

Јасмина Чубрило*

САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ И ДОБА НОВЕ НОРМАЛНОСТИ

Апстракт: Рад ће на примерима видео-инсталације *Ходник* Ане Адамовић и видео-инсталације и перформанса *Шта бисте дали за последњеј свица?/Пејзажи заједничкој* Неде Ковинић, од којих је прва била постављена непосредно пре почетка пандемије, а друга постављена и перформанс изведен током пандемије, мапирати и анализирати проблем ситуирања уметника/уметнице у односу на контексте савременог света. С једне стране проблем његовог/њеног активног, ангажованог и критичког односа према аспектима стварности који реализују путем дистанцирања од тоталитета савремености, а с друге анализирати и објаснити ово дистанцирање као супстанцијалну одлику према којој је могуће у уметности која се данас ствара издвојити примере савремене уметности. Такође, у раду ће се феномену „нове нормалности”, којим се претходних годину дана нормализује медицинска, економска и психолошка криза у којој се свет нашао и којим се уводе нови стандарди комуникације, приступити као модификованој верзији претходних нових нормалности и генератору друштвених симптома који старе антагонизме продубљује, нове ствара, што га чини оном актуелношћу која постаје предметом уметничког истраживања и коментара којим се уметник/уметница дистанцира од прошлости, неоптерећује ограничењима садашњег реалног, интервенише и предлаже алтернативна решења чиме се приближава будућности.

Кључне речи: савремена уметност, нова нормалност, време, видео-инсталација, савремени перформанс

Само неких месец дана пре првих забележених случајева оболелих од вируса корона у кинеском граду Вухану, у галерији *Podroom*, у Културном центру Београда, Ана Адамовић је имала своју само-

* Др Јасмина Чубрило, ванредна професорка Семинара за студије модерне уметности Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, рођена 1967; e-mail: jasmyna.cubrilo@f.bg.ac.rs

сталну изложбу на којој је представила двоканалну видео-инсталацију и осмоканалну аудио-инсталацију под називом *Ходник*. Камера је у трајњу од скоро осам сати бележила једну, готово непроменљиву сцену, централноперспективни поглед на углавном празан болнички ходник, осветљен постојећом болничком неонском расветом. Сви звукови који се чују не настају у том ходнику, већ у простори(ја)ма (болнице) изван кадра осим звука казаљки сата постављеног централно, по средини плафона ходника. У ходнику не постоји извор природног светла и време које се види на сату на почетку пројекције 11.07 би могло да означава и време пре подне и оно касно увече, као што и време на крају пројекције 6.55 би могло да буде касно послеподневно време или ранојутарње време. Будући да је радно време Галерије *Podroom* било синхронизовано са временом на сату у видео раду и са временом трајања пројекције, могло би се закључити да је реч о дневном временском распону од касног преподнева до касног послеподнева (од 11.07 до 18.55). Међутим, из разговора који је уметница водила са кустоскињом изложбе Зораном Ђаковић Миннити (Minniti) и који је пратио поставку, могло се закључити да је ипак реч о ноћном времену, да се рад завршава „јутром” када ходник „оживљава” јер се појављују људи, жамор се појачава, болница постаје поново активна (Adamović, Minniti, 2019). Чекање и време су главне теме овог рада – чекање као пасивна активност обележена неизвесношћу у времену које протиче, а чији ритмички ток, парадоксално, како каже уметница, пружа сигурност. Од иницијалног видео-записа до његове презентације у форми видео-инсталације, идеја пролаза времена је добила свој дублет у дословном физичком простору/пролазу. Наиме, зид на који је пројектован видео запис је ‘преломљен’ на две површине које стоје једна у односу на другу на одстојању, под тупим углом отварајући између себе узак пролаз у мрак, иза слике, у оно што је тек неизвесно (и несимболизовано).

Осам месеци касније, у јулу 2020. године, у пандемијом радикално измењеним околностима, радикално измењеној реалности, свакодневици, дневним рутинама, Неда Ковинић је у добијеном излагачком термину у истој галерији *Podroom* поставила видео-инсталацију под називом *Шта бисте дали за последњеј свица?* чији су основни елементи били пројектовани видео-записи плесних извођења (плесних истраживања, импровизација и процеса) под називима: *Иза енџузијазма*, *Намерно неефикасан*, *Академија свицаца*, *Futurium*, *Exilium*, *Promiscapе*, *Malmö*, *Aramon* и *Klampenborg Dancescape*, реализованих у периоду од 2017. до 2019. године у Београду, Берлину, Малмеу, Копенхагену и Авињону. Видео-записи свакако нису документарни снимци већ покушај да се филмским језиком интерпретира

плесна кореографија, да се један медиј преведе у други на адекватан начин, употребом структуралистичке филмске монтаже и језика експерименталног филма, да се супстанцијално питање око којих се ове кореографије развијају у урбаном, бетонском или у природи, ванградском окружењу – „да ли ће људски живот у суштини преживети?” (Kovinić, 2020) – не изгуби у том процесу, напротив да се сходно другом медију на нов начин постави и да добије нов квалитет. Сам наслов изложбе проистиче из чланка под називом „Вакуум власти у Италији” („Il vuoto del potere in Italia”) који је Пјер Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini), објавио почетком 1975. године у *Corriere della sera*, а онда и у књизи *Рукойиси њираџа (Scritti corsari)*, али под називом „Чланак о свицима” („L'articolo delle lucciole”), и у којем је чињеницу да су због загађења ваздуха и воде нестали свици претворио у метафору ‘нестанак свитаца’ којом је означио оно ‘нешто’ што се по његовом мишљењу десило средином шездесетих година у Италији и што је представљало преломну тачку у њеном политичком животу, а што је произашло из „компулзивног понашања које намеће конзумеристички режим” (Pasolini, 1976, 135) и заступања интереса мултинационалног и трансационалног капитала, и што је, баш као што је довело до загађења због којег су нестали свици, довело и до „драматичног вакуума власти” (Pasolini, 1976, 136). У време првих разговора око термина ове изложбе током 2019. године, Ковинић је паралелно са изложбом планирала да за отварање буде реализован перформанс који је по замисли, а у складу са праксом релационе уметности, требало да активира публику, да је укључи у специфичну плесно-извођачку комуникацију и тиме у процес непосредне друштвене размене, и да је уведе у зграду у којој се галерија налази и у простор галерије. Међутим, у време планираног термина одржавања изложбе, уместо света каквим смо га знали појавио се један другачији, грубо обликован покушајем човечанства да нађе адекватне одговоре на висок инфективни потенцијал новог соја постојећег коронавируса, на непредвидљив ток болести коју изазива, као и на велику зависност стопе смртности од укупног оптерећења здравственог система. Прве мере ишле су у правцу минимизовања физичког контакта међу људима путем затварања квартова, градова, региона и земаља, донеле су ограничење кретања, прелазак на online work-at-home режим рада и школовања. Другим речима, прве мере су суспендовале све дотадашње свакодневне животне рутине и стилове живота, планове, жеље, а изнад свега непосредну и физичку блискост међу људима, редефинишући физички у дигитализовани контакт и моделујући друштвеност на физичкој дистанци. У том преко ноћи насталом свету сасвим неизвесне будућности, у којој се као једина извесност назире велика економска криза као основ нове нормалности када се и ако

пандемија заустави, све је, па и перформанс, добило нови тематски, симболички и значењски оквир. Институционална питања перформанса, смисао публике и донети њене партиципације, остали су у сенци изазова како извести перформанс у околностима које намећу физичку дистанцу и забрањују окупљање већег броја људи; како сарађивати са уметницима/плесачима/аматерима – добровољцима из разних земаља на пројекту када су се границе затвориле, авиони приземљили, а аеродроми утихнули; како мислити перформанс када је он супстанцијално *live* и непосредна телесна, физичка, контактна форма уметничког изражавања. У том смислу, перформанс који добија назив *Пејзажи заједничкој* постаје нека врста контрапункта тематизовању угрожености природе и антропоцене схваћене као дискурзивне формације правних, политичких, економских, културних, научних аргумената и расправа, а у функцији система који пре ствара узроке него што решава еколошка питања заступљеном у видео-инсталацији *Шта бисте дали за последњеј свица?* тј. у експерименталним филмовима насталим према или као интерпретација изведених перформанса и приказаним у оквиру изложбе. И перформанс и изложба тематизују глобалну кризу произведену оним што је индијска активисткиња и екофеминисткиња Вандана Шива (Vandana Shiva) формулисала као „корпоративна контрола живота” (Shiva, 2011). Модерна епоха је увела и разрадила антагонизујући однос цивилизације према природи, колонизујући, присвајајући и трошећи природу сходно опсценим захтевима производње, репродукције и потрошње, а та опсесија вишком вредности и данас, у условима неолибералне глобализације, дерегулацијама заштите животне средине и даље игнорише чињеницу коначност ресурса планете. Појава новог соја постојећег вируса уздрмала је одвојеност цивилизације од осталог живог света на планети и показала јој да су људска бића једнако вулнерабилна као и планета на којој живимо и да (био)технолошка супериорност, ако је у функцији малобројних партикуларних интереса, ту вулнерабилност не може да заштити. Другим речима, планирани пројекат Неде Ковинић под заједничким називом *Шта бисте дали за последњеј свица?/ Пејзажи заједничкој* изједначавањем ове две вулнерабилности, без обзира што је извођење перформанса због погоршања епидемиолошке ситуације у јулу било умерено за јесен, а онда из истих разлога перформанс ни тада није био изведен, тек су биле изведене пробе које су снимљене и од којих је настао експериментални филм, или можда баш због таквог тока ствари, успостављањем везе између рањивости планете, живих организама и људи указала да борба против коронавируса мора да се води, како је Жижек формулисао, против идеолошких мистификација и као саставни део опште еколошке борбе (Žižek, 2020, 86).

Време: савремено

У расправама о феномену савремене уметности, а пре свега у оним у којима се објашњава или одређује значење појма савремена уметност (Foster, 2009; Smith, 2009; Groys, 2010; Smith, 2011; Osborne, 2013; Osborne, 2014; Smith, 2020), као кључна категорија преко које се конструише значење овог појма издваја се време, упркос томе што је веза између савремене уметности и темпоралности нестабилна због амбивалентног значења придева савремена у синтагми савремена уметност које може да се односи на временски оквир у којем се ова уметност ствара, али исто тако и далеко комплексније, на искуство савремености које је неодвојиво од самосвесног приступа у начинима на који се та искуства представљају или заступају у уметничкој пракси („the time when it is being made and the time that makes it”, Smith, 2020, 1). Чињеница да је једно уметничко дело настало, изведено, изложено у овом тренутку није довољна да би оно било дело савремене уметности, као што садашњост није исто што и савременост. Савремена уметност, даље иде аргумент, јесте савремена само ако манифестује сопствену савременост, што води ка питању одређивања појма савременост. Питер Озборн (Peter Osborne) је савременост одредио као нову форму историјског времена коју је глобализација произвела, и каже да је савременост „историјски схваћена темпоралност глобализације: нова врста тотализујућих али иманентно преломљених констелација временских односа. Ова нова историјска темпоралност комуницира са темпоралношћу модерности – различитом темпоралношћу новог – на ђаволски компликован начин. Не могу да замене места, логика савременог не мења логику модерног [...] глобална савременост је пратња апстрактнијој темпоралности модерности и консеквенца њеног просторног ширења” (Osborne, 2014, 23).

Агамбен (Giorgio Agamben) савременост одређује као јединствени однос који појединац може да има према свом времену, однос који се састоји од неговања тесне везе и припадања том времену и истовременог дистанцирања од тог времена, јер је савремен онај који упира поглед у своје време не да би уочио његово светло, већ пре свега његову таму (Agamben, 2009, 41, 44–45). Та дистанца је оно што дозвољава да уметник види своје време, његове замаскиране и потиснуте конфликте и проблеме – његов „мрак”. На том трагу, савременост у синтагми савремена уметност би означавала да је реч о уметности која не приказује савременост, већ о оној која разоткрива механизме, стратегије, начине на које уметник живи у околностима

које му садашњост нуди, о уметности која се артикулише из уметничког проблематизовања и рада са друштвеним симптомима, и то језиком, формом, и у медију који критички кореспондира у материјалном, процедуралном и идејном смислу са садржајем датог контекста или симптома. Савремена уметност не коментарише већ симболизује оно што још увек нема своје значење. Све друго може да буде само спектакл, „симптом корпоративизације уметности и деградације укуса”, извор „спекулативног тржишног” уместо „уметничког квалитета” (Enwezor, 2009, 33), забава, мим с једне, или активизам који се примарно визуелним путем изражава с друге стране. У том смислу, савремена је уметност она која поставља питања о свом времену, активно и критички полемиче око савремених културних значења, развија стратегије отпора тенденцијама културне индустрије да окупирају и контролишу све праксе и све просторе представљања, користи нове технологије, материјале и процесе који раније нису били истраживани у уметничком контексту артикулишући (анти)форме којима преиспитује конвенционалне и нормативне идеје о томе шта уметност треба да буде и како да изгледа (Kwon, 2009, 14). Баш као и авангардна, неоавангардна или поставангардна уметност, и савремена је склона да буде уметност која себе искључује из главног тока зато што је критички осетљива на доминантне естетске и друштвене вредности свог времена.

Савремени уметник адресира актуелне конфликте или актуелна друштвена питања, адресира и ‘нову нормалност’ схваћену као стање које нормализује промене изазване кризама попут напада на Куле близнакиње, економском кризом 2008. године и глобалном рецесијом 2008–2012, а данас се користи да би се „угушила свака неизвесност коју је коронавирус унео” са кључном намером да своју прошлост поново измислимо сходно нашој садашњости, односно да неупитно присвојима садашње стање као (нови) стандард (Asoney, 2020). Ова ‘умирујућа’ синтагма, која у себи садржи обећање и истовремено реализовање успостављања контроле над несигурностима и уређивања живота у складу са новим стандардима, многим (незапосленим, онима који су изгубили посао, мигрантима, прекаријату, бескућницима...) ништа не значи осим даље и још веће неизвесности (Asoney, 2020; Cline, 2020; Varoufakis, 2020; Varoufakis, 2021; Jackson & Victor, 2021). Другим речима, постоје два могућа приступа у савременој уметности спрам актуелне пандемије: онај који тематизује лично искуство пандемије и онај који истражује, анализира, проблематизује како је пандемија додатно антагонизовала и поделила ионако антагонизовани и подељени свет.

Гројс (Boris Groys) је питање разумевања савремене уметности као оне која је аутентична, која, како каже, успева да ухвати и изрази присуство садашњости на начин који није радикално корумпиран прошлим традицијама нити је усмерен ка успеху у будућности, поставио управо проблематизујући значење и вредности садашњег времена. Указује да је садашњост престала да буде тачка у којој прошлост прелази у будућност и да је уместо тога постала место сталног поновног писања прошлости и будућности, „константне пролиферације историјских наратива изван било какве спознаје или контроле” те да смо се стога заглавили у садашњости која репродукује саму себе, која не води ни у какву будућност и која је изгубила историјску перспективу што је довело до појаве непродуктивног, узалудног времена (Groys 2010, 84, 90). Гројс уочава да већина актуелне *time-based* уметничке продукције рефлектује ово стање, тематизује ово непродуктивно, залудно, неисторијско, прекомерно, суспендовано време. Актуелна уметничка продукција, да би заиста била савремена, требало би да сарађује са временом, јер у основи смисао речи савремен од њене латинске основе па до данас одређује предлог *sa* а не предлог *u*, дакле, да се буде *sa* временом, а не у времену. Ову сарадњу са временом Гројс (Groys, 2010, 93–94) изражава на први поглед поетском синтагмом коју изводи на основу хомонимије у немачком језику (‘zeitgenössisch’ – савремено и ‘genosse’ – друже) те савременог уметника интерпретира као „друга времена” („comrade of time”) или предводника (Mikelsen, 2018, 111), чији је задатак да у цивилизацији која је оријентисана на продуктивност помогне времену са његовим проблемима. Гројс у примерима уметничке праксе засноване на времену (*time-based art*), а међу њима као парадигматске издваја видео-инсталације (Groys, 2011, 337), види потенцијал сарадње са временом јер, како каже, ове уметничке праксе могу да (ре)валоризују то потраћено време чиме уметност заснована на времену (*time-based art*) постаје време утемељено у уметности (*art-based time*).

Уметност: савремена у доба нове нормалности

Радови *Ходник Ане Адамовић* и видео-инсталација *Шта бисте дали за последње свице?* са плесно-наративним перформансом *Заједно раздвојени* Неде Ковинић спадају у *time-based* уметничке праксе. У првом случају деконструира се идеја линеарног времена. У ходнику, који је овде превасходно приказан као не-место, са повременим, веома ретким проласком оних чији се професионални идентитет у том простору креира, наизглед тече линеарно време које централ-

но постављени сат прецизно бележи и чију логику коначно и само радно време галерије, прилагођено времену које се на сату види на почетку и крају видео-записа, такође прати. Међутим, видео-инсталација, иако није преобликовала изложбени простор у неки други, имагинарни, који брише идентитет изложбеног простора, односно није пример 'тоталне инсталације' (Bishop, 2005, 14–16), сугестивним процепом по вертикали пројекције и афективним потенцијалом видео-призора, захваљујући чијим димензијама се слика посматра и телом, с једне стране, те тмине у којој нестаје физички простор галерије и мириса гуменог пода какав се, поред линолеума, често користи за подове не-места попут приказаног ходника, с друге, ипак креира амбијент који има потенцијал да поништи фактографију коју нуди видео-запис. Тако, сат који мери време и повремено пролазак запослених ходником постају ирелевантни јер репетитивно понављање звука прецизно одмереног интервала, који доминира осмоканалном аудио панорамом, редефинише линеарни ток снимљеног (филмског) реалног времена (а које је прилагођеном пројекцијом постало реално време изложбе) у неодређен број откуцаја у мрачном простору који са оним са видео-записа дели искуство репетиције и чекања чији могући *suspens* убрзо постаје дезактивиран овом репетицијом. Трансформише се значење чекања – чекање схваћено као заустављена активност постаје чекање као (контемплативна) активност, активност по себи, а недостатак времена се претвара у вишак времена у којем је могуће без стигме искусити *vita contemplativa*. Указује се да је простор испуњен временом, да је сваки простор уједно и место и време, и да је време елузивна категорија која измиче или која надалеко превазилази сат као 'машину' која служи регулацији и дисциплиновању живота, као означитеља друштвене концептуализације његове потрошње као корисне и продуктивне и, насупротив, бескорисне и непродуктивне. Иако слика болничког ходника буди асоцијације на неизвесност, немоћ, чекање неумитног што и разговор уметнице са кустоскињом такође сугерише („Да ли је *Ходник* прича само о смрти?“), чини се да је тескоба ходника пре оквир за питања о животним изборима и условима под којима се они праве, о природи и пореклу жеља с једне, док деконструисано време као ефекат заузимања критичког става према конвенционалном времену, с друге стране, указује да је друго време могуће. Неколико месеци после, цело човечанство се нашло у *ходнику* попут овог, претресајући све своје дотадашње изборе, ресетујући листе приоритета под мање-више истим околностима, преиспитујући појам личне и друштвене одговорности и солидарности, као и своје етичке ставове из перспективе нових-старих друштвених подељености на привилеговане, чија професија дозвољава плаћени рад из

безбедности дома, и оне друге, који свој посао раде у небезбедним јавним просторима или не могу уопште да га раде или су, због пандемијске мере затварања, потпуно остали без посла. Зауостављен у својим дотадашњим рутинама и начинима потрошње времена, савремени свет се, хтео то или не, дистанцирао од компетитивне темпоралне какофоније у функцији ширења економије и знања, окрећући се темпоралној полифонији суспензије и чекања.

Када је реч о видео-инсталацији Неде Ковинић можемо да препознамо неколико темпоралности, односно неколико употреба времена садашњег. На првом месту у перформансима, у којима је поред тела уметника и његове смелости да га користи на неконвенционалне начине, дематеријализованог уметничког предмета, модификованог односа између субјекта и објекта, демистификовања изложбеног простора, деконструкције биографије као методолошког приступа историје уметности и оригиналности као основе уметности, афирмисања нераскидиве везе између приватног, биографског искуства и јавне сфере и друштвених пракси, те промовисања уметности као методе истраживања реалности, а данас све више и као простора размене и друштвености (делегирани перформанс), основна карактеристика и непоновљивост тренутка у којем се он изводи. Други начин употребе времена је у експерименталним филмовима који чине видео-инсталацију. У њима се, будући да немају документарни карактер, непоновљивост времена извођења перформанса не реконструише. Ови филмови, полазећи од основних кореографских идеја заокупираних питањима могућности уметничког рада у условима недостатка продукцијских услова за стварање, односа уметности и (организације) рада у виду сарадње међу уметницима као једног од могућих решења превазилажења продукцијских проблема, те истраживањима и редефинисањима односа субјекта према животној средини у форми сарадње потпомогнуте науком и технологијом које нису више у функцији девастације ради модернизације или комодификације, већ у функцији алата ради успостављања конструктивног односа према животној средини, у потпуности производе алтернативну темпоралност у којој „живот/*зое* заиста може бити претећа сила, али [...] уједно и генеративна” (Brajdoti, 2016, 146). Плесни перформанси и експериментални филмови, проблематизацијом антропоцене схваћене пре свега као капиталоцене (Haraway & Kenney, 2015, 255–270; Demos, 2017, 55–56, 85–111) и афирмисањем идеја постантропоцене/постхуманог (Brajdoti, 2016), деколонизовања природе (Demos, 2016), екоестетског промишљања политике и политизације односа уметности према биосфери и нераскидиве везе природе за људском врстом и њеним светом економије, технологије, културе

и закона (Demos, 2013, 2) као критичког одговора на управљање и трошење природе у доба и у интересу глобалних корпорација, производе дистанцу у односу на савремене дискурсе о друштвено или корпоративно одговорном коришћењу природних ресурса, поштовању и заштити животне средине.

Перформанс *Заједно раздвојени* конципиран је као плесно-наративни перформанс у којем се кореографијом и коришћеним реkvизитима, попут хируршких маски и табли провидног плексигласа, преиспитују стандарди физичке дистанце и могућности, смисао и снага нових/стarih бесконтактних облика комуникације, а текстом састављеним од цитата чији извори обухватају од прозаичних и медијских интерпретација медицинских објашњења до оних чији су аутори из области филма (Адам Кертис (Adam Curtis), теорије филма (Павле Леви), историје савремене уметности и критике (Тери Смит, Пол Пресијадо (Paul Preciado)), новолевичарског критичког мишљења (Ноам Чомски (Noam Chomsky), Борис Буден), и који изговарају глумци/плесачи, (ре)креира се какофонија 'нефилтрираних' мисли о непосредном искуству пандемије. Сви перформанси Неде Ковинић, из перспективе уметничког перформанса, а због ангажовања и делегирања улоге уметника онима који то професионално нису, али и због ангажовања глумца и плесача, имају елементе делегираног перформанса (Bishop, 2012, 92–98). Међутим, начин на који Ковинић ангажује глумце и плесаче у оквирима својих плесних или плесно-наративних перформанса, чије вештине и идентитет не инкорпорира у перформансе као *readymade*, како Бишоп описује овај тип делегираног перформанса (Bishop, 2012, 95–96), већ као аутентично знање захваљујући којем је могуће да сарађују, смисао делегираног перформанса се у доброј мери модификује, као и смисао конвенционалног уметничког перформанса те та форма, коју реализује Ковинић, постаје пре трансмедијски пример перформанса јер представља форму изражавања која (про)излази и превазилази оквире дисциплина перформанса, театра и плеса.

Перформанс *Заједно раздвојени* и јесте и није изведен. Неколико вечери у процесу истраживања и ради синхронизације извођача међусобно и са простором око зграде Културног центра Београда и на оближњем Тргу Републике јесу извођени делови овог перформанса. Извођење је свакако привукло пажњу једном броју пролазника и претворило их је у своју публику од којих су неки постали и учесници у истраживању (не)могућности извођења и комуникације у времену пандемијске културе „када је телесно дистанцирање [постало] ултимативни перформанс” (Kovinić), чиме је перформанс добио карактеристике релационе уметности. Основна и једина тема овог пер-

форманса била је на који начин би у новој нормалности био могућ непосредни интерактивни, колаборативни и партиципативни уметнички рад који почива на пракси корпоралног заједничког у истом физичком простору. Такође, плесно-наративни перформанс *Заједно раздвојени* реферише и на постхуману виталну политику која помера границе живота и смрти, која се не бави само управљањем животом него и праксама смрти, која указује да „[ж]ивот није само људско право” већ да је он „отворена зое-политичка, или постантропоцентрична димензија” (Brajdoti, 2016, 145). Брајдоти наводи читав низ постхуманих аспеката глобализације који покрећу значајне деструктивне појаве које се препознају у низу здравствених, геополитичких и проблема животне средине које доводе до нових рањивости свих актера укључених у ове процесе, производи блискост смрти која суспендује живот, али и активира продуктивни аспект континуума живот-смрт, афирмативне праксе које би биле противтежа „некрополитичким економијама у којима смо заробљени” (Brajdoti, 2016, 175).

Намера ове студије била је да се анализом два примера савремене уметности, а у контексту радикално измењених околности описаних синтагмом нова нормалност, укаже и објасни комплексност уметности у доба савремености и на чињеницу да савремену уметност, поред трансмедиских карактеристика, чини савременом и способност уметника/уметнице да себе истовремено ситуирају унутар и изван контекста који у свом раду проблематизују или коментаришу. Такође, на одабраним примерима видео-инсталације *Ходник Ане Адамовић* и видео-инсталације и перформанса *Штита бисте дали за њоследњеј свица?/Пејзажи заједничкој* Неде Ковинић у оквиру студије изведена је расправа о капацитетима савремене уметности да полемише са узроцима и последицама промена, да преиспитује свој статус и своје могућности не као ефекте актуелне нове нормалности већ као изазов за нове концептуализације и подстицање другачијих/нових решења. Конкретно, у првом случају то је било преиспитивање многоструких значења категорије времена и његових алтернативних употреба, као и структурална трансформација видео-инсталације као уметности засноване на времену (time-based art) у, како би Гројс рекао, време утемељено у уметности (art-based time), док се у другом случају из перспективе новог материјализма и екоестетског проблематизовања традиционалних дистинкција између људског света с једне и света остале живе и неживе природе с друге стране, критички промишља перформанс као уметничка форма у којој се укрштају природа и цивилизација, тело и језик. Оба примера критички преиспитују темељне претпоставке и специфичности одабраних медија изражавања – време, као кључну димензију актуелног искуства у ре-

лацији са местом (видео-инсталација) и тело (перформанс) у околностима захтева за физичким дистанцирањем често (погрешно или с намером) преозначавањем као социјално дистанцирање и у том смислу оба примера преиспитују услове, значења и ефекте нове нормалности.

Литература

- Ana Adamović, Zorana Đaković Minniti. (2019). *Hodnik/Corridor*. Beograd; Galerija Poodrum, Kulturni centar Beograda.
- Agamben, G., Kishik, D., & Pedatella, S. (2020). What is the Contemporary? In „*What Is an Apparatus?*” and *Other Essays* (pp. 39–54). Stanford University Press.
- Asonye, C. (2020, June 5). *There’s nothing new about the ‘new normal’. Here’s why*. World Economic Forum. <https://www.weforum.org/agenda/2020/06/theres-nothing-new-about-this-new-normal-heres-why/>
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. Tate Publishing.
- Bishop, C. (2012). Delegated performance: Outsourcing authenticity. *October*, 140, 91–112. https://doi.org/10.1162/octo_a_00091
- Brajdoti, R. (2016). *Posthumano*. FMK.
- Cline, E. L. (n.d.). The Twilight of the Ethical Consumer. *Atmos*. <https://atmos.earth/ethical-consumerism/>
- Demos, T. J. (2013). „Contemporary Art and Politics of Ecology. *Third Text*, 27(1), 1–9.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Sternberg press.
- Enwezor, O. (2009). Questionnaire on „The Contemporary”. *OCTOBER*, 130, 33–40.
- Foster, H. (Ed.). (2009). Questionnaire on „The Contemporary”. *OCTOBER*, 130, 3–124.
- Groys, B. (2010). Comrades of Time. In *Going public* (pp. 84–101). Sternberg Press.
- Groys, B. (2011). Time-based art. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (59/60), 337–341. Retrieved June 14, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/23647799>
- Haraway, D., & Kenney, M. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. In H. Davis & E. Turpin (Eds.), *Art in the Anthropocene: encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies* (pp. 255–270). essay, Open Humanities Press.
- Havsten-Mikelsen, A. (2018). *Ne-filozofija i savremena umetnost*. Grupa za konceptualnu politiku.

- Jackson, T., & Victor, P. A. (2021). Confronting inequality in the „new normal”: Hyper-capitalism, proto-socialism, and post-pandemic recovery. *Sustainable Development*, 1–13. <https://doi.org/10.1002/sd.2196>
- Neda Kovinić. (2020). *Šta biste dali za poslednjeg svica?* Beograd; Galerija Poodrum, Kulturni centar Beograda.
- Kwon, M. (2009). Questionnaire on „The Contemporary”. *OCTOBER*, 130, 13–15.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. Verso Books.
- Osborne, P. (2014). The postconceptual condition Or, the cultural logic of high capitalism today. *Radical Philosophy*, 184, 19–27.
- Pasolini, P. P. (1976). L'article des Lucioles. In *Ecrits corsaires: Pier Paolo Pasolini* (pp. 132–138). Flammarion.
- Shiva, V. (2011). *The corporate control of life = Die Kontrolle von Konzernen über das Leben*. Hatje Cantz.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* The University of Chicago Press.
- Smith, T. (2011). *Contemporary art: world currents*. Laurence King Pub.
- Smith, T. (2019). *Art to come: histories of contemporary art*. Duke University Press.
- Varoufakis, Y. (9. juli 2020). *Klasni rat u doba pandemije*. Peščanik. <https://pescanik.net/klasni-rat-u-doba-pandemije/>
- Varoufakis, Y. (13. januar 2021). *Sedam tajni 2020. godine*. Peščanik. <https://pescanik.net/sedam-tajni-2020-godine/>
- Žižek, S. (2020). *Pandemic!: Covid-19 shakes the world*. Polity.

Jasmina Čubrilo

CONTEMPORARY ART AND THE AGE OF THE NEW NORMAL

Abstract: This chapter will discuss the problem of situating the artist in the contexts of the contemporary world, that is his/her active, engaged and critical attitude towards the aspects of reality that s/he realizes by distancing herself/himself from the totality. Following case study examples of video-installation *Corridor* (2019) by Ana Adamović and video-installation and performance *What Would You Give for the Last Firefly?/Together apart* (2020) by Neda Kovinić the chapter will analyze and interpret this distancing as substantial feature by virtue of it is possible to single out examples of contemporary art from the recent artistic production. Likewise, phenomenon of new normality which normalizes the medical, economic and psychological crisis in which the world found itself in the previous year and which introduces new standards of communication this chapter will be

considered as a modified version of previous new normalities and as a generator of social symptoms that deepens old antagonisms and creates the new one, consequently making the new normal becomes the actuality and the subject of artistic research and commentary by which the artist distances himself/herself from the past, bypasses the limitations of the present real, intervenes and proposes alternative solutions that bring closer to the future.

Keywords: contemporary art, new normality, time, video-installation, contemporary performance