона вирусом, Арена је била највећи центар за вакцинацију грађана.

- НЕДОВРШЕНА СТАМБЕНА ЗГРАДА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

На раскрсници Харамбашићеве и Улице Двориште на Светицама у Загребу, налази се недовршено градилиште са двије напола изграђене стамбене зграде. Градња је започета 2011. година, па је након 7 мјесеци стала. Четири од шест компанија које стоје као извођачи на плочи покрај градилишта су у стечају, укључујући фирме инвеститора и главног извођача радова. У склопу заборављеног градилишта је и дизалица која скоро цијелих десет година стоји над станарима тог кварта. Из земљишних књига видљиво је да је наступила запљена имовине на земљишту, а према правомоћној пресуди Опћинског грађанског суда у Загребу и закључку о предаји некретнине истог суда, извршен је пренос власништва ради осигурања тражбине од 10 милиона еура.

- МАКСОВА РУПА



Може више! Мора више!, кадар из видеа

У Марибору на обали ријеке Драве на мјесту постојећег и напуштеног индустријског објекта *Предионице и ткаонице Меринка*, налази се популарно звана *Максова рупа*, која се распростире на површини већој од 14.000 квадрата. Мариборска твртка ЗИМ, је у вријеме мандата градоначелника Франца Канглера, купила земљиште за 2,2 милијуна еура, те је ту планирала градњу културног центра *МАКС*. Према најавама мариборских власти Културни центар *МАКС*, требао је постати катализатор урбане регенерације читавог подручја, те је најављиван као простор намијењен најзахтјевнијим сценским поставкама, захтјевним музичким догађајима, друштвеним манифестацијама, као и конгресним и изложбеним активностима, односно као атракција, одакле би се град доимао као спектакл. Центар је требао бити довршен до 2012. године у којој је Марибор био у статусу европскога град културе. Земљиште пропалог пројекта *МАКС* крајем 2013. године купио је кувајтски бизнисмен за 610.000 еура, те је касније оптуживан за купњу земљишта испод тржишне цијене и да умјесто образовне институције, планира градњу исламског центара, о чему се у то вријеме често писало у *Марибору 24х*. Због мигрантске кризе, јавног мијења и цјелокупне политичке ситуације у Еуропи, инвеститори су одлучили привремено зауставити читав пројект.

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben. Giorgio. 2008. *Šta je logor?*. Beograd: Treći program Radio Beograda.
- Austin, John Langshaw 1962. *How to do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness. Performance in Mediatized Culture*. New York.
- Auslander, Philip. 2006. *The Performativity of Performance Documentation, PAJ: A Journal of Performance and Art*, br. 28
- Bart, Roland. 1968. *Smrt Autora, Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Benjamin, Walter. 1969. *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*. Zagreb: Život umjetnosti.
- Debor, Guy. 2005. *Društvo spektakla*, Beograd: Porodična Biblioteka, elektronsko izdanje.
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo – Zagreb: TKD Šahinpašić.
- Fpucalt, Michel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Beograd: Prosveta.
- Foucault Michel 2016. *Rođenje biopolitike*. Zagreb: Sandorf & Mizantrop.
- Garcia, David., Lovink, Geert. 1997. *The ABC of Tactical Media*, [http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors2/garcia-lovinktext.html\(03.05.2021\)](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors2/garcia-lovinktext.html(03.05.2021))
- Gilles Deleuze u 1. broju časopisa L'Autre journal (svibanj 1990.)
- Goldberg, Rose.Lee. 2003. *Performans od futurizma do danas*. Zagreb: URK-Udruženje za razvoj kulture.
- Groys, Boris. 2006. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti: Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji*. Zagreb: MSU.
- Groys, Boris. 2008. *Multiple Authorship*, Artpower, Cambridge: MIT Press
- Groys, Boris. 2008. *From Image to Image File – And Back: Art in the Age of Digitalization*, Artpower, Cambridge: MIT Press.
- Horvat, Srećko. 2008. *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Jones, Amelia. 1997. *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, Art Journal, Vol 56, No.4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, College Art Association.
- Јовичевић, Александра, Вујановић, Ана, 2007. *Увод у студије перформанса*. Београд: Фабрика књига.
- Маневич, Лев. 2015. *Језик нових медија*. Нови Сад: Клио.
- Newman, Michael. 2009. *Moving Image in the Gallery Since the 1990's*, London: Film and Video Art, Tate Publishing.
- McKenzie, Jon. 2006. *Izvedi ili snosi posljedice Od discipline do izvedbe*, Zagreb: centar za dramsku umjetnost.
- Martek, Vlado. 2002. *Performans kao hrabrost i etička fikcija*. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 65/66 No. 1.
- Peović, Vuković. Katarana. 1993. *Mediji i kultura: Ideologija medija nakon decentralizacije*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.
- Phelan, Peggy. 2010. *Haunted Stages: Performance and the Photographic Effect*” *In Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance, exhibition catalogue*. New York: Guggenheim Museum. pp. 50-87.
- Остин, Џон, Лоншоу. 1994. *Како деловати речима*. Нови Сад: Матица српска.
- Руповас, Озрен. 2001. *Taktički mediji: radikalizmi informacijskog doba, Diskrepancija*. br. 3, sv. 2, elektronsko izdanje.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance studies-an introduction*. New York and London: Routledge.
- Станковић, Маја. 2017. <https://www.studijesavremenosti.org/2017/04/17/sta-su-biopoliticke-umetnicke-prakse/>(17.05.2021)
- Stanković, M., 2016., „Umjetničko djelo u umreženom svijetu“, *Život umjetnosti*99, br. 2: (<https://hrcak.srce.hr/180269>)
- Шуваковић, М. 2011. *Појмовник теорије уметности*. Београд: ОрионАрт.
- Šuvaković, M. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb; Horetzky.
- Шуваковић, М. 1999. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*. Нови Сад: Прометеј.
- Вирилио, Пол. 2000. *Информатицка бомба*. Нови Сад: Светови.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

-ШПАНСКА КУЋА

<https://www.politika.rs/sr/clanak/400563/Pogledi/Otkud-spanska-kuca-u-Beogradu>

<https://24sedam.rs/lifestyle/zanimljivosti/8860/zasto-zgradu-bez-krova-u-savamali-zovu-spanska-kuca/vest>

<https://pink.rs/extra/50870/gradonacelnik-beograda-spanska-kuca-2019-da-postane-kuca-arhitekture>

<https://www.blic.rs/vesti/beograd/misteriozna-kuca-pre-140-godina-je-bila-prava-palata-a-danas-cak-nema-ni-krov/1tlgbke>

<https://www.ekapija.com/news/1978413/novi-izgled-spanske-kuce-u-2019-godini-beograd-dobija-centar-arhitekture-u>

<https://beogradskevesti.info/spanska-kuca-u-beogradu-savamala/>

-СТАРА ШЕЋЕРАНА

<https://www.politika.rs/sr/clanak/503786/Prva-srpska-secerana-pretvorena-u-deponiju>

<https://24sedam.rs/beograd/vesti/11352/beogradski-giganti-nekada-ponos-danas-u-korovu/vest>

-ЗГРАДА СТАРЕ УЉАРЕ

<https://express.24sata.hr/top-news/zgrada-uljare-u-zagrebu-je-trebala-biti-muzej-holokausta-a-sada-polako-propada-25975>

<https://www.vecernji.hr/zagreb/prva-hrvatska-tvornica-ulja-vec-godinama-ceka-da-postane-muzej-holokausta-1548397>

-ЛИВАРНА

<https://www.zagorje-international.hr/2022/10/10/livarna-maribor-tvrtka-bogate-povijesti-i-dugogodisnjeg-iskustva-u-proizvodnji-metalnih-komponenti-zaposljava/>

<https://mariborinfo.com/novica/politika-in-gospodarstvo/se-mariborska-livarna-maribor-poslavlja-iz-maribora-taksne-nacrte>

<https://mariborinfo.com/novica/politika-in-gospodarstvo/mariborska-livarna-maribor-tik-pred-stecajem-kaj-bo-s-350>

-ТАМ

<http://nova-yuga.info/sta-je-danas-sa-mariborskog-tam-a-nekada-je-bio-najprepoznatljiviji-brend-na-cestama-sfr-jugoslavije-video/>

-ТИТОВА ВИЈА

<https://faktor.ba/vijest/misterija-nadomak-sarajeva-tito-je-na-stojcevcu-boravio-dva-puta-u->

[tunele-se-moglo-uci-samo-sa-posebnim-odobrenjem/113943](https://radiosarajevo.ba/vijesti/lokalne-teme/stojcevac-godinama-propadao-73-prirodna-izvora-vode-i-misteriozni-titovi-tuneli/335166)

<https://radiosarajevo.ba/vijesti/lokalne-teme/stojcevac-godinama-propadao-73-prirodna-izvora-vode-i-misteriozni-titovi-tuneli/335166>

<https://source.ba/clanak/Ajdin/639461/dt>

<https://avaz.ba/vijesti/252013/zaboravljeni-dragulj-zasto-je-stojcevac-nicija-zemlja>

-ЗГРАДА ДАЛМАЦИЈА ВИНО

<https://pogledaj.to/arhitektura/fabrisova-zgrada-dalmacijavina-postala-trajno-zasticeno-kulturno-dobro/>

<https://pogledaj.to/drugestvari/dizajnerska-grada-dalmacijavina-propada/>

https://www.tportal.hr/biznis/clanak/do-kraja-godine-ponuda-rjesenja-za-zgradu-dalmacijavina-20221126?meta_refresh=1

-МУЗЕЈ РЕВОЛУЦИЈЕ НАРОДА И НАРОДНОСТИ ЈУГОСЛАВИЈЕ

<https://kaldrma.rs/ukleti-temelji-muzeja-iscezle-epohe/>

<https://www.elektrobeton.net/vreme-smrti-i-razonode/temelji-revolucije/>

<https://nova.rs/video/temelji-nezavrsenog-muzeja-revolucije-kao-steciste-beskucnika/>

-ХОТЕЛ ЗАГРЕБ ДУИЛОВО

<https://slobodnadalmacija.hr/split/prepoznajete-li-ovu-ljepoticu-kada-je-sagraдена-bila-je-arhitektonski-ponos-splita-i-cijelog-jadrana-a-danas-je-tek-ruglo-na-kraju-plaze-1001282>

<https://slobodnadalmacija.hr/split/incident-na-splitskoj-plazi-netko-je-usao-u-strojarnicu-diska-titanic-i-prvi-put-od-1991-godine-pokrenuo-stari-lift-1307422>

<https://pogledaj.to/arhitektura/duilovo-ostaje-u-drzavnom-vlasnistvu/>

ПРОДАЈНИ ЦЕНТАР КОТЕКС

<https://slobodnadalmacija.hr/split/bio-je-prvi-pravi-shopping-mall-u-jugoslaviji-kad-se-otvorio-u-dva-dana-je-100-000-ljudi-nahrupilo-vidjeti-to-arhitektonsko-cudo-a-pogledajte-gasada-631298>

<https://pogledaj.to/arhitektura/koteks-najbolje-od-splita-osamdesetih/>

<https://vizkultura.hr/umjetnicko-reanimiranje-koteksa/>

-МОТЕЛ ОСМИЦА

<https://blossom-trip.com/2020/07/hotel-osmica-stranded-and-abandoned/>

<https://www.akta.ba/investicije/projekti/82822/siri-se-sunnyland-seik-iz-emirata-kupio-i-cuvene-osmice-na-trebevicu>

-ХОТЕЛ ИГМАН

<https://radiosarajevo.ba/metromahala/teme/rusevina-hotela-igman-tihi-je-spomenik-strahota-koja-su-se-desila-u-ratu/244446>

<https://www.totallylost.eu/space/hotel-igman/>

<https://architectuul.com/architecture/hotel-igman>

<https://interactive.aljazeera.com/ajb/2017/misc/nekad-i-sad.html>

<https://depo.ba/clanak/249383/kada-ce-poceti-gradnja-u-ratu-unistenog-hotela-igman>

-БОБ СТАЗА

<https://punkufer.dnevnik.hr/clanak/putovanja/olimpijska-bob-staza-u-sarajevu-uspomena-jena-dane-ponosa-i-slave---619320.html>

<https://www.skijanje.rs/sportovi/bob-sankaski-sportovi/olimpijska-staza-za-bob-i-sankanje-trebevic/>

<https://balkans.aljazeera.net/news/sports/2022/2/17/sve-blizi-dan-obnove-trebevicke-bob-staze>

<https://www.vecernji.hr/vijesti/sto-je-ostalo-od-olimpijskog-centra-vucko-jos-zivi-ali-ne-i-bob-staza-1658397>

-КАСАРНА ДРЧЕВАЦ

<https://vlada.gov.hr/print.aspx?id=8565&url=print>

<https://slobodnadalmacija.hr/split/splitska-tuga-na-povrsini-od-14-hektara-bivsa-vojarna-propada-a-umjesto-velebnih-nebodera-i-tehnoloskog-parka-gradani-su-dobili-veliko-nista-1002277>

<https://www.dalmacijadanas.hr/tuga-ruglo-ili-realna-slika-hrvatske-opustosena-i-napustena-od-svih-vojarna-dracevac/>

-СВЕУЧИЛИШНА БОЛНИЦА ЗАГРЕБ У ОСНИВАЊУ У ЛИКВИДАЦИЈИ

<https://punkufer.dnevnik.hr/clanak/putovanja/napustena-sveucilisna-bolnica-u-zagrebu-i-dalje-propada---613753.html>

<https://baustela.hr/nekretnine/ruglo-na-rubu-grada-kako-danas-izgleda-sveucilisna-bolnica/>

<https://www.poslovni.hr/hrvatska/za-prodaju-zabinih-dionica-sveucilisna-bolnica-izabrala-brokere-zabe-4337141>

-ПОДВОЖЊАК ГЛАВНОГ АУТОБУСНОГ КОЛОДВОРА МАРИБОР

<https://siol.net/novice/slovenija/avtobusna-postaja-maribor-cka-na-boljse-case-23751>

<https://mariborinfo.com/novica/slovenija/crna-pika-maribora-kako-dolgo-bo-se-podhod-na-glavni-avtobusni-postaji-kazil>

<https://mariborinfo.com/novica/lokalno/pred-30-leti-arhitekturni-presezek-zdaj-vse-bolj-zanemarjena/249645>

-ЗГРАДА РАД

<https://www.vreme.com/vreme/nedovrsene-zgrade-u-nedovrsenoj-drzavi/>

<https://www.ekspres.net/drustvo/zgrada-rada-u-centru-beograda-prodata-na-mestu-gradevinske-firme-drzavno-pravobranilastvo>

<https://www.sahklubrad.com/index.php/osnivac>

<https://www.politika.rs/sr/clanak/531537/Gradevinsko-preduzece-Rad-22-godine-u-stecaju>
-ПУПА У КНЕЗА МИЛОША

<https://www.vreme.com/vreme/nedovrsene-zgrade-u-nedovrsenoj-drzavi/>

<https://www.politika.rs/sr/clanak/389526/Fantomski-plac-u-Ulici-kneza-Milosa>

<https://www.politika.rs/sr/clanak/389601/Od-ruzicnjaka-do-zapustenog-placa-u-Kneza-Milosa>
-ДОМ ПЕНЗИОНЕРА САРАЈЕВО

<https://www.akta.ba/investicije/nekretnine/160060/tragicna-prica-o-jednoj-od-najljepsih-gradevina-u-sarajevu>

<https://www.klix.ba/vijesti/bih/dom-penzionera-ruglo-na-ulazu-u-sarajevo/110614067>

<https://source.ba/clanak/Ajdin/637512/Tragicna-prica-o-jednoj-od-najljepsih-gradjevina-u-Sarajevu--Izgradnja-placena-cak-16-miliona-njemackih-maraka-Dom-nikada-nije-docekao-penzionere>

<https://aabh.ba/preminuo-je-arhitekta-dejan-tadic/>

<https://www.spomenikdatabase.org/post/the-violent-history-of-sarajevo-s-postmodernist-icon>
-АКВА ПАРК БЕОГРАД

<https://www.vreme.com/vreme/nedovrsene-zgrade-u-nedovrsenoj-drzavi/>

<https://nova.rs/videodana/napusteni-akva-park-vec-godinama-ruzi-savsku-obalu-beograda/>

<https://www.vreme.com/vreme/nedovrsene-zgrade-u-nedovrsenoj-drzavi/>

<https://nova.rs/videodana/napusteni-akva-park-vec-godinama-ruzi-savsku-obalu-beograda/>

<https://www.rts.rs/lat/vesti/drustvo/4677284/akva-park-prenamena-vaterpolisti-.html>

<https://www.gradnja.rs/akva-park-blok-44-45-izgradnja-bazeni/>

<https://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:435192-Novi-Beograd-Ruglo-umesto-akva-parka>

<https://n1info.rs/vesti/jankovic-o-akvaparku-na-gradskom-zemljistu-hipoteka-investitor-osudjivan/>

<https://www.ekapija.com/news/2555815/zasto-akva-park-u-bloku-44-do-sada-nije-izgradjen>
-АРЕНА СПЛИТ

<https://www.vecernji.hr/vijesti/zatvara-se-spaladium-dvorana-u-splitu-1643669>

<https://www.index.hr/vijesti/clanak/grad-split-pobijedio-banke-na-sudu-sudac-ovo-nece-utjecati-na-stecajni-postupak/2456125.aspx>

<https://slobodnadalmacija.hr/split/obisli-smo-pustu-spaladium-arenu-popricali-s-posljednjim->

[mohikancima-njih-sedam-jos-je-svaki-dan-na-poslu-u-nadi-1260505](#)

-НЕДОВРШЕНА СТАМБЕНА ЗГРАДА

[https://7dnevno.hr/vijesti/kran-dizalice-na-zagrebackim-sveticama-vec-devet-godina-prijeti-stanarima/](#)

[https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/zagrebacke-svetice-prije-i-poslije-nakon-devet-godina-konacno-uklonjena-dizalica-s-nedovrsenog-gradilista-obliznji-stanari-napokon-mirno-spavaju-10039804](#)

[https://www.zagreb.info/aktualno/zg/nemar-na-gradilistu-kran-se-vec-devet-godina-njise-iznad-glava-stanara/253569/](#)

-МАКСОВА ПУПА

[https://www.rtv slo.si/kultura/drugo/maribor-obljublja-center-maks-bo/261208](#)

[https://architizer.com/projects/maks-mariborsko-kulturno-sredisce/](#)

[https://www.rtv slo.si/kultura/drugo/tomaz-pandur-center-maks-lahko-postane-simbolni-objekt-maribora/245482](#)

[https://maribor24.si/lokalno/na-obmocju-nikoli-zgrajenega-maksa-kmalu-novi-stolpnici](#)

БИОГРАФИЈА

Ђилдо Бавчевић рођен је 22.08.1979. године у Сплиту. Дипломирао је 2013. МА филма, медијске умјетности и анимације, на Умјетничкој академији у Сплиту. До данас је излагао на 15 самосталних изложби те на више од педесет скупних изложби у земљи и свијету. Добитник је више признања и награда у земљи. Од 2014. године члан је Хрватске Удруге Ликовних Умјетника, Сплит. Од 2015. године члан је Хрватске заједнице самосталних умјетника. 2013. године започиње наставну дјелатност у звању асистента, а потом од 2022. године у звању доцента на Одсјеку за Филм и видео на Умјетничкој академији у Сплиту.

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЈА ЗА УМЈЕТНИЧКИ РАД

- 2020. Специјално признаје жирија, 27. *СЛАВОНСКО БИЈЕНАЛЕ*, Музеј ликовних умјетности, Осиек, видео инсталација, *ИЗВОДИТИ-РЕФЛЕКТИРАТ-ПРОМАТРАТИ*, у колаборацији са Тањом Вујасиновић,
- 2019. Друга награда жирија, 51. *РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ СТВАРАЛАШТВА*, експериментални филм *SPLIT WALZ 021_123*
- 2018. Побједник натјечаја, *ВИРТУАЛНИ МУЗЕЈ ДОТРШЧИНА*, перформанс *ОТКУЦАЈИ*
- 2018. Финале награде, *РАДОСЛАВ ПУТАР*
- 2015. Прва награда жирија, 39. *СПЛИТСКИ САЛОН, ПЕРФОРМАНС*, видео перформанс *ПЛАСТИЧНИ ЧОВИЈЕК СТРОЈ*
- 2014. Прва награда жирија, 46. *РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ СТВАРАЛАШТВА*, документарни филм *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

- 2022. *МОЖЕ ВИШЕ! МОРА ВИШЕ!*, Галерија Прозори, Загреб
- 2021. *МОЖЕ ВИШЕ! МОРА ВИШЕ!*, Галерија Студио 21, Сплит
- 2020. *ДЕ_СТАБИЛИЗАЦИЈА*, Галерија Сцхеиер, Чаковец
- 2019. *ДЕ_СТАБИЛИЗАЦИЈА*, Галерија Дома омладине, Београд, Србија
- 2019. *ДЕ_СТАБИЛИЗАЦИЈА*, Салон Галић ХУЛУ, Сплит

- 2019. *МОЖЕ ВИШЕ! МОРА ВИШЕ!* Галерија К18, Марибор, Словенија
- 2018. *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*, Галерија Марин, Умаг
- 2018. Видео инсталације, перформанси и тијело вјежбе из серије *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*, Ноћ музеја, Галерија МКЦ, Сплит
- 2017. *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*, АК галерија, Копривница,
- 2017. *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*, Галерија К2. Крижевци
- 2016. *НАГРАДА 39. СПЛИТСКОГ САЛОНА* Галерија Крањчар, Загреб
- 2015. *(ДЕ) ФОРМАЦИЈЕ*, Салон Галић ХУЛУ, Сплит
- 2013. *СИТНИШ*, Галерија Практика, Сплит
- 2012. *СИТНИШ*, Галерија К.У.Н.С., Ријека
- 2012. *СИТНИШ*, Галерија Задарт, Задар

- **ПЕРФОРМАНСИ**

2021

- *ТОКСИЧНА ЗЕМЉА* – Сусрети Међу врстама, Партизанско гробље, Мостар, перформанс *ОДЈЕЦИ*
- *ВИЗУРА АПЕРТА* – Ослобођење Отока, Вис, перформанс *ОСЛОБОЂЕЊЕ*
- *ЕМПЕДУЈА АРТ КАМП*, Ријека, перформанс *СОЦИО-ПАТ(ХАШ)*

2020

- *РИЈЕКА 2022*, Музеј модерне и савремене умјетности ММСУ, Ријека, перформанс *ИЗВАНРЕДНО СТАЊЕ*
- *ВИЗУРА АПЕРТА* – Ментална екологија, перформанс *НАША ТАМА*

2019.

- *ALMISSA OPEN ART FESTIVAL*, међународни фестивал перофрманса, Омиш, перформас *КУДА ИДЕМО?* у колаборацији са Сандром Стерле
- *ШУМЕС*, Фестивал авангардне уметности, Брезовица, Србија, перофрманс *СКОКОВИ*

2018.

- *17. ДАНИ ПЕРФОРМАНСА*, Вараждин, перформанс *УНУТАРЊА КОНТРОЛА*
- *Фестивал ЗАДАР СНОВА*, перформанс *ДЈЕЦА СИСТЕМА* у колаборацији са Тином Кесеровић
- *KRASS - Kultur Crash Festival*, Кампнагел, Хамбург, аудио перформанс *ГЛАСНА и ГЛУТЕНИ* у колаборацији са Тином Кесеровић и Дује Грубишић

2017.

- *ФЕСТИВАЛ ЖЕЉЕЗАРА*, Сисак, Перформанс *УНУТАРЊА КОНТРОЛА*
- *ПЕРФОРАЦИЈЕ / ЗАДАР СНОВА*, Задар, перформанс *ДОМАЋИ РАД*
- *ALMISSA OPEN ART FESTIVAL*, Омиш, сарадња са Винком Барићем и Марком Марковићем, перформанс *НЕКА ТЕБИ КУШИН БУДЕ СТИНА*

2016

- *MANIFESTA 11: What people do for money, The European biennial of contemporary art*, Цирих, Швајцарска, перформанс *COINS – OR HOW TO CREATE VALUE* у сарадњи са Сандром Брадвић
- *ФИУК-фестивал изведбених умјетности*, Копривница, перформанс *COINS – OR HOW TO CREATE VALUE* у сарадњи са Сандром Брадвић
- *ALMISSA OPEN ART FESTIVAL*, интернационални фестивал перформанса, Омиш, перформанс *БРАВО*,
- *RED EU / GERMANY 2016*, Kunsthof, Јена/Немачка, перформанс *EUAWAKENING* у сарадњи са Тином Кесеровић
- *ДОПУСТ, Стара вијећница*, Народни трг Сплит, перформанс *ЛОВАЦ*

2015.

- *BLUE EU / GREECE 2015*, Trans Cultural Ortak Medeniyetler, Атина/Грчка, перформанс *EU SLEEPING* у сарадњи са Тином Кесеровић
- *ЗВОНО*, Сарајево, перформанс *ПРОФИТ vs ДОБРОБИТ*

2014.

- *ГРАД ЈЕ МРТАВ. ЖИВИО ГРАД!* Арт Радионица Лазарети Дубровник, перформанс, Ђилдо Бавчевић у сарадњи са Петра Хрњак Скроза, *СЛОБОДА*
- *ДАНИ ПЕРФОРМАНСА ММЦ-а*, Мултимедијални центар, Музеј модерне и

савремене умјетности Корзо, Ријека, перформанс *ПАДАЈ СИЛО И НЕПРАВДО*

- *НЕАФИРМИРАНА УМЈЕТНИЧКА СЦЕНА*, перформанс *ПАДАЈ СИЛО И НЕПРАВДО СТАВАК 2*. Ђилдо Бавчевић у сарадњи са Петра Хрњак Скроза

2013

- *13. ПЕРФОРМАНС АРТ ФЕСТИВАЛ*, М-арт Осијек, перформанс *ПАДАЈ СИЛО И НЕПРАВДО*
- *НУС, Неафирмирана умјетничка сцена*, перформанс / *ВРТОГЛАВИЦА*
- *ALMISSA OPEN ART FESTIVAL*, фестивал перформанса Омиш, перформанс *ХРВАТ ЛЈУБИ*
- *СПЛИТСКИ ЂИР Миксер, Београд*, перформанс *ПРОФИТ vs ДОБРОБИТ*

2012

- *REMOVED TOGETHER ST-LJ*, галерија Алкатраз, Љубљана, перформанс *ОТПОР*
- *ALMISSA OPEN ART FESTIVAL*, фестивал перформанса Омиш, перформанс *УВИЈЕК*
- *ТУ СМО 3*, Музеј савремене умјетности Истре, Пула, перформанс *ПРОФИТ vs ДОБРОБИТ*
- *ВРЛИНЕ КАПИТАЛИЗМА*, изложба *солидарности*, девастирани погон Далмацијавина, Сплит, перформанс *ОТПОР*
- *МУ / ФИВ*, изложба *студената*, перформанс *ПРОФИТ vs ДОБРОБИТ*

2011

- Изведба у јавном простору, Перистил, Сплит, перформанс *ДОСТА*
- Изведба у јавном простору, Народни трг, Сплит, перформанс *СИТНИШ*

2010

- *ДОПУСТ* Дани отвореног перформанса, Ђилдо Бавчевић и Никола Радман, перформанс *ФРАГМЕНТИ И ТРЕТМАНИ*

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ, ПРОЈЕКЦИЈЕ, ФЕСТИВАЛИ

2021.

- *OSTRALE Biennale 021*, Дрезден, Њемачка, видео инсталација *БАЛАНС БИЈЕЛЕ – КОТЕКС, ГРИПЕ*
- *УМЈЕТНОСТ ПРИБЛИЖАВАЊА*, Кула Стојана Јанковића, Ислам Грчки, СКД Просвијета, Загреб, аутопортрет *3+2=5*
- *ДРУГИ ГРАД*, Галерија Умјетнина, Сплит
- *АРТИКУЛАЦИЈЕ СТВАРНОСТИ*, Галерија Дома омладине, Београд, документација перформанса: *ЦРНО – ЦРВЕНО и ПРОФИТ vs ДОБРОБИТ*
- *КИНО КАРАНТЕНА*, Дубровник, документрани филм *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*
-

2020.

- *ДРУГИ ГРАД*, Умјетничка Галерија Дубровник, Дубровник
- *НУЛТИ КРАЈОЛИК*, Галерија Школа, Сплит
- *27. СЛАВОНСКО БИЕННАЛЕ*, Музеј ликовних умјетности, Осиек, видео инсталација, *ИЗВОДИТИ-РЕФЛЕКТИРАТ-ПРОМАТРАТИ*, у колаборацији са Тањом Вујасиновић, (Специјално признање жирија)
- *АРТ – СЦЕНА НА ФРОНТИ ВРЕМЕНА: Радикалне умјетничке праксе у Ријеци у раздобљу рата и транзиције*, ММСУ Ријека, видео перформанс *ЛИВАДА ИЗ СНА*
- *ГРАД НА ДРУГИ ПОГЛЕД*, Галерија Матија, Шибеник, видео перформанс *(P)ЕВОЛУЦИЈА*

2019.

- *THE CARTA INFINITA*, Галерија The Window, Париз, видео инсталација *PERFORMING-REFLECTING-OBSERVING* у колаборацији са Тањом Вујасиновић
- *МИ НИСМО КАО ОНИ* - међународна скупна изложба посвећена Другима, пројект Risk Change, ММСУ, Ријека, видео инсталација *021_123*
- *НИСКИ ТОНОВИ ЗЕМЉИНЕ ПЈЕСМЕ*- међународна скупна изложба (кустос Ирена Борић), Галерија Галженица, Велика Горица, видео инсталација из серије

БАЛАНС БИЈЕЛЕ

- *REFRESHING MEMORY / КАД СПОМЕНИЦИ ОЖИВЕ*, СКД Просвјета, Загреб, документација перформанса *ПАДАЈ СИЛО И НЕПРАВДО*
- *UNESCO 40*, Стара градска вијећница, Сплит, видео перформанс *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*, видео инсталација *021_123*
- *ТИЈЕЛО КОЈЕ ГОРИ*, међународна скупна изложба, (кустос Марко Стамнековић), Диоклецијанови подруми Сплит, видео перформанс *БРАВО!*
- *DRAVA ART BIENNALE*, Галерија Копривница, Музеј ликовних умјетности Осиек, видео инсталација *МОЖЕ ВИШЕ! МОРА ВИШЕ!*
- *25ФПС*, Интернационални фестивал експерименталног филма и видеа, Загреб, експериментални филм *SPLIT WALTZ 021_123*
- *51. РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ СТВАРАЛАШТВА*, друга награда, експериментални филм *SPLIT WALTZ 021_123*

2018.

- *АРТукулације*, простор Евангелистичке цркве, Панчево, Србија (Селекција умјетника са простора бивше Југославије, Тања Јуричан и Ивана Ивковић), видео инсталације из серије *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*
- *УПОТРЕБА ЧОВЈЕКА*, Дунавски дијалози, Ликовни салон Културног центра Новог Сада (селекција Републике Хрватске, кустос Младен Лучић), видео перформанс *ПЛАСТИЧНИ ЧОВЈЕК СТРОЈ*
- *ФИНАЛЕ НАГРАДЕ РАДОСАВ ПУТАР*, Мали Салон Ријека, видео инсталације из серије *БАЛАНС БИЈЕЛЕ*
- *МАММОН*, међународна групна изложба, Галерија умјетнина Сплит, видео инсталација *БАЛАНС БИЈЕЛ_КОТКЕС-ГРИПЕ*

2017.

- *КАД АРХИТЕКТУРА ПОСТАНЕ СЈЕЋАЊЕ*, међународна групна изложба, Галерија ВН, Загреб, видео инсталација *БАЛАНС БИЈЕЛ_КОТКЕС-ГРИПЕ*
- *ГРАД НА ДРУГИ ПОГЛЕД*, Галерија умјетнина Сплит, видео инсталација *021_123*
- *ИЗВОЛИТЕ ИСПРАЗНИТЕ СВОЈЕ ЦЕПОВЕ*, међународна групна изложба, Галерија Emil Filla, Усти над Лаби, Чешка Република, мултимедијална инсталација

КУГЛА, МАРШ из циклуса Ситниш

- *DRAVA ART BIENNALE*, Галерија Копривница, Музеј ликовних умјетности Осиек, видео перформанс *ПЛАСТИЧНИ ЧОВЈЕК СТРОЈ*

2016.

- *ИЗВОЛИТЕ ИСПРАЗНИТЕ СВОЈЕ ЦЕПОВЕ*, међународна групна изложба, ММСУ Ријека (кустос Ксенија Орел) мултимедијална инсталација *КУГЛА, МАРШ из циклуса Ситниш*
- *БИЈЕНАЛЕ ИНДУСТРИСКЕ УМЈЕТНОСТИ*, Градска галерија Лабин, документарни филм *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*, 30мин.
- *СПЛИТСКИ БИР У ТОНДУ*: Активизам у слици, ријечи и електро - пунку, Херцег Нови, документарни филм *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*

2015.

- *39 СПЛИТСКИ САЛОН*, ХУЛУ награда (жири: Бранко Франчески, Младен Лучић, Вице Томасовић) видео перформанс *ПЛАСТИЧНИ ЧОВЈЕК СТРОЈ*
- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, међународна групна изложба, Пино Паскали Фондација, Полињано а Маре, Бари /Италија (кустос Маринилде Банандреа, Ксенија Орел) документација перформанса *УТОПИЈА*
- *ИСТОЧНО ОД РАЈА*, Градска галерија Лабин, видео перформанс, *ЦРВЕНО ЦРНО* (кустос Бранко Франчески)

2014.

- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, arTVision, Пино Паскали Фондација, Албанија, Тирана- Пирамида, Документација перформанса *УТОПИЈА*
- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, arTVision, Пино Паскали Фондација, Црна Гора, Цетиње- Народни музеј / Галерија Миодраг Дадо Ђурић, Документација перформанса *УТОПИЈА*
- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, arTVision, Пино Паскали Фондација, Хрватска, Ријека- Музеј Модерне и Сувремене Умјетности,

Документација перформанса *УТОПИЈА*

- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, arTVision, Пино Паскали Фондација, Венето, Венеција – Magazzino del Sale, Документација перформанса *УТОПИЈА*
- *COEXISTANCE FOR A NEW ADRIATIC KOINE*, arTVision, Пино Паскали Фондација, Пуља, Пуљано а Маре, Бари – Пино Паскали Фоундација, документација перформанса *УТОПИЈА*.
- *ПРИЗОРИ ОД СВЈЕТЛА*, Осјечко Љето Културе, Галерија Казагат, Осиек, амбијентална просторна инсталација *КУГЛА*.
- *19. СПЛИТСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ*, посебни програм, документарни филм ХД, 30мин, *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*
- *45. РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ И ВИДЕО СТВАРАЛАШТВА*, , документарни филм ХД 30мин. *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*, прва награда жирија

2013.

- *38. СПЛИТСКИ САЛОН*, ХУЛУ, Диоклецијанови подруми Сплит, видео инсталација *ПОВРАЋАЊЕ СРЕДСТАВА*
- *КРИЗА2 /АПАТИЈА*, ХДЛУ Истре, МСУИ / МАЦ, Кловићеви Двори, Загреб, документација перформанса *ВРТОГЛАВИЦА*
- *MEDITERRANEA 16 У СПЛИТУ*, Мултимедијални културни центар Сплит, 2013. документарна инсталација *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*
- *48. ЗАГРЕБАЧКИ САЛОН*, ХДЛУ, попатни програм, видео инсталација *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*
- *MEDITERRANEA 16*. Бијенале младих умјетника Еуропа и Медитерана, видео инсталација *МРЕЖА СОЛИДАРНОСТИ*
- *45. РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ И ВИДЕО СТВАРАЛАШТВА*, експериментални играни филм 8' 27" ХД *ОТПОРНИ*

2012.

- *ТУ СМО 3*, Музеј савремене умјетности Истре, Пула, видео перформанс *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*

- *ADRIA ART ANNALE*, Диоклецијанови подруми Сплит, мултимедијска инсталација *ОТПОР*
- *ВРЛИНЕ КАПИТАЛИЗМА*, изложба *солидарности*, девастирани погон Далмацијавина, видеоинсталација *ПОВРАЋАЊЕ СРЕДСТАВА*
- *REMOVED TOGETHER ST-LJ*, галерија Алкатраз Љубљана, МКЦ Сплит, видео перформанси *ДОСТА, ПРОФИТ ВС ДОБРОБИТ*
- *REVOLUTION NOW AND FOREVER*, Новомедијска галерија, галерије СЦ и ВН, Загреб, јавна градска акција и инсталација *ОТПОР*, мултимедијална инсталација *МАРШ!*
- *НУС Неафирмирана умјетничка сцена*, видео инсталација *ДОСТА*
- *РЕ: РЕФЕРЕНДУМ*, Новомедијска галерија, градска вијећница Сплит, мултимедијална инсталација *МАРШ!*
- *КАЛЕНДАР, КВАРТ, ХУЛУ* Сплит, Циста прово, *МАРШ!* – билборд
- *44. РЕВИЈА ХРВАТског ФИЛМСКОГ И ВИДЕО СТВАРАЛАШТВА*, Ђаково, документарни филм, ХД 6'10" *ОТПОР*

2011.

- *МАХ ART FEST, ЗАГРЕБ*, видео перформанс *ДОСТА*
- *СТРАХИЛИЉЕНОСТ*, Студентска галерија Академије примијењених умјетности у Ријечи, видео перформанс *ПРАКСА ЧИНИ МАЈСТОРА*
- *ДИЈАЛЕКТИКА НАКОН ДИЈАЛЕКТИКЕ*, Огранак матице хрватске Сплит, Галерија Мештровић и удруга Успуст, Галерија Мештровић Сплит, видео инсталација *ПОЉЕ*
- *43. РЕВИЈА ХРВАТског ФИЛМСКОГ И ВИДЕО СТВАРАЛАШТВА*, кратки играни филм ДВ, 8' 14" *ГДЈЕ ЈЕ ИВО САД?* кратки играни филм, ДВ, 12' 35" *РИЈЕШЕНО*

2010.

- *СТВАРАЊЕ*, Музеј града Сплита, *УСПУСТ*, мултимедијска инсталација *ОРКЕСТАРИЈ*
- *(Д)ФЕФВ ФЕСТИВАЛ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОГ ФИЛМА И ВИДЕА*, Галерија Декуманус, Крк, видео перформанс *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*

2009.

- *ЉЕТНА СХЕМА*, Галерија Владимир Назор, Загреб, видео перформанс *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*
- *ДОПУСТ*, Дани отвореног перформанса, видео перформанси *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ* и *ПРАКСА ЧИНИ МАЈСТОРА*, перформанс *ОРКЕСТАРИЈ*
- *41. РЕВИЈА ХРВАТСКОГ ФИЛМСКОГ И ВИДЕО СТВАРАЛАШТВА*, видео перформанс *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*
- *ВИДЕО ДУМБО*, Фестивала експерименталног филма, Њујорк, видео *ПУСТИ МЕ ДА ПРОЂЕМ*

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а Ђилдо Бавчевић

број индекса 5069/18

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
Може више! Мора Више! – Вишеканална видео-инсталација

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 2024.



ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ / ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Име и презиме аутора Ђилдо Бавчевић _____

Број индекса 5069/18 _____

Докторски студијски програм Нови медији _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Може више! Мора Више! – Вишеканална аудио-видео инсталација _____

Ментор др. Зоран Тодоровић _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Ђилдо Бавчевић _____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 2024. _____



ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

Може више! Мора Више! – Вишеканална видео-инсталација

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда



У Београду, _____2024._____

Тилдо Бавчевић

1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.