

NEVIRTUOZNI VIRTUOZI: O REDEFINISANJU POJMA UMETNIKA KAO PROIZVOĐAČA U PRAKSAMA SAVREMENOG PLESA

Apstrakt

Kada Paolo Virno govori o virtuoziima postfordizma, on ne misli na ljude sa veoma specijalizovanim znanjem ili sposobnostima, što bi bilo tradicionalno shvatanje virtuoznosti. Postfordistička virtuoznost podrazumeva sposobnost upotrebe jezika, opštih kognitivnih i komunikacionih sposobnosti. Paradoks Virnoovog koncepta savremenih proizvođača zamišljenog na modelu (između ostalih) plesnog virtuoza, leži u tome što savremene plesne prakse odbacuju ili redefinišu klasični pojam virtuoznosti. U savremenom plesu javlja se radikalno nepoverenje u virtuoznost kao kriterijum profesionalizma i relevantnosti za stvaranje. Nevirtuoznost je povezana sa tradicionalnom kategorizacijom rada, koja se gubi u savremenim uslovima proizvodnje, gde ne postoje objektivni tehnički kriterijumi za regulisanje zajedničkih radnih uslova ili za definisanje odgovornosti svakog pojedinačnog radnika. Sve manje modernističke virtuoznosti telesnih veština pokreta istovremeno znači sve više virtuoznog prekarnog rada u proizvodnji umetnosti. Kroz prikazivanje osnovnih teorijskih premisa ovakvih postavki u ovom radu se odnos virtuozne proizvodnje i nevirtuoznosti savremenog plesa stavlja u kontekst savremene plesne scene u Srbiji sa svojim specifičnostima.

Ključne reči

virtuoznost, proizvodnja, rad, koreografija, savremeni ples

U cilju kontekstualizacije pojma virtuoznosti u teorijama savremenog rada i promenama u razumevanju i primenjivanju virtuoznosti u praksama savremenog plesa, želim da počnem od dve prilično očigledne tvrdnje. Prva tvrdnja u vezi sa savremenim plesom danas glasi: „plesaći napuštaju ples kakav znamo, ne da bi menjali profesiju, već da bi ga preneli negde drugde, u tekst,

1 ivic.milica@gmail.com

na ekran, u vreme koje je pored i između tela, predmeta i reči, tišine i čekanja koji nisu prepoznati kao ples” (Cvejić 2017: 3). U savremenom plesu javlja se radikalno nepoverenje u takozvani plesni ples zasnovan na telesnoj virtuoznosti, koja je činila kriterijum profesionalizma i relevantnosti za stvaranje. Izražena tehnička superiornost, veština izvedbe ili specijalizovanost plesnih virtuoza zamenjena je prisustvom „amatera”, angažovanjem umetnika u disciplinama i aktivnostima izvan sfere u kojoj su profesionalno obrazovani ili obučeni, a sam savremeni ples se sve više udaljava od korišćenja pokreta tela. Zbog toga se u vezi sa savremenim plesom pojavljuju termini kao što su *postples* (*postdance*) i *ne-ples* (*non-dance*). Druga prilično očigledna tvrdnja u vezi sa savremenim plesom, ali i savremenom proizvodnjom uopšte, bi bila: „Nematerijalnost može da označava i samo jeftinu proizvodnju: odustajanje od upošljavanja fizičkog prostora i tela, za čije vreme i habanje je potreban novac” (ibid.: 3). „Nematerijalizacija” plesne proizvodnje mora da se posmatra i kao deo opšte promene proizvodnih uslova u savremenim neoliberalnim okolnostima, što omogućava dovođenje u vezu klasičnog pojma virtuoziteta i njegovih savremenih upotreba.

Sa jedne strane, polazim od konstatacije da savremeni ples sve manje ima veze sa plesom, što je unutarisciplinarno doživljavano kao raskid sa modernističkim principima virtuoznosti i subjektivacije tela kroz pokret, ali sa druge strane raskidanje plesa sa pokretima tela dovodim u vezu sa konkretnim razlozima koji se kriju u dominantnim načinima proizvodnje, pa i one umetničke. Pojam virtuoznosti postaje važna tačka konceptualizacije savremenih teorija rada i prekarizacije, koje ću pokazati na primerima Izabel Lori (Isabel Llorey), Bojane Kunst (Bojana Kunst) i Paola Virno (Paolo Virno). Kada Virno govori o virtuoza postfordizma, on ne misli na radnike sa veoma specijalizovanim znanjem ili sposobnostima, što bi bilo tradicionalno shvatanje virtuoznosti. Postfordistička virtuoznost podrazumeva sposobnost upotrebe jezika, opštih kognitivnih i komunikacionih sposobnosti. U takvim uslovima, svi su specijalisti samo za svoj način života, rada i savladavanja svakodnevice. Opšte okolnosti proizvodnje zahtevaju fleksibilnu demokratizaciju znanja i diverzitet iskustava (Rusham 2010).

Kako rad postaje dominantno virtuozan (u marksističkim terminima) u postindustrijskom kapitalizmu, ples postaje sve manje virtuozan (u uže umetničkom smislu), a zapravo postaje okrenut pitanjima proizvodnje i sam odgovara virtuoznom poretku karakterističnom za neoliberalni, postindustrijski kapitalizam. Sve manje modernističke virtuoznosti telesnih veština pokreta istovremeno znači sve više virtuoznog prekarnog rada u proizvodnji umetnosti.

Cilj ovog istraživanja je da pokaže kako je od telesnog rada, uvežbanosti i kontrole pokreta savremeni ples prešao put do virtuozne kontrole koja se odnosi na mogućnosti reflektovanja proizvodnje. Proizvodnja postaje centralna tema umetničkog stvaralaštva, koja je u različitim kontekstima imala svoja različita ostvarenja.

Odnos plesa i pokreta

Identifikacija plesa kao autonomne umetničke forme zaista je prvobitno išla kroz pokrete tela. Tek od devedesetih godina 20. veka ples prolazi kroz period rekonceptualizacije upravo zbog toga što je u praksi pokret tela izgubio centralni položaj. Jedna od glavnih posledica ove rekonceptualizacije jeste prevazilaženje podela između plesa i svakodnevnih upotreba tela, koja je bila nužna da bi ples kao „čisti pokret” služio kao ideološki i kritički apsolut.

Ples je imao privilegovano mesto u panteonu modernizma (Hewitt 2007). Specifičnost modernističkog odnosa prema plesu leži u tome što je, pod uticajem romantičarske i kasne devetnaestovekovne estetike, prevladajuća paradigma za mišljenje o plesu dosledno privilegovala filozofsko, estetičko i čak religijsko pitanje individualne gracioznosti nad pitanjem politike i društvene koreografije. Za razliku od toga, u epohama koje su prethodile, dvorsko plesanje od 16. veka, a zatim iz njega proistekla tradicija buržoaskih balskih igara krajem 18. veka delile su osobine javnog spektakla. I balet i valcer negovali su „estetske ideale harmonije i gracioznosti u slici poretka zajednice” (Cvejić 2013: 33). Rana prosvetiteljska teorija, kao kod Hobsa (Hobbes), smatrala je slobodu tela da se kreću kroz prostor za samu osnovu političke slobode. Za spajanje estetskog i društvenog pokreta dodatno je odgovoran Fridrih Šiler (Friedrich Schiller), koji je poredio idealno društveno vladanje i engleski ples. Danas se u vezi sa plesom, odnosno koreografijom, pojavljuje obnovljeni interes za polje društvenog i političkog delovanja.

Dominantno razumevanje savremenog plesa se oslanja na tzv. konceptualni ples² ili *thinkdance* (Cvejić 2002: 26). Ovakve prakse savremenog plesa i koreografije kritički su postavljale pitanja: „Šta je ples?”, „Šta sve možemo nazivati plesom?”, „Šta je koreografija?” i „Šta sve koreografija može da uradi?”. Na taj način se autoreferentno problematizuju ples/koreografija, ispituje i kritikuje sam aparat pozorišta, uloga gledaoca, načela autorstva i načini proizvodnje u

2 Za detaljno razgraničavanje ovih pojmova videti Roy, Cvejić (2012) „To End with Judgement by Way of Clarification”.

plesu i koreografiji; odbacuju se koreografija i telo kao institucionalizovane vrednosti, kroz dekonstruisanje teatra i tržišta, ali i tela i njegove discipline; problematizuje se i odnos tržišta umetnosti i ekonomije razmene, načela iza proizvodnje i podele znanja u plesu, saradnja i umrežavanje umetnika kao pojedinačnih autora i umetnika pri ustanovama itd.

Posljedice izjednačavanja plesa (ili plesanja) s izvođenjem neke aktivnosti zrcale se u činjenici da za promjene nastale u odnosu na konceptualni ples nije zaživio naziv postkonceptualni ples, nego se spekulira o terminu postples, jer 'nismo sigurni želimo li uopće više plesati'. (Slunjski 2016: 35)

Udaljavanjem od plesanja, težište se prvo pomerilo na izvođenje, a zatim na pojam koreografije koja se najšire razumeva kao raspoređivanje određenih elemenata u prostoru i vremenu. Koreografija bi takođe mogla da bude mreža ljudi, kao što može da se posmatra i kao društveni fenomen koji povezuje ljude i ujedinjuje ih na različite načine. „Koreografija je veoma korisna reč i fenomen za istraživanje našeg vremena sa svim tim mogućnostima umrežavanja i združivanja ljudi” (Cvejić 2013: 39). Koreografija kao koncept postaje toliko široka da se podrazumeva da tako raspoređivani elementi ne moraju čak ni da budu tela igrača.

Moje interesovanje se kreće ka onim teorijama savremenog plesa koje njegovu političnost pronalaze upravo u načinima proizvodnje (ne u sadržaju, niti u formi). Iako se tokom 20. veka razvijao u vezi sa principima fordizma (neograničeno kretanje, brzina, oscilacija između haosa i reda, regulisanog i slučajnog), savremeni ples je u poslednje dve decenije odražavao promene koje je doneo postfordistički način rada (kognitivna i afektivna virtuoznost, višeslojna temporalnost, blizina, procesi saradnje, otvorenost rada itd.). Kako Bojana Kunst zaključuje, ove promene su se odrazile i na shvatanje koreografskih praksi ne samo kao estetičkih, već društvenih procesa raspoređivanja tela u prostoru i vremenu, koje više nema veze sa industrijskim kretanjem (Kunst 2009). Autonomija i dinamizam pokreta postaju deo šire društvene i kulturne distribucije tela, gde se heteronomija i blizina pojavljuju kao osnovne karakteristike savremenih kulturnih i ekonomskih odnosa (ibid.). Individualno kretanje (pokret), koji je tokom 20. veka slavljen kao otkriće potencijala za slobodu, danas stoji u središtu prisvajanja (*appropriation*), eksploatacije afektivnih, lingvističkih i željnih aspekata.

Opšta kontekstualizacija pojma virtuoznosti u izvođačkim umetnostima

Zbog toga što u ovom radu biram vrlo specifičnu problematiku vezanu za virtuoznost proizvodnje savremenog plesa i virtuoznost kognitivnih neoliberalnih proizvođača, želim da kratko ukažem na široko i uzbudljivo polje proučavanja raznih aspekata virtuoznosti. Problem virtuoznosti nesumnjivo je povezan sa izvođenjem, ali je do sada najviše primenjivan i izučavan u kontekstu muzičke umetnosti, kako vokalne tako i instrumentalne. Virtuoznost se vezuje za figuru izuzetnog pojedinca koji natprosečno vlada tehnikom izvođenja. Ipak, virtuoznost nije jednoznačno pozitivan aspekt izvođenja. Na ovaj pojam odnosi se niz važnih pitanja o proizvodnji subjektivnosti od nastanka i utemeljivanja kapitalističkog načina proizvodnje do danas jer je virtuoza model slobodnog i preduzimljivog građanskog subjekta.

Problematičnost virtuoznosti i u umetničkom i u političkom smislu krije se u tome što je ukorenjen u telu, telesnom i pojedinačnom (Cvejić 2016: 14).

Česte asocijacije virtuoznosti sa ženstvenošću od sedamnaestog veka imaju tendenciju da budu povezane sa 'sumnjivom' ili 'falsifikujućom' proizvodnjom veštine, 'prekomernom pažnjom prema tehnici'. (Osterweis 2013: 58)³

U studiji *Ukroćeni virtuozi. Filozofija subjekta i recepcija virtuoza u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815–1850*, Žarko Cvejić ukazuje na figuru virtuoza kao na model oslobođenog subjektiviteta *par excellence* – „doslovno otelevljenje ekstremnog individualiteta”, koji ne uzima učešća u društvenom ili estetičkom objektu (Cvejić 2016: 16).

U umetničkom smislu, ideja pojedinačnog genija pojavila se kao izazov buržoaskom shvatanju autonomije umetnosti u kojoj je najvažnije bilo dosledno interpretirati samo delo, čiji je autor kompozitor, dok je preterano isticanje veštine i telesnog upisa izvođača viđeno kao vulgarno. Za izvođačku virtuoznost vezuje se prekomerna emocija i pogrešna pažnja na telesnost, umesto objektivne interpretacije i nezainteresovane kontemplacije.

Virtuoznost svakako sadrži komponentu naglašenog ličnog izraza, zbog čega je savremenim izvođačima, kao i kritičarima odbojna kao suvišak (najčešće

3 Lik falseta počiva na srži konotacija virtuoznosti preterane tehnike i transgresivnih rodnih performansi.

afektivni). Kada je ples u pitanju, virtuoznost se vezuje za hiperkinetizam. U teoriji savremenog plesa nije retko povezivanje otpora prema plesu i otpora „općoj ekonomiji mobilnosti koja obavještava, podupire i reproducira ideološke formacije kasne kapitalističke modernosti”, kao što to čini Andre Lepecki⁴. Za njega je ontopolitička kritika neumorne modernističke kinetičke interpelacije subjekta sadržana u napuštanju plesne virtuoznosti i uvođenju nekretanja, odnosno mirovanja u savremeni ples. Međutim, kinetička iscrpljenost koja vodi napuštanju virtuoznosti nije prosto jednoznačna – nije svejedno koje telo napušta ples, i na koji način je to telo nenormativno (kvir i rasni elementi na primer). Ostervajs (Osterweis) uvodi važnu rasnu komponentu virtuoznog tela na primeru crnog muškog igrača Dezmonda Ričardsona (Desmond Richardson), čiji hiperkinetizam i prenaglašenu virtuoznost vidi takođe kao izazov proizvodnim modelima. Zbog toga legitimno postavlja pitanje da li iscrpljenost dolazi pre ili posle virtuoznosti? Odnosno, da li neko mora da iskusi težnju ka virtuoznosti da bi mogao da prizna iscrpljenost i prihvati odustajanje od plesa (Osterweis 2013: 69).

Svi ukratko predstavljeni teorijski aspekti pojma virtuoznosti čine plodno tle za proučavanje. U ovom radu sam najviše na tragu pristupa Bojane Kunst u poglavlju „The Artist as a Virtuoso” u knjizi *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* iz 2014. godine, u kom se bavi prekarnom pozicijom aktera scena savremenog plesa u šire evropskom kontekstu u vezi sa dominantnim načinima proizvodnje. Moj doprinos se tiče kontekstualizacije odnosa plesne virtuoznosti i virtuozne proizvodnje na lokalnoj sceni savremenog plesa u Srbiji.

Nevirtuozni virtuozi postindustrijske proizvodnje

U savremenim uslovima proizvodnje, gubi se stara mera vrednosti društvenog progressa, a to je bilo vreme potrebno za radni proces, za proizvodnju. Danas je ta jedinica mere opšti intelekt, odnosno znanje, kao i jezik i saradnja. Saradnja je novi standard merenja društvenog progressa i zajedno sa opštim intelektom i jezikom zauzima etalonsko mesto koje je nekada imalo vreme potrebno za rad. Pojam virtuoznosti mi, između ostalog, služi da pokažem razumevanje ovih promena. Za početak mi je važno da ukažem na odnose virtuoznosti i političke aktivnosti u savremenim teorijama.

4 To se ujedno vidi i kao otpor „sustavu koji omogućava da se ples stalno reciklira, reproducira, pakira, distribuira, institucionalizira, prodaje, držeći da će tako izvedbena praksa obustaviti kapitalističko ulančavanje umjetničkoga rada” (Slunjski, 2016).

Kako navodi Izabel Lori (Isabell Lorey)⁵, Hana Arent (Hannah Arendt) u izvesnom smislu izjednačava virtuoznost i političku aktivnost. Za Arent, politika je umetnost izvođenja, izvođačka umetnost. Izloženost prisustvu drugih je potrebno i za politiku i za virtuoznost i zbog toga je sve što se događa u prostoru pojavnosti po definiciji političko, čak i kada nije direktan proizvod političke aktivnosti (Lorey 2008). Oni koji su politički aktivni su oni koji su izloženi prisustvu drugih. Specifičnost izvođača leži u tome što je dostignuće rada sama izvedba, a ne neki konačni proizvod koji bi nadživeo aktivnost izvođenja i bio nezavisan od nje. Izvođačke umetnosti – ples, gluma, muzika, imaju zaista veliku sličnost sa politikom jer je za njih neophodna publika da bi izvođači pokazali svoju virtuoznost (osim što virtuoznost više nije deo izvođačkih umetnosti, one nastupaju protiv virtuoznosti, najviše savremeni ples); sličnost sa politikom je u tome što je i za izvođenje potreban javno organizovan prostor i što njihova realizacija zavisi od prisustva drugih. Međutim, to što je rad postao virtuozan ne znači da je postao prepolitičan, nego naprotiv nepolitičan. Preduslove za takav obrt moramo tražiti u Virnoovom i marksističkom shvatanju virtuoznosti.

Paolo Virno je uveo pojam virtuoznosti u savremeni teorijski diskurs o radu. Marks je identifikovao razvoj industrijske proizvodnje kao trenutak kada, kroz podelu rada i novu organizaciju fabrike, virtuoznost radnika postaje transponovana na mašine jer se smanjuje nivo veštine potrebne za obavljanje posla. Od prvobitne situacije, u kojoj je veza mašina i radnika zasnovana na razmeni i lančanoj povezanosti, Marks uviđa dve moguće perspektive na razvijeni proces industrijalizacije. Sa jedne strane, kolektivni radnik⁶ determiniše proizvodni proces kao dominantni subjekat, pa je virtuoznost radnika odgovorna za upravljanje i održavanje mašina primenom sopstvene veštine. Sa druge strane moguće je sagledati mašineriju kao subjekat, a radnike kao svesne organe koji koordiniraju nesvesne organe automata (virtuoznost pripada mašinama i upravo je ovo aspekt koji karakteriše kapitalističku upotrebu mašinerije) (Raunig 2009).

Virno koristi primer virtuoznog umetnika (onog koji za sobom ne ostavlja neko vidljivo umetničko delo/proizvod) kao paradigmu političkog delovanja uopšte. Sličnost virtuoznosti i politike je u nepostojanju proizvedenog objekta, a Virno čak ukazuje na to da sav današnji rad, pa čak i onaj u fabrikama, ide ka tome da bude delatnost tog tipa, koja nema za posledicu proizvedeni

5 Izabel Lori u tekstu „Virtuosos of Freedom. On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour” (2008) ukazuje na knjigu Hane Arent *Between Past and Future*.

6 Reč je o kombinovanoj saradnji različitih radnika pri rukovanju mašinama.

objekat: „[...] najranija vrsta virtuoznosti, ona koja prethodi svim drugim, koja prethodi plesu, koncertu, glumačkom izvođenju, i tako dalje, zapravo delatnost naše, ljudske vrste, naime – [jeste] upotreba jezika” (Virno 2012: 12).

Marks, sa druge strane, prepoznaje aktivnost izvođačkih umetnika (u koje uključuje i nastavnike, doktore, glumce, govornike i propovednike) kao rad bez posla (*labour without work*) i izjednačava je sa radom sluga. Sličnost između njih se nalazi u razlikovanju produktivnog i neproduktivnog rada, a razlika leži u proizvodnji viška vrednosti. Za Marksa, sve ove navedene kategorije pripadaju neproduktivnom radu. Međutim, on ovo razlikovanje ne vezuje za sadržaj rada, iz čega se ne može zaključiti da je izvođački kao i servilni rad po sebi neproduktivan. Produktivan rad je određenje rada koje se apsolutno ne odnosi na poseban sadržaj rada, njegovu korisnost ili upotrebnu vrednost. Produktivan rad je u marksističkim terminima moguće odrediti samo relaciono; jedina relacija koja konstituiše produktivni rad za Marksa je ona sa kapitalom. Marks jasno pokazuje da isti sadržaj, na primer pevačko izvođenje, može da bude i neproduktivno i produktivno. Kada pevač peva bez nadoknade ili direktno za novac, pevač je neproduktivni proizvođač; međutim, kada ga preduzetnik angažuje da bi on zaradio, pevač postaje produktivni radnik jer direktno proizvodi kapital.

Izabel Lori jasno ukazuje da su kulturni proizvođači danas simultano pružaoci usluga, proizvođači i samo-preduzetnici (*entrepreneurs of themselves*). Dalje upozorava na promenu paradigme po kojoj je produktivni rad u celini usvojio pojedinačna svojstva umetničke izvođačke aktivnosti. Svako ko proizvodi višak vrednosti, sa strukturalističke tačke gledanja, ponaša se kao pijanista ili plesač (Virno). Tako virtuoznost počinje da struktuiru političku aktivnost Hane Arent, jer se virtuozi ponaša kao političko biće. Lori smatra da tripartitna podela koja potiče od Aristotela, a preuzima je Arent, odvajanje *poiesisa*, intelekta i političkog *praxisa*, kao i Marksovo razlikovanje produktivnog i neproduktivnog rada nije više održiva. Ovo jasno vodi potrebi da se razviju adekvatnije analitičke i političke konceptualizacije. Situacija u kojoj je ono što je inherentno političkoj aktivnosti postoji u postfordističkim radnim okolnostima, paradoksalno, ne znači da je unutar njih subjekat prepolitizovan, već da je depolitizovan, a savremena proizvodnja virtuoзна. Prisustvo drugih postaje i instrument i objekat rada. Po Virnou, trenutni oblici proizvodnje i života su zasnovani, u svojoj političkoj virtuoznosti, na umetnosti mogućeg i iskustvu rešavanja neočekivanog. Interpelacija ka samoprekarizaciji pripada elementarnoj tehnici upravljanja savremenim društvima i nije u

potpunosti novi neoliberalni ili postfordistički fenomen. Deo normalnog života postaje razvijanje odnosa prema sebi, kontrola sopstvenog tela, sopstvenog života regulisanjem i kontrolom sebe. Lori insistira na samoprekarizaciji kao osnovnom fenomenu upravljanja i kontrole.

Deskilling ili: šta ćemo sa veštinama?

Nestajanje klasičnog kriterijuma vitruoznosti, koju najočiglednije pronalazim u savremenom plesu, stavljam u širi kontekst gubljenja važnosti veštine u umetničkom stvaranju. Od kada umetnik nije više u obavezi da zapravo fizički proizvodi svoje delo, što ukazuje na promenu od zanatlijskog ka mašinsko-tehničkom poretku, sasvim mu je dozvoljeno da delegira posao drugima (na primer specijalizovanim tehničarima) ili da radi u saradnji sa drugim umetnicima i tehničarima, što je deo proširene podele rada. Umetnik preuzima ulogu konceptualizacije, upravljanja radom i tehničkim postignućima drugih, a da više ne mora da stupa u direktnu manipulaciju materijalima (Roberts 2010: 84). Umetnik je zamenio svoje nasleđene zanatske veštine za ulogu izvršioca (upravljanje i organizacija oblicima i materijalima koje drugi proizvode) ili tehničku ulogu (upotreba ili manipulacija postojećim tehnologijama, kao u slučaju fotografije) ili za obe uloge.

Umetnik može osmisliti umetnički protokol i odlučiti da će odgovornost za njegovo pretvaranje u materijalnu formu pripasti trećem licu, na primer kupcu ili naručiocu. U tom slučaju, umetnik ne opisuje samo na apstraktan način umetničko delo – on osmišljava okvir produkcije, koji postaje deo definicije dela. (Ickowicz 2010: 58)

Protiv zanatlijskog humanizma i pastoralizma klasičnog marksizma, Benjamin (Walter Benjamin) u tekstu „Umetnik kao proizvođač” (1970) dovodi u pitanje veštinu, umetničku proizvodnju i rad. Njegovo insistiranje na kovanju novog identiteta umetnika, kritički ga uključujući u nove tehničke odnose i odnose proizvodnje, jeste odbrana mogućih novih izvora autonomije u okviru opštih društvenih zahteva. „Novi umetnik postaje model novog radnika, a novi radnik u svojoj mašinsko-tehničkoj savršenosti postaje, potencijalno, novi umetnik” (Roberts 2010: 58). Podsticaj za ovakvo tumačenje nalazi se u ruskoj revoluciji, gde se posedovanje tradicionalnih zanatskih veština pokazuje kao potpuno nerelevantno za novu emancipatorsku klasnu dinamiku revolucije. Nema nostalgije za izgubljenim veštinama, zanatskom kreativnom zaokruženošću ili bio kojim drugim humani-

stičkim običajem u pogledu oslobađanja suštinske kreativnosti masa (ibid.: 88). Uspon postzanatskog radnika, kroz radionicu, fabriku i kancelariju, paralelan je sa opadanjem zanatske veštine u umetničkoj proizvodnji. To je ono što i Marks i Vilijam Moris (William Morris) uopštavaju do zajedničke sudbine ljudskih kapaciteta u kapitalizmu, i uzrok je Morisove zainteresovanosti za prerenesansnu srednjovekovnu radionicu kao model udružene kreativnosti, sa mogućnošću udruživanja slobodno upravljano kreativnog rada sa proizvodnjom (ibid.: 86). U marksističkim terminima, oslobađanje umetnosti veštine je različit proces od onog u fabrikama i kancelarijama zbog toga što je Marks insistirao na tome da umetnost nije potčinjena zakonu vrednosti i prema tome realnom potčinjavanju rada. Umetnici mogu da budu pod uticajem novog režima zakona vrednosti – da rade više, brže, da prihvate tehničku podelu rada ako su uključeni u stvaranje masovno proizvedenih umetničkih proizvoda; ali ipak je većina umetnika uključena u proizvodnju nereproduktivnih formi (ibid.: 86–87). Druga očigledna razlika je u tome što umetnik ne gubi autonomiju u proizvodnom procesu, što je iskustvo običnog proizvodnog radnika kao posledice potčinjavanja kapitalističkoj kontroli radnog procesa (ibid.: 87).

Međutim, upravo ta sloboda i nepotčinjenost postaju paradigma kognitivne proizvodnje koja se ne odnosi samo na umetnike nego na sve radnike. Imperativ slobode postaje osnova nove vrste potčinjenosti i dovodi u pitanje Marksovo izuzimanje umetnika iz opštih pravila proizvodnje. Nepotčinjenost se pojavljuje kao snaga potčinjavanja i vodi ka samopreduzetništvu. Naravno, najizrazitija figura umetnika bez zanatske veštine proizvođenja, odnosno umetnika nevirtouza jeste Marsel Dišan (Marcel Duchamp). U razgovoru sa Pjerom Kabanom (Pierrom Cabann), Dišan je priznao da se plašio reći „kreativna”. Dišan objašnjava da ne veruje u kreativnu funkciju umetnika jer je on samo čovek kao i svaki drugi. Njegovo zanimanje je da radi određene stvari, ali i biznismen isto tako radi određene stvari.

Reč 'umetnost', sa druge strane, veoma me interesuje. Ako dolazi iz san-skrita, kao što sam čuo, ona znači 'raditi'. Svi rade nešto, a oni koji rade stvari na platnu, zovu se umetnici. Nekada su ih zvali rečju koja mi se više sviđa: zanatlije. (Duchamp 1995: 21)

Dišan naglašava ono što je postalo očigledno, a to je da sama činjenica da umetnici rade nešto specifično njih ne odvaja od drugih zanimanja, naročito kada to što oni rade više nije nužno stvaranje novih objekata, već se rad sastoji u aproprijaciji, transformaciji, transfiguraciji, reciklaži, postprodukciji ili

preoblikovanju. Raditi nešto, proizvoditi nešto novo nije *differentia specifica* umetnosti.

Umetničko delo se u pravu tretiralo kao materijalna stvar (predmet), opipljivi objekat koji se može fizički prisvojiti, poput umetničke slike. Takav model više ne odgovara realnosti umetničke produkcije; savremeni umetnici stvaraju i nematerijalna umetnička dela. (Ickowicz 2010: 57)

Dišan se uzima kao prelomna tačka u kojoj je imperativ modernizma za stalnim proizvodnjom novog stavljen u konjukciju sa širim sklopom istorijskih pritisaka, a to je zahtev da umetnost prihvati modernu podelu rada i promenjenu tehničku osnovu dvadesetovekovne masovne proizvodnje i reprodukcije (Roberts 2010: 83). Ono sa čim smo suočeni nije krajnje opadanje umetničke veštine, već repozicioniranje pojma veštine unutar šire dijalektike koja se odnosi na rad i proizvodnju.

Savremeni ples i odbacivanje virtuoznosti

Promena u plesnoj produkciji dogodila se tokom devedesetih godina 20. veka. Proizvodnja je prestala da bude proizvodnja plesanja, telesnog proizvođenja plesnih pokreta, naročito izvođenje vrhunske plesne veštine i uvežbanosti. Ples se sve više udaljavao od plesnog rada, postao praksa proizvodnja znanja i kritičkog mišljenja o uslovima i načinima proizvodnje plesa.

Kao producent umetnik je vešt u brojnim kreativnim i produkcijskim tehnikama koje idu ruku pod ruku sa razvojem savremenog kapitalizma. Preobražavanje i promena ovih metoda takođe je povezana sa nematerijalnošću, apstrakcijom i efemernošću njegovog dela – osobine koje delo zapravo odvajaju od materijalnosti i vidljivih procesa prakse koji su bitni u stvaranju umetničkog dela. (Kunst 2009)

Postoji nekoliko ključnih elemenata i ispoljavanja otpora prema plesnoj virtuoznosti u savremenom plesu: okretanje od proizvodnje ka propitivanju proizvodnje, otpor prema produktivnom radu koji se pokazuje kao otpor prema kretanju, otpor prema ostvarivanju umetničkih proizvoda (gotovih plesnih predstava), razdvajanje plesa i koreografije, i promene u klasičnoj podeli rada.

Možemo da tvrdimo da je savremeni ples dominantno koncentrisan na pitanja proizvodnje i odnos prema plesnoj virtuoznosti. To je za posledicu imalo

razne antiproduktivističke tendencije koje se mogu identifikovati kao usmerenost na proces, istraživanje, saradnički rad, otvoreni proces, predstavljanje nezavršenih etapa rada, odnosno kao fokus na stvaranje prakse. U tako promenjenim proizvodnim okolnostima, telesna veština nestaje sa scene, a saradnja postaje plesna veština. Propitivanja proizvodnje i otpori produktivnom radu idu od upotrebe različitih pomenutih proizvodnih mehanizama, do vrlo direktnih opstrukcija rada, čiji su oblici u savremenom plesu takođe brojni. Ključni problem u proizvodnji savremenog plesa postaje mogućnost stvaranja u kojem se održava stanje potencijalnosti, nasuprot imperativa aktualizacije (Slunjski 2018: 39).

Odbacivanje plesne virtuoznosti u savremenom plesu je dovelo do razdvajanja plesa i koreografije, gde se koreografija smatrala oslobođenom modernističkog imperativa proizvodnje plesnih telesnih pokreta i postala shvaćena kao organizacija/relacija u prostoru i vremenu. A ples bi bio samo jedan od načina organizacije koje nudi koreografija. U vezi sa savremenim plesom sve se više govorilo o koreografiji kao načinu proizvodnje koji ples oslobađa telesnosti i antropocentričnosti, potencijalno oslobađa čak i materijalizacije u prostoru i vremenu i omogućava digitalna i ostala postojanja. Aksiološka prednost koja je davana koreografiji, kao pojmu koji omogućava „oslobađanje” plesa od modernističkih pretpostavki vezanih za virtuoznost i jasnu podelu rada nije bila mala.⁷ Velika teorijska i afektivna investicija u pojam koreografije izražena je u emotivno obojenom retrospektivnom sagledavanju Bojane Cvejić:

O, koliko je bilo hitno insistirati na njenom odvajanju od plesa! Koliko kurseva i samo-intervjua, knjiga i konferencija posvetili smo tome da pozdravimo njeno odstupanje od modernističke definicije plesa, ukorenjene u subjektivaciji tela kroz pokret ili objektivizaciji pokreta kao instrumenta tela! Izvorno, emancipatorni potez neodređenosti, apologija proširenog [...] pojma koreografije, dala je više moći posrednicima menadžerima nego koreografima i plesačima. Potonji su se nadali prekidu odanosti disciplinskom aparatusu plesne obuke i kulture remek dela, ali umesto toga, najveći deo profita odlazio je muzejima i umetničkim akademijama. (Cvejić 2017: 101)

7 Promenjeni odnos relacija koreografije i plesa nudi tek nedavno Martin Spangberg na predavanju u okviru konferencije pod nazivom Postdance (2017), gde koreografiju predstavlja kao aktualizovanu i već strukturiranu proizvodnju mogućeg, dok ples ostavlja u polju potencijalnosti za ono nemoguće.

Nevirtuoznost je povezana i sa tradicionalnom podelom rada koja se gubi u savremenim uslovima proizvodnje gde ne postoje objektivni tehnički kriterijumi za regulisanje zajedničkih radnih uslova ili za definisanje odgovornosti svakog pojedinačnog radnika. Zaduženja i odgovornosti su postale arbitrarne, reverzibilne i izmenljive. U ovom kontekstu se način umetničke proizvodnje ne razlikuje od ostalih načina proizvodnje (kreativnost, autonomija, inovacija). Smeštanje jezičkih odnosa u prvi plan produkcionog procesa (Virno) vodi ka karakteristikama koje lako prepoznamo u oblasti savremenog plesa: interdisciplinarnost, istraživanje, otvoreno delo, rad u procesu. Prisutan je aktivni napor da se ukinu disciplinarnе autonomije i da se polje plesa razume kao polje znanja, a ne polje u kojem postoje samo nema tela.

Pre skoro petnaest godina, teoretičar savremenog plesa Andre Lepecki identifikovao je kolaps radnih i estetičkih podela između plesača, koreografa, producenata, promotera, kritičara, akademaca i publike. U ovom promenjenom okruženju „koreograf zahteva teorijski glas, kritičar se pojavljuje kao producent, agent piše plesne kritike, filozof proba korake, publika je pozvana da se pridruži i kao učesnik i kao praktičar” (Lepecki 2001). Preduslov za mogućnost uključivanja svih aktera koji su bili strogo odvojeni od same plesne izvedbe u savremeni ples bio je odbacivanje virtuočnosti. U čuvenom delu „No Manifesto” iz 1965. godine Ivon Rajner (Yvonne Rainer) rekla je NE virtuočnosti. Mette Ingvartsen (Mette Ingvartsen) u svom tekstu „Yes Manifesto” iz 2004. godine kaže DA redefinisajući virtuočnosti, dok Marten Spangberg u tekstu „Seventeen Points for The Future of Dance” (Spangberg 2012), objavljenom na blogu 13. septembra 2012. godine, pod tačkom 10. traži da se ples uključi u proces odbacivanja veštine da bi uopšte imao budućnost, to jest da ukine razumevanje tehnike u korist individualnih ili kontekstualnih sposobnosti. U tome se čita jasna razlika između modernog plesa i savremenih plesnih i koreografskih praksi (Ingvartsen 2011).

Paradoks Virnoovog koncepta savremenih proizvođača zamišljenom na modelu, između ostalih, plesnog virtuoza, leži u tome što savremene plesne prakse radikalno odbacuju ili redefinišu klasični pojam virtuočnosti. Toj kritici želim da dodam još jednu dimenziju. U proizvodnji zasnovanoj na zajedničkom, na jeziku, Virno bira figuru virtouza koja je u potpunosti nekolektivistička. Zanimljivo je da je virtuoza još jedna individualistička kategorija, jer je on izdvojen iz kolektiva. Primer odnosa virtuoza i kolektiva pronalazi se u tekstu Ane Vujanović „Crni talas’ jugoslovenskog sleta: Dan mladosti 1987. i 1988.” (Vujanović 2013), gde se prvo pojavljivanje izdvojenog plesnog tela u kontekstu tradicionalnih masovnih priredbi tumači u kontekstu ideologije.

Kada umesto masovnih ornamenata koje izvodi anonimno kolektivno telo, podržavajući ideologiju socijalizma, nastupa virtuožno telo profesionalnog plesača, koje izvodi solo, to je jasan znak za propuštanje individualističkih elemenata i raspad zajedništva. Nevirtuoznost savremenih plesača danas u zapadnom kontekstu, kao i neškolorana nevirtuoznost plesača sa lokalne scene savremenog plesa nemaju isti ideološki kontekst, ali pokazuju neadekvatnost Virnoove konceptualizacije na primeru plesača.

Modernističko razumevanje virtuoznosti u vezi sa izvođačkim umetnostima, ne samo u vezi sa plesom, podrazumeva jednog talentovanog pojedinca koji poseduje vrhunsku veštinu izvođenja kojom se ističe. Savremeno shvatanje virtuoznosti ne samo da ne podrazumeva pojedinačne veštine, niti njihova vrhunska dostignuća, već i računa na kapacitete koji su svim ljudima zajednički: upotrebu jezika, afektivne, komunikativne i iskustvene potencijale.

Kontekstualizacija proizvodnje plesne virtuoznosti

Kada se sve navedene promene uzmu u obzir, najvažniju posledicu obrta o kojem govorimo rezimirala je Ivana Slunjski na sledeći način:

Odustajanje od tjelesnoga rada kao neke vrste kontrole uvežbanosti ili dotjeranosti pokreta prema plesnoj teoretičarki Bojani Kunst zamijenila je nova vrsta 'virtuozne kontrole', imperativ da plesački rad bude vidljiv, a plesač neprestano prisutan i spreman na 'stalna izlaganja o metodama rada, procesima i pristupima kretanju'. (Slunjski 2018: 39)

Problematiku virtuoznosti možemo da pratimo u uzmicanju od telesnog rada, uvežbanosti i kontrole pokreta do virtuozne kontole koja se odnosi na mogućnosti reflektovanja proizvodnje.

U savremenim uslovima produkcije, virtuožno izvođenje uključuje određeni režim rada omogućen novcem koji može platiti za probe. Na današnjem tržištu postoje velike plesne kompanije koje neguju plesni ples i zanatstvo visokih veština i ulažu u obuke i održavanje repertoara plesnih predstava. Virtuoznost koja se tu neguje nema u potpunosti modernističku auru izuzetnog talentovanog pojedinca, već izuzetnog zaposlenog radika. Zahvaljujući nekolicini preživelih kompanija koje imaju sredstva za takav režim proizvodnje ili retkim pojedincima, „virtuoznost ponekad bljesne na sceni”.

Ne zbog tehničkog sjaja ili atraktivnog izgleda, već zbog određene non-šalantnosti koju taj ples predstavlja, gest bez napora [...] Način na koji se taj ples otkriva meni je poput zvuka starog instrumenta, podešenog u prerevolucionarno doba; aristokrat iz Ancien regime-a sa svojim starim stavom ležerne izvrsnosti i osećaja za formu. (Cvejić 2017: 2–3)

Postoji u vezi sa plesnom virtuožnošću nešto od starih vremena, neko prepoznavanje danas nemogućih izvedbenih okolnosti, nemogućnost produkcionih okvira. Virtuoznost je skupa jer podrazumeva plaćanje igrača ne samo za izvođenja, već i za stalne probe i treninge radi održavanja telesne forme. Virtuoznost je anahrona iz najmanje dva razloga. Prvi razlog jeste neodrživost produkcionih uslova usled dominacije projektnog finansiranja i opšte prekarizacije. Stalno zaposleni igrači danas uglavnom postoje u baletskim ansamblima pozorišta ili u privatnim kompanijama, kojima je nužno da ostvaruju komercijalni uspeh na tržištu. U opštoj dominaciji virtuoznog rada u smeru upotrebe afektivnih, kognitivnih i iskustvenih potencijala čoveka (dakle nematerijalnih), „ograničavanje” na telesnu materijalnost i kinetičke principe čini se neodrživim.

Ako se fokusiramo na lokalnu scenu savremenog plesa, tu su prilike dodatno specifične jer se plesna virtuoznost vezuje za beli balet. Usled nedostatka kontinuiteta razvoja plesnog umetničkog sistema, obrazovanja, produkcije i distribucije, nisu se uspostavile institucije koje bi negovale modernistički virtuoзни ples. Tačnije, u isto vreme sa razvojem scene savremenog plesa koja je od početka „nevirtuoзна” (uključivala je generaciju klasično baletski obrazovanih koreografkinja i samoobrazovanih igrača), razvijale su se i virtuozne plesne izvedbe, vezane pre svega za plesne kompanije (Forum za novi ples ustanovljen pri Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i Bitef Dance Company, koja je vezana za Bitef teatar u Beogradu). Negovanje plesne virtuoznosti na lokalnoj sceni vezano je za mesta institucionalizacije savremenog plesa, dok je nezavisna plesna scena, okupljena oko Stanice – servisa za savremeni ples, manje ili više od početka dovodila u pitanje plesnu virtuoznost. Razlog za to možemo da vidimo i u projektnom načinu finansiranja koji ne omogućava negovanje plesnog plesa.

Forum za novi ples je institucija koja je postojala unutar institucije Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 2000. do 2018. godine i predstavljala je najizrazitiji insitucionalni spoj težnji nezavisne plesne scene.⁸ Forum za

8 Inicijatori i osnivači Foruma za savremeni ples su Olja Kovačević Crnjanski, Endrju Piter Grinvud (Andrew Peteer Greenwood), Jasna Kovačić, Ivana Inđin i Branko Popović. Prve dve

novi ples su činili igrači klasičnog baleta SNP-a, kao i akteri nezavisne plesne scene. Važnost Foruma za novi ples je sa jedne strane nesumnjiva, jer je to redak primer institucionalizovane mogućnosti proizvođenja savremenog plesa i saradnje sa koreografima sa nezavisne plesne scene, i smatra se jedinstvenim primerom ostvarivanja komunikacije između institucionalnog pozorišta i neinstitucionalizovanih praksi. Monografija koja je objavljena po prestanku rada Foruma, svojevrsni je katalizator postojećih diskursa o institucionalnim mogućnostima nezavisne scene, kao i o širem društvenom kontekstu, što se može koristiti prilikom ove analize:

[...] *posmatrano iz perspektive razvoja savremenog plesa u Srbiji, Forum nije doneo radikalne novine jer je pre svega prikazivao već provereni plesni ples, što se odnosi upravo na plesno atraktivne predstave [...], a donekle i POP IT UP Dragane Bulut, koja se doduše paradigmatki razlikuje od prethodne dve kao svojevrsni 'povratak plesu' nakon konceptualističkog trenda na evropskoj plesnoj sceni 2000-ih. Osim plesnog plesa, Forum je iz ovog ugla karakterističan i po predstavljanju pozorišno-plesnih predstava, [...], koje se (još uvek) drže ideje da ples treba nešto 'da kaže'.* (Vujanović 2018: 33–34)

Iz datog možemo izvesti jedan zaključak, koji možda nije toliko neočekivan koliko je neekspliciran, a to je da je klasična izvedbena virtuoznost povezana sa mogućnošću stalnog finansiranja i relativno stabilnog angažovanja umetnika. Baletski ansambli pozorišta i plesne kompanije pri pozorišnim institucijama, a šire posmatrano pre svega privatne plesne kompanije, ostaju mesto negovanja virtuoznog plesa jer je to omogućeno produkcionim uslovima.

Iz toga zaključujemo da je sa promenom načina proizvodnje, pa i proizvodnje umetnosti, došlo do rekonceptualizacije pojma virtuoznosti – od izvrsne telesne izvedbe do virtuozne kontrole proizvodnog procesa i mogućnosti da se taj proces reflektuje. Na sceni savremenog plesa u Srbiji, u kojoj ne postoje stabilni elementi ovog umetničkog sistema, istovremeno su se razvijale virtuozne i nevirtuozne plesne izvedbe, u zavisnosti od konteksta i načina proizvodnje. Na taj način se i lokalno jasno odražava promena u redefinisaniu umetnika kao proizvođača u praksama savremenog plesa.

sezone se fokusirali na edukaciju i organizovali radionice i izvodili *Večeri savremenog plesa* (predstave i minijature nastale u produkciji i koprodukciji sa Forumom). Izvođači su bili članovi ansambla SNP-a, performer i plesači alternativne novosadske scene, a gostujući autori, čije su predstave igrane u okviru ovih večeri, bili su sa beogradske nezavisne plesne scene (Isidora Stanišić, Čarni Đerić, Dalija i Andrej Aćin), Evrope i regiona (Kovačević Crnjanski 2018: 13).

Kada je širi kontekst u pitanju, pojavljuju se jasne tendencije povratka plešnom plesu, upravo u vezi sa pokušajem nepristajanja na savremenu virtuosnost proizvodnje. Sa druge strane, bilo koja vrsta otpora virtuosnoj kontroli nematerijalnog procesa proizvodnje zapravo nas samo vraća na snagu aproprijacije onog afektivnog, jezičkog i iskustvenog od strane postindustrijskog kapitalizma. „Slijedimo li Andréa Lepeckija, savremena će koreografska praksa iscrpljivanjem pokreta ili redefinirati ples ili iznevjeriti utemeljenost plesa na pokretu.” (Slunjski 2016: 35). O tome kako će se dalje razvijati prakse savremenog plesa u odnosu na upotrebu plesa i proizvodne virtuosnosti čekamo odgovore u budućnosti.

Literatura

- Cvejić, B. (2013) „Ples-rat”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 21, Društvena koreografija, Beograd, decembar, str. 32–44.
- Cvejić, B. (2017) “Credo in Artem Imaginandi” in *Mårten Spångberg; Andersson, D. & Edvardsen, M. (eds.) Post-Dance*, MDT, pp. 101–115.
- Cvejić, B.; Marković, T.; Matić, Lj.; Mirković, M.; Šuvaković, M. i Vujanović, A., (2002) „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: diskursi, poze i transgresije plesa”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 4, „Nove teorije plesa”, Beograd, decembar, str. 12–35.
- Cvejić, Ž. (2016) *Ukroćeni virtuozi. Filozofija subjekta i recepcija virtuozi-teta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815–1850*. Beograd: FMK.
- Duchamp, M. (1995) *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Somogy, Editions d’Art.
- Hewitt, A. (2007) “Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics”, interviewed by: Goran Sergej Pristaš, within Documenta 12 magazine project, dostupno na: https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew_hewitt.pdf [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Ickowicz, J. (2010) „Pravo u susretu sa dematerijalizacijom umetničkog dela”, *Iscrpljujući nematerijalni rad u izvedbi, TkH časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br.17, Zajedničko izdanje *Le Journal des Laboratoires* i *TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, oktobar, str. 57–59.
- Ingvartsen, M. (n.d.) *50/50, Yes manifesto*, dostupno na: <https://www.metteingvartsen.net/performance/5050/> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].

- Kovačević Crnjanski, O. (2018) „Pogled na povest – iz subjektivnog ugla” u Milosavljević, A. i Kovačević, O. (ur.) *Forum za novi ples*. Novi Sad : Udruženje baletskih umetnika Vojvodine; Beograd: Bitef teatar, 11–26.
- Kunst, B. (2009) “The Economy of Proximity. Dramaturgical work in contemporary dance”, *Performance research*, volume 14, issue 3, September, pp. 81–88.
- Lavaert, S., Gielen, P. (2012) „Umetnost – odsustvo mere” – intervju sa Paolom Virnom, u Lukić, K., Nikolić, G. (ur.) *Umetnik/ca u (ne)radu*, Novi Sad: MSUV, Centar za nove medije Kuda.org, str. 12–36.
- Lepecki, A. (2001) „Dance without distance. André Lepecki on the collapsing barriers between dancers, choreographers, critics, and other interested parties” in: *SARMA Laboratory for discursive practices and expanded publication*, 1. februar 2001, dostupno na: <http://sarma.be/docs/606> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Lorey, I. (2008) „Virtuosos of freedom. On the implosion of political virtuosity and productive labour”, Translated by Mary O’Neill, dostupno na: http://eipcp.net/transversal/0207/lorey/en/#_ftnref7 [Pristupljeno: 09. 2019].
- Osterweis, A. (2013) “The Muse of Virtuosity: Desmond Richardson, Race, and Choreographic Falsetto”, *Dance Research Journal* 45/3, December, pp. 53–74.
- Raunig, G. (2009) “In Modulation Mode: Factories of Knowledge”, Translated by Aileen Derieg, dostupno na: <http://eipcp.net/transversal/0809/raunig/en> [Pristupljeno: 09.2019].
- Roberts, J. (2010) “Art After Deskillling”, *Historical Materialism* 18, pp. 77–96.
- Roy, X. L., Cvejic, B. (2012) “To End with Judgement by Way of Clarification” in Lepecki, A. (ed.) *Dance, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery: MIT Press.
- Ruhsam, M. (2010) “Dramaturgy of and as Collaboration”, *Maska*, vol. 16, pp. 131–132.
- SZENE (ed.) (2013) *Audiences or communities? Between policies, marketing and true desires*, A publication by apap – advancing performing arts project, SZENE: Salzburg, dostupno na: <http://apapnet.eu/media/1170/apap-audiences-or-communities-publikation-kopie.pdf> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Slunjski, I. (2016) „Ples naše suvremenosti”, *Kretanja/Movements* br. 25, Zagreb, HC ITI, str. 30–37.
- Slunjski, I. (2018) „Jačanje diskurzivnih praksi”, *Kretanja/Movements*, br. 29, Zagreb, HC ITI, str. 38–44.

- Spangberg, M. (2012) "Spangbergianism", 13. septembar 2012, dostupno na: <https://spangbergianism.wordpress.com/tag/manifesto/> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Virno, P. (1996) „Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, dostupno na: <http://www.generation-online.org/c/fcmultitude2.html> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Vujanović, A. (2013) „'Crni talas' jugoslovenskog sleta: Dan mladosti 1987. i 1988.”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 21, „Društvena koreografija”, decembar, Beograd, str. 21–28.
- Vujanović, A. (2018) „Forum za novi ples: plesni čardak ni na nebu ni na zemlji” u Milosavljević, A. i Kovačević Crnjanski, O. (ur.) *Forum za novi ples – monografija*, Novi Sad, Udruženje baletskih umetnika Vojvodine, str. 31–36.

NONVIRTUOUS VIRTUOSIS: ON REDEFINING THE CONCEPT OF ARTISTS AS PRODUCERS IN CONTEMPORARY DANCE

Abstract

The aim of this paper is to contextualize the notion of virtuosity in Marx's and Virno's theory of work in relation to contemporary dance. Paolo Virno introduced the notion of virtuosity into contemporary theoretical discourse about work, using the example of a virtuoso artist (the one who does not leave any visible artwork / product behind) as a paradigm of a contemporary producer and a paradigm of political action in general (the similarity between virtuosity and politics is in the absence of a manufactured object). When Virno speaks of post-fordist virtuosos, he does not imply workers with very specialized knowledge or abilities, which would be the traditional understanding of virtuosity. Postfordist virtuosity implies the ability to use language, general cognitive and communication skills. The paradox of Virno's concept of contemporary producers, conceived on the model (among others) of dance virtuosos, is that contemporary dance practices reject or redefine classical notion of virtuosity. In contemporary dance, a radical distrust of virtuosity emerges as a criterion for professionalism and relevance to creation. Non-virtuosity is associated with another traditional categorization of labour - traditional division of labour that is lost in contemporary production conditions where there are no objective technical criteria for regulating common working conditions or for defining the responsibilities of each individual worker. At the same time, less and less modernist virtuosity of bodily skills means more and more virtuoso precarious work in the production of art. By presenting the basic theoretical premises of such claims, this paper places the relationship between the virtuoso production and non-virtuosity of contemporary dance in the context of contemporary dance scene in Serbia.

Keywords

virtuosity, production, work, choreography, contemporary dance