

UNIVERZITET U BEOGRADU
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA

Vladan Jeremić

**FUNKCIJE UMETNIČKIH PRAKSI U
USLOVIMA TRANZICIJE U SRBIJI
1991-2008.**

Doktorska disertacija

Beograd, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF POLITICAL SCIENCE

Vladan Jeremić

**THE FUNCTIONS OF ARTISTIC
PRACTICES UNDER THE CONDITIONS
OF TRANSITION IN SERBIA 1991-2008**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019

MENTOR:

dr Jelena Đorđević, redovni profesor, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu

ČLANOVI KOMISIJE:

dr Milena Dragičević Šešić, redovni profesor, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

dr Marina Simić, vanredni profesor, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu

Datum odbrane: _____

FUNKCIJE UMETNIČKIH PRAKSI U USLOVIMA TRANZICIJE U SRBIJI 1991-2008.

Rezime

Predmet ove disertacije su funkcije umetničkih praksi u uslovima tranzicije, u smislu njihove „podobnosti“ za određenu svrhu ili zadatak, prema zahtevima dominantnih diskursa. Glavno istraživačko pitanje od kojeg se u disertaciji polazi je sledeće: kako je i u kojoj je meri umetnost bila uključena u društvene promene i neoliberalne, odnosno globalizacijske procese u Srbiji od 1991. do 2008, te koja je bila njena funkcija u tom okviru? Odgovor na ovo pitanje disertacija daje kroz analizu društvenog konteksta i relacija koje umetničke prakse pokazuju prema diskursima tranzicije, evrointegracija i civilnog društva. Analiza njihove uloge u društvenim promenama se izvodi prema principima teorije avangarde, kao i kroz istraživanje podrške koju su dobijale od strane međunarodnih donatora.

Analizi se pristupa iz perspektive *teorije avangarde* Petera Birgera, koja predstavlja teorijsko-metodološku osnovu ovog istraživanja. Ona se integriše s *teorijom simboličkih formacija* Rastka Močnika, konceptom antagonizma diskurzivnih praksi Ernesta Laklauer i Šantal Muf i kritičkim teorijama društvene transformacije, s fokusom na srpsku tranziciju.

Prema *teoriji avangarde* Petera Birgera, funkcija umetnosti se shvata kao dijalektički pojam i definisana je od strane institucije umetnosti kojom je posredovana. Radi dubljeg razumevanja kategorije savremene umetnosti, *teorija avangarde* se u disertaciji nadograđuje Močnikovom tezom da je ustoličenje savremene umetnosti tokom XX veka doprinelo restauraciji umetnosti kao autonomne estetske sfere. Pomoću razvijenog teorijskog aparata se potvrđuje hipoteza o „organskoj“ vezi između principa istorijskih avangardi i savremenih umetničkih praksi i pokazuje da postoji neraskidivi odnos između umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji i principa istorijskih avangardi o aktivnom učešću umetnosti u društvenim promenama, kao i s težnjom da se umetnost sjedini sa životom.

Za vreme društvenih previranja i oružanih sukoba koji su obeležili devedesete godine, ali i nakon političkih promena početkom dvehiljaditih godina u Srbiji, dominantni su nacionalistički diskursi, kojima se suprotstavljaju tranzicijski i evrointegracijski diskursi. Istraživanje sukobljavanja različitih diskursa koji se bore za dominaciju, predstavlja ključni aspekt u analizi društvenih uslova i protivurečnosti umetničkih praksi u kontekstu tranzicije.

Kriterijum za odabir umetničkih praksi predstavlja njihovo obeležje da zastupaju krajnje instance ekonomskih, ideoloških i političkih protivurečnosti u srpskom društvu. To su umetničke prakse grupa Magnet i Led art, stvaralaštvo proizašlo oko Radio B92 i Centra za savremenu umetnost, tendencije *modernizma* *posle postmodernizma* i etno-nacionalističke struje, a tokom dvehiljaditih i kritičke tendencije, poput članica platforme Druga scena. U cilju tačnije klasifikacije odnosa odabranih praksi prema dominantim diskursima, razrađuju se razlike između antimodernizacijskih umetničkih praksi i onih usklađenih s diskursom modernizacijske paradigme.

U ovoj disertaciji je utvrđeno da su se funkcije umetničkih praksi u uslovima tranzicije kretale u sledećem rasponu: podrška ideologiji etno-nacionalizma, artikulacija obrazovne sfere i modernizacije društva, podrška protestnim kretanjima i civilnom društvu, kritika društva i neoliberalne tranzicije, podrška politici identiteta i afirmacija liberalnog zakonskog i pravnog okvira. Pojedine umetničke prakse su kroz učešće u protestnim pokretima i civilnom društvu bile na prvoj liniji političke borbe.

Utvrđeno je koje su prakse bile podržane i na koji način od strane međunarodnih donatora, a koje nisu, i time se ukazuje koje je specifične umetničke prakse međunarodna intervencija podsticala. Iako ta intervencija predstavlja faktor koji ih određuje, zaključeno je da ona nije bila odlučujuća za karakter i funkciju umetničkih praksi. Institucija umetnosti se zapravo pokazuje kao njihov određujući faktor.

Disertacija predlaže konstruktivan teorijski model za prepoznavanje slabosti i potencijala umetnosti u kontekstu društvenih promena, kao i mogućnosti otpora hegemonij kulturi i politici. Taj otpor se može ostvariti ako se prakse

uspešno vežu za probleme i koncepte istorijskih avangardi i neoavagardi, uključujući i ambiciju prevazilaženja njihovog nasleđa na avangardistički način.

Ključne reči: umetničke prakse, tranzicijski diskurs, diskurs otvorenog društva, civilno društvo, funkcija umetnosti, institucija umetnosti, srpska tranzicija, Srbija, istorijske avangarde, neoavangarda.

Broj upisa: 1133

Naučna oblast: političke nauke

Uža naučna oblast: studije kulture

UDK broj:

316.7:316.42(497.11+497.1)"1991/2008"(043.3)

321.01:316.7:329.12(497.1)"1991/2008"(043.3)

THE FUNCTIONS OF ARTISTIC PRACTICES UNDER THE CONDITIONS OF TRANSITION IN SERBIA 1991-2008

Summary

The subject of this dissertation are the functions of artistic practices under the conditions of transition, in terms of their “suitability” for a specific purpose or task, regarding the demands of dominant discourses. The main research question that the dissertation takes as a starting point is the following: how and to which extent art was involved in social changes and neoliberal, that is globalization processes in Serbia from 1991-2008, and which function did it have in this framework?

The thesis provides an answer to this question through an analysis of the social context and the relations between the artistic practices and the discourses of transition, European integration and civil society. The analysis of their role in social changes is conducted according to the principles of the *theory of avant-garde* and through the investigation of the support received from international donors.

The analysis is approached from the perspective of Peter Bürger' *theory of the avant-garde*, which represents the theoretical-methodological fundament of this research. It is integrated with Rastko Močnik's *theory of symbolic formations*, the concept of antagonism of discursive practices by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe and critical theories of social transformation, with a focus on the Serbian transition. In accordance with Peter Bürger's *theory of the avant-garde*, the *function of art* is understood as a dialectical idea which is defined by the institution of art, through which it is mediated. In the dissertation, for a deeper understanding of the category of *contemporary art*, the *theory of the avant-garde* is extended with Rastko Močnik's thesis that the consolidation of contemporary art during 20th century contributed to the restoration of art as autonomous aesthetic sphere.

With the help of the developed theoretical apparatus the hypothesis about the “organic” link between the principals of the historical avant-garde and contemporary artistic practices is confirmed and it is shown that there exists an

irresolvable relation between artistic practices under the conditions of transition in Serbia and the demand of the historical avant-gardes for active participation of art in social changes, that is the intent to integrate art into life.

In times of social turmoil and armed conflicts that marked the 1990s, but also after the political changes in the beginning of 2000s, nationalist discourses are dominant in Serbia, which are opposed by the discourses of transition and European integration. The exploration of the antagonism between different discourses that are struggling for domination, represents the key aspect in the analysis of the social conditions and the contradictions of artistic practices in the context of transition.

As criteria for the selection of artistic practices serves the characteristic that they represent the most extreme instances of the economic, ideological and political contradictions in Serbian society. These are the artistic practices of the groups Magnet and Led art, the production created around Radio B92 and Center of Contemporary Art, tendencies of *modernism after postmodernism* and ethno-nationalist trends, and during the 2000s critical tendencies, such as the members of the Other Scene. For a more precise classification of the relations between the selected practices and dominant discourses, the differences between anti-modernization oriented artistic practices and the ones harmonizing with the discourse of the modernization paradigm are worked out.

This dissertation ascertains that the functions of artistic practices under the conditions of transition range between: the support of the ideology of ethno-nationalism, the articulation of the educational sphere and the modernization of society, the support of protest tendencies in civil society, the critique of society and neoliberal transition, the support of identity politics, and the affirmation of the liberal legal and juridical framework. Through their participation in protest movements and civil society, some artistic practices were on the frontline of the political struggle.

The dissertation assesses which practices were supported and in which way by international donors, and which were not, and therewith shows which specific artistic practices were stimulated through international intervention. Although this

intervention represents a determining factor, the dissertation concludes that it was not decisive in terms of the character and function of the artistic practices. It is the institution of art that turns out to be the determining factor.

The dissertation proposes a constructive theoretical model for the recognition of weaknesses and potentials of art in the context of social changes, as well as of the possibilities of resistance against hegemonic culture and politics. This resistance can be realized if the practices successfully refer to the problems and concepts of the historical avant-gardes and neo-avant-gardes, including also the ambition to overcome their heritage in an avant-garde way.

Key words: artistic practice, discourse of transition, discourse of open society, civil society, function of art, institution of art, Serbian transition, Serbia, historical avant-garde, neo-avant-garde.

Field of study: Political Science

Academic discipline: Cultural Studies

UDK number:

316.7:316.42(497.11+497.1)"1991/2008"(043.3)

321.01:316.7:329.12(497.1)"1991/2008"(043.3)

Sadržaj

Uvod	1
Predmet i cilj disertacije	1
1. Teorijsko-metodološki okvir	4
1.1. <i>Teorijske osnove</i>	4
1.1.1. Teorija umetnosti kao kritika	5
1.1.2. Ideologija i praksa	20
1.1.3. Diskurs i diskurzivne formacije	32
1.1.4. Teorija tranzicije i civilno društvo	41
1.2. <i>Metodološki pristup</i>	51
1.2.1. Istraživačko pitanje i hipoteze od kojih se polazi u istraživanju	51
1.2.2. Analitički model i metoda analize sadržaja	56
1.2.3. Teorijsko-metodološki i naučni doprinos	61
2. Od autonomne oblasti umetnosti do umetničkih praksi	63
2.1. <i>Autonomizacija umetnosti</i>	66
2.2. <i>Svrha umetnosti</i>	74
2.3. <i>Zahtev istorijskih avangardi u pogledu funkcije umetnosti</i>	79
2.4. <i>Modernizam i savremena umetnost</i>	85
2.5. <i>Kulturni preokret, aktivizam i društveni preokret u umetnosti</i>	93
3. Nasleđe avangarde	98
3.1. <i>Istorijske avangarde u Srbiji: zenitizam i nadrealizam</i>	101
3.2. <i>Značaj avangardističkih tehnika i postupka fotomontaže</i>	109
3.3. <i>Institucionalizacija (neo)avangarde u srpskom kontekstu</i>	114
4. Analiza karakterističnih umetničkih praksi u Srbiji 1991-2000.	123
4.1. <i>Kontekst političke i društvene transformacije u Srbiji 1991-2000.</i>	128
4.2. <i>Institucionalni kontekst i donatorska podrška umetničkim praksama u Srbiji 1991-2000.</i>	134
4.3. <i>Institucionalni antagonizmi</i>	151
4.4. <i>Urbana kultura nasuprot narodnoj kulturi</i>	168
4.5. <i>Performativne, ulične i aktivističko-umetničke prakse</i>	181

5. Analiza karakterističnih umetničkih praksi u Srbiji 2000-2008.	195
<i>5.1. Kontekst političke i društvene transformacije u Srbiji 2000-2008.</i>	<i>203</i>
<i>5.2. Institucionalni kontekst i donatorska podrška umetničkim praksama u Srbiji 2000-2008.</i>	<i>206</i>
<i>5.3. Druga scena kao platforma otpora u kulturi</i>	<i>215</i>
<i>5.4. Kolektivi teorije: Teorija koja Hoda i Prelom kolektiv</i>	<i>230</i>
6. Zaključak	241
Literatura i izvori	258
Prilozi	
Biografija	

Uvod

Predmet i cilj disertacije

U ovom radu se polazi od toga da su umetničke prakse društvene prakse i da svaka umetnost odgovara društvenoj formaciji na određenom istorijskom stupnju razvoja sa svim specifičnostima lokalnog konteksta. U tom smislu može se govoriti o umetničkim praksama kao o društvenim praksama koje odlikuju određeni karakter, status i funkcija. U ovoj disertaciji istraživanje je usredsređeno na pitanja funkcije i statusa umetnosti, odnosno umetničkih praksi kao elemenata u procesu društveno-ekonomske tranzicije u Srbiji nakon dezintegracije zajedničke države Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ).

Predmet istraživanja ove disertacije su funkcije umetničkih praksi, u smislu njihovog „služenja“ određenoj svrsi, pozivu ili zadatku, prema hegemonijskim zahtevima dominantnih diskursa, a nezavisno od stila ili posebnosti žanra umetnosti. Razmatraju se funkcije umetničkih praksi u teorijskom kontekstu i u konkretnim neoliberalnim društvenim promenama u Srbiji, u periodu postsocijalističke transformacije, odnosno društvene tranzicije od 1991. do 2008. godine. U tom smislu, umetnost se shvata kao konstitutivni element društveno-ekonomskih transformacija koje, kako pokazuje ova disertacija, nisu „spontane“ i „nužne“ već su deo šire strategije uspostavljanja „novog svetskog poretka“ označenog kao globalizacija.

U istraživanju se polazi od činjenice da je u SFRJ došlo do liberalno-demokratskih reformi, koje su započele već tokom osamdesetih godina i koje su intenzivirane nakon 1989. godine. U većini zemalja koje nastaju iz dezintegracije zajedničke države, već su tokom ranih devedesetih godina uvedeni koncept slobodnog tržišta i višestranački izborni sistem. Međunarodne intervencije na političkom i ekonomskom planu su, tokom tranzicije iz socijalizma u novu strukturnu poziciju unutar neoliberalnog globalnog kapitalizma, zastupljene u mnogim sferama političkog, kulturnog i umetničkog života u Srbiji tokom devedesetih i dvehiljaditih godina.

Značaj i potencijal koji se pripisuju umetnosti kao akteru u političkim promenama u Srbiji uočljivi su u činjenici da su međunarodni donatori snažno podržavali određenu umetničku produkciju od ranih devedesetih godina. Za polaznu tačku razmatranja umetničkih praksi i njenih funkcija u tranziciji, u ovoj disertaciji se uzima početak ratnih dejstava u Jugoslaviji, kada dolazi do dezintegracije zajedničkog životnog i kulturnog prostora, u kojem su prethodne funkcije umetnosti bile vezane za samoupravno socijalističko društvo i njegove institucije kulture.

Umetnička produkcija je u socijalizmu zauzimala mahom poziciju umerenog socijalističkog modernizma, koji je na specifičan način uspevao da u sebe integriše određene avangardne pozicije i borbe koje je vodila predratna avangarda. U društveno-političkom smislu, opšta funkcija umetnosti je bila u afirmaciji socijalističkih vrednosti i normi samoupravnog socijalizma, dok su u ekonomskom i institucionalnom smislu njena proizvodnja i egzistencija bile osmišljene kroz izgrađene socijalističke institucije kulture. S druge strane, neoavangardne prakse su u tom periodu nagoveštavale odmak od zvaničnog jugoslovenskog samoupravnog socijalizma i krizu čije će ishodište biti dezintegracija zajedničke države. Usled ratnog razaranja zajedničke države i negacije socijalizma, gubi se i prethodna dominantna ideološka i politička funkcija umetnosti.

Snažnija institucionalizacija organizacija civilnog društva tokom ranih devedesetih godina u Srbiji omogućila je određenim kulturnim i novim umetničkim praksama da pronađu sveže društveno-ideološke i proizvodne sredine. Uz snažan opozicioni, mirovni i antirežimski pokret, u Srbiji su tokom devedesetih godina aktivne i nevladine organizacije u kulturi. One su uz institucionalizaciju kulturnih centara i medijskih projekata dobijale kontinuiranu podršku međunarodnih donatora. U ovom kontekstu umetničke prakse postaju polarizovane unutar različitih i međusobno protivurečnih reproduktivnih i proizvodnih uslova, te različitih ideoloških diskursa.

Kroz analize karakterističnih umetničkih praksi koje se sprovode u ovoj disertaciji, uzimaju se u obzir dve dominantne suprotstavljene tendencije: visoka umetnost nasuprot popularnoj kulturi, ili nacionalna kultura nasuprot globalnoj

kulturi. Unutar tih opozicija umetničke prakse ulaze u konfrontacije i međusobna osporavanja. Jedne se prikazuju kao modernizacijski i progresivan jezik, koji uspostavlja nove norme i vrednosti, dok se druge situiraju i definišu kao tradicionalističke, prevaziđene i antimoderne.

U tom smislu, umetnost i umetničke prakse, te njihove funkcije u tranziciji predstavljaju predmet ovog istraživanja koje iz jedne drugačije tačke gledišta objašnjava mehanizme tranzicije u kontekstu dramatičnih društvenih promena. Uzima se u obzir nekoliko relacija koje uslovljavaju strukturno mesto ovih umetničkih praksi u idejno-istorijskom, idejno-političkom i materijalno-ekonomskom smislu: relacija umetničkih praksi u Srbiji prema zahtevu za društvenom promenom; relacija u pogledu uključivanja u dominantni modernizacijski odnosno tranzicijski diskurs i relacija prema međunarodnim donacijama u kulturi, kao modelu finansiranja u datom periodu.

Kako je već rečeno, analiziraju se konkretne umetničke prakse u kojima su jasno izražene protivurečnosti, u međusobnom odnosu ekonomskog, ideološkog i političkog polja. Cilj je izvršiti detaljnu analizu odabranih karakterističnih slučajeva umetničkih praksi i njome ponuditi odgovor na pitanje o funkcijama umetničkih praksi u kontekstu (post)modernizacijskog diskursa, kao tada dominantnog kulturnog obrasca.

U tom pogledu posebno se istražuje uloga koju je imala međunarodna intervencija, odnosno međunarodna finansijska pomoć, koja je pružala znatan podsticaj sasvim određenim formama umetničkih praksi. To pokazuje da su u datom momentu one bile u funkciji nastojanja da se Srbija i sredstvima umetnosti uključi u dominantna kretanja koja je nalažala globalizacija. Važan cilj je takođe da se izgradi teorijski okvir i njime izvrši analiza konteksta u kojem se odvijaju pomenute promene u okviru umetničke sfere, odnosno da se one uspešno vežu za probleme i koncepte avangarde i neoavagarde, što istovremeno predstavlja nužan okvir za adekvatno razumevanje pojma umetničke prakse kao ishodišta (neo)avangardnih pokreta.

1. Teorijsko-metodološki okvir

1.1. Teorijske osnove

U prvom poglavlju ove disertacije predstavlja se teorijska osnova istraživanja koje je orijentisano na problematiku funkcija i statusa umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji. Teorijski okvir rada se, u širem smislu, oslanja na epistemološke, istorijske i društveno-ekonomske prelomne tačke, značajne za ovo istraživanje, kao i za savremeno razumevanje teorije kao kritike ideologije.

Ovaj rad se bavi onim usmerenjima teorije umetnosti pomoću kojih se umetničke prakse mogu sagledati u kontekstu istorijskih društvenih promena. Specifičnije, teorijsko-metodološku osnovu za ovaj rad čini teorija avangarde nemačkog teoretičara književnosti Petera Birgera (Peter Bürger),¹ koja se pokazuje kao gotovo neizostavna za razmatranje i razumevanje funkcija i uloge savremenih umetničkih praksi. U tom smislu se pomoću teorije avangarde i (neo)avangardi, u ovom i u sledećem poglavlju ove disertacije, uspostavljaju kriterijumi s kojima se pristupa analizi umetničkih praksi.

Ova disertacija je istovremeno prilog analizi i kritici diskursa tranzicije u društvenim naukama i u teoriji umetnosti, ili adekvatnije rečeno, u studijama kulture koje pak pružaju epistemološku osnovu za analizu i tumačenje savremenih umetničkih praksi. Sekundarni teorijski aparat koji se upotrebljava u disertaciji zasnovan je na kritičkoj teoriji društvene transformacije, odnosno, na sociološkim teorijama društvenih promena i uslova u kojima se ove promene odvijaju. On se uključuje u rad kroz dijaloški odnos s teorijom avangarde, koja se koristi kao primarna.

Treći, dopunski analitički aparat služi da bi se u disertaciji podrobnije razjasnio pravno-institucionalni okvir materijalnih uslova društvene reprodukcije. Za istraživanje su od koristi institucionalni koncepti civilnog društva i ekonomije nevladinih organizacija. Dopunski konceptualni okvir omogućava da se utvrde

¹ Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998.

pravno-ekonomski kriterijumi unutar kojih se proizvode umetničke prakse i u kojima deluju društveni akteri koji ih proizvode i reprodukuju. Pomoćni koncepti i teorije, koje se u radu stavljaju u pogon kroz analizu konkretnih umetničkih praksi, a u zavisnosti od karakteristika samih slučajeva, dovode se na analitički način u odnos s primarnim teorijsko-metodološkim aparatom. Pri analizi karakterističnih umetničkih praksi u radu se pominju i koncepti iz specifičnih teorija, kao na primer iz *kvir (queer) teorije*, koje stoje u vezi s politikom identiteta, a koje su tu da bi se detaljnije osvetlila stremljenja umetničkih praksi.

1.1.1. Teorija umetnosti kao kritika

Primarni teorijski okvir u ovoj disertaciji podrazumeva teoriju umetnosti; određenije rečeno, koriste se koncepti i kriterijumi koji su postavljeni u teoriji avangarde Petera Birgera. Oni se objedinjavaju sa saznanjima iz kritičkih teorija društvene transformacije i sa ekonomsko-institucionalnim koncepcijama međunarodnih organizacija i civilnog društva, radi analize karaktera, statusa i funkcija umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji.

Na koji način se onda ovde određuje sama teorija umetnosti? Uputna je opšte postavljena odrednica ovoga pojma koju iznosi teoretičar umetnosti Miško Šuvaković. Prema njemu, predmet istraživanja, odnosno analize i interpretacije teorije umetnosti na interdisciplinarnan način, pre svega jeste sama umetnost, odnosno govor i pismo o umetnosti.² Dakle, teorija umetnosti se prevashodno shvata kao interdisciplinarni okvir čiji je objekat istraživanja umetnost.

Teorija avangarde Petera Birgera polazi od radova filozofa poput Karla Marksa (Karl Marx), Valtera Benjamina (Walter Benjamin), Teodora Adorna (Theodor W. Adorno) i drugih marksistički i neomarksistički orijentisanih autora. Njegova teorija svoju kritičku konceptualnu aparaturu o avangardi uspostavlja kroz

² Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion art, Beograd 2011, 712. Šuvaković piše još i to da teorija umetnosti označava „... zbirni naziv za različite specijalističke discipline razvijene u autonomnim društvenim (ili humanističkim) i formalnim naukama: istorija umetnosti, kritika, sociologija umetnosti, semiotika i semiologija umetnosti, psihologija umetnosti, filozofija umetnosti i estetika.“. Videti: *Ibid.*, 712-713.

kontekstualno stanovište o promeni društva. Uprkos tome što sam Birger ne označava svoju teoriju kao eksplicitno marksističku, teško je ne uočiti nasleđe Marksovog dela koje se odražava u teoriji avangarde.

Birger je svoju kritičku teoriju avangarde zasnovao na principima iz Marksovih dela, tačnije iz dela *Osnovi kritike političke ekonomije* i *Prilog kritici Hegelove filozofije prava*, u kojima Marks daje eksplicitnu kritiku buržoaske države i njenih institucija. Iz pomenutih dela Birger je apstrahovao svoj metodološki okvir o čemu je više reči u delu o metodološkom pristupu u ovom poglavlju. Iako je Birger svoju teoriju avangarde objavio 1974. godine,³ ona još uvek nije izgubila aktuelnost, kako zbog činjenice da se zbog nje vodila višedecenijska rasprava u stručnim i umetničkim krugovima, tako i zbog izvesne provokativnosti koju još uvek poseduje sam pojam avangarde.

U nedavno objavljenoj knjizi pod naslovom *Nakon avangarde*, Birger reflektuje provokativne rasprave koje su se vodile povodom njegove najznačajnije knjige, ukazujući na to da su se one pre svega ticale pitanja metodologije, ali ne toliko i određivanja samog pojma avangarde i njegovih čvrstih definicija.⁴ Birgerova namera je da pronađe okvir za materijalističke studije kulture koje su, kako on kaže, u suprotnosti s vulgarnim marksističkim interpretacijama umetničkog dela kao pukog odraza materijalne baze, pri čemu je primarno zasnivanje takvog naučnog metoda s kojim je važno utvrditi istorijski kontekst razvoja umetnosti u buržoaskom društvu.⁵ Radi boljeg usvajanja i razumevanja Birgerove metodologije i teorije, potrebno je bliže se uputiti u osnovne razloge značaja Marksovog dela za savremenu teoriju umetnosti, studije kulture i kritiku ideologije.

Marksovo delo predstavlja nezaobilaznu sveobuhvatnu materijalističku teoriju društva i osnov je za mišljenje društva iz istorijsko materijalističke i specifične političke perspektive. U trenutku izbijanja globalne finansijske krize

³ Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt 1974.

⁴ Bürger, Peter, *Nach der Avantgarde*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2014, 23.

⁵ *Ibid.*

2008. godine i neposredno nakon nje, dolazi do izvesne reaktuelizacije Marksovog dela. Pokazalo se da Marksove osnovne pretpostavke važe i dalje, kada govorimo o periodu akumulacije kapitala koji odlikuje *finansijska ekspanzija* u globalnom društvu. Taj period nije samosvojan već je reč o fazi poznog kapitalizma vezanoj za duži period akumulacije, o osobenoj vrsti cikličnog ponavljanja kada, kako to piše sociolog Đovani Aridi (Giovanni Arrighi), jedan centar kapitalističke hegemonije biva zamenjen drugim, bolje prilagođenim novom istorijskom ciklusu akumulacije.⁶

Otkako je Marksova misao više nego prisutna u kritičkom političko-ekonomskom i problemskom pristupu teorijskom radu, njena aktuelnost ne jenjava ni u drugim poljima istraživačkog rada. Zbog toga je ovde korisno obrazložiti savremeni značaj Marksovog dela radi istovremene reaktuelizacije Birgerove teorije umetnosti koja se oslanja na njega. Na početku svoje sažete knjige o filozofiji Marksa, savremeni francuski marksistički filozof Etjen Balibar (Étienne Balibar) predlaže kontradiktornu tezu prema kojoj ne postoji marksistička filozofija, pri čemu je, kako kaže oprečno tome, Marks danas izuzetno važan upravo za filozofiju.⁷ S tom iznetom formulacijom Balibar ima na umu da je oblast filozofije bila zauvek transformisana nakon Marksovog naučnog preloma, što i dan danas ima svoje implikacije, poput Marksovog izvornog utemeljenja kritike političke ekonomije i kritike buržoaske filozofije.

Tokom XX veka svedočimo iskorišćavanju, često pojednostavljenoj i iskrivljenoj interpretaciji Marksovog dela od strane raznih režima i političkih organizacija, kao i namernom zaboravljanju njegovog dela iz različitih teorijskih i političkih razloga. Sve to će dovesti do izvesne odbojnosti i pada interesovanja za njegovo delo, iako je reč o delu koje pruža najsveobuhvatniji prikaz kapitalističkog načina proizvodnje. Usled toga, nemački savremeni marksolog i politikolog Mihael

⁶ Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century, Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, London 2010, 374. Aridi se u svom istraživanju o dugoročnim periodima akumulacije kapitala u istoriji oslanja na Marksovu kritiku političke ekonomije, kao i na historiografiju dugog trajanja francuskog istoričara Fernana Brodela (Fernand Braudel).

⁷ Balibar, Étienne, *The Philosophy of Marx*, Verso, London 2007, 1.

Hajnrih (Michael Heinrich) s pravom kaže: „Iako je Marks već stotinama puta proglašen mrtvim, njegovu analizu kapitalizma nije moguće ignorisati.“⁸.

U skladu s navedenim, može se konstatovati da konkretni društveno-ekonomski izazovi, ekološki problemi i rizici s kojima se suočavaju savremena društva, a koji su izazvani globalnom finansijalizacijom i finansijskom krizom, i uopšte kapitalističkim načinom proizvodnje, upravo pogoduju reaktuelizaciji marksističkog pojma *kritike*. Poznati marksistički filozof Ernst Bloh (Ernst Bloch) piše da je Marks dotadašnju idealističku filozofiju transformisao u materijalističku filozofiju čoveka i prirode, što se jasno da primetiti u *Jedanaest teza o Fojerbahu*, koje predstavljaju prekretnicu Marksovog dela jer prevazilaze dotadašnji hegelijanski idealizam i mehanicistički materijalizam.⁹ Samim time direktna posledica ključne Marksove dijalektičke „anti-Hegelovske“ intervencije u filozofiji, jeste potreba da se na sličan način transformiše i estetika kao filozofija umetnosti, kako ju je do tada postavio Hegel (Georg W. F. Hegel). Najznačajniju kritiku hegelovske estetike, na osnovama marksističke kritičke teorije, u XX veku izvodi Teodor Adorno, jedan od najznačajnijih članova Frankfurtske škole, o čemu je više reči u drugom poglavlju.

Poljski filozof i estetičar Stefan Moravski (Stefan Morawski) s pravom ukazuje da je tek od Marksa postalo uobičajeno da se i oblast umetnosti može analizirati kroz promene u društvu i istoriji, a ne samo kroz prizmu umetnosti kao izolovane oblasti, čije su promene posmatrane kroz izuzetke unutar sopstvenog polja i stoga nemaju nikakve veze sa širim društvenim kontekstom.¹⁰ Pored naglašenog društveno-ekonomskog aspekta umetnosti, odnosno mogućnosti analize umetničkog rada kao društvene i političke delatnosti, Moravski uviđa i drugu Marksovu zaslugu, kada je reč o stvaralaštvu i slobodi čoveka, s obzirom da

⁸ Heinrich, Michael, *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb 2015, 22-23. U uredničkom predgovoru Hajnrihovog *Uvoda*, Ćurković ističe da je ishodište marksizma sama *kritika*. Videti: Ćurković, Stipe, „Urednički predgovor“, u: Heinrich, Michael, *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb 2015, 12.

⁹ Bloh piše da su one u Marksovom delu „... postale putokazom iz pukog (Fojerbahovog antidijalektičkog) anti-Hegela u stvarnost koja se da menjati, iz materijalizma etape u materijalizam fronta.“ Videti: Bloh, Ernst, *Princip nada*, prvi svezak, Naprijed, Zagreb 1981, 295.

¹⁰ Moravski, Stefan, *Marksizam i estetika 1*, Pobjeda, Titograd 1980, 32.

se Marksov koncept slobode u većoj meri poklapa s konceptom umetničke kreativnosti na putu ka emancipaciji čoveka.¹¹

Teorije koje su uobličene u savremenim okvirima na Marksovim ili na marksističkim konceptima, prevashodno impliciraju ideje kritičkog sagledavanja savremenog društva i nužnosti radikalne promene. Odatle, u kvalitativnom pogledu, proizilazi nova teoretizacija umetnosti, koja umetnost tretira kao specifičnu društvenu proizvodnju koja uključuje kako proizvodnju, tako i njenu recepciju i distribuciju. Pristup umetnosti kao društvenoj proizvodnji leži u osnovi *marksističkih teorija umetnosti*. Kako se to jasno napominje u predgovoru zbornika *Savremena marksistička teorija umetnosti*, danas je teško govoriti o koherentnoj marksističkoj teoriji umetnosti pošto postoje razna čitanja i recepcije Marksovog dela, kao što su to raznorodna humanistička čitanja, kritička teorija, zatim marksistički antihumanizam ili postmarksizam.¹² Kao ni većina drugih, marksističke teorije umetnosti nisu zatvorene teorije i može se reći da uključuju heterogene interpretacije, što ih u velikoj meri obeležava kao hibridne i multifunkcionalne, u njihovom razmatranju različitih konteksta u kojima se umetnost pojavljuje.

Međutim, može se govoriti o materijalističkoj i marksističkoj estetici kao o specifičnoj disciplini, koja u nekim elementima prelazi i transformiše se u materijalističku sociologiju umetnosti. Odatle svoju inspiraciju, koncepte i pretpostavke crpe teorija avangarde, marksistička (antihumanistička) kritika ideologije i analiza diskursa. U međudejstvu tih različitih polja ova disertacija postavlja problem „postavangardnih“ umetničkih praksi u uslovima tranzicije. U tom smislu se u disertaciji teorijsko-metodološki okvir oslanja na teoriju avangarde u onom značenju u kojem je moguće uspostaviti osnovne relacije između umetničke prakse i društva, kao i ponuditi razumevanje funkcija umetnosti nastalih nakon istorijskih avangardi i neoavangardi u specifičnom srpskom kontekstu.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela „Predgovor priređivača“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, N., Pantić, R., Nikolić, S. (ur.), Orion Art, Beograd 2015, 8.

Značenje kategorije umetnosti se menjalo kroz istoriju a sa uspostavljanjem estetike u XVIII veku naglašava se diferenciranost umetnosti od drugih disciplina. Od sredine XIX veka sadržaj umetničkog dela gubi na značaju i u prvi plan izbijaju pitanja umetničke forme. Promena odnosa između formalnog, odnosno tehničkog i sadržajnog aspekta umetničkog dela navodi Adorna da u svojoj *Estetičkoj teoriji* predoči dijalektiku između tehnike i sadržaja, prema čemu je ključ svakog sadržaja umetnosti u njenoj tehnici, čiji je zadatak da se pobrine za to da „... umetničko delo bude nešto više nego aglomerat faktički postojećeg, i ovo Više jeste njen sadržaj.”¹³. Drugim rečima, Adorno prednost daje tehnici samo onda kada ona stoji u korist sadržaja.

Upravo je pitanje tehnike od krucijalne važnosti za avangardističke tendencije u XX veku. U tom smislu istorijske avangarde predstavljaju odgovor na stari esteticizam i njegov ustajali kanon umetničkih tehnika iz kojih je istorija umetnosti kao autonomna disciplina gradila svoj narativ kroz klasifikaciju umetničkih stilova. Upravo su ovaj esteticistički narativ i tehnicistički poredak predstavljali stubove institucije umetnosti koju je avangarda nameravala srušiti. U teoriji avangarde Petera Birgera, jasno se obrazlaže pomenuta problematika.

Prema Birgeru sa avangardnim pokretima umetnost konačno stupa u stanje samokritike društvenog pod sistema umetnosti; a pomoću samokritike dolazi se do razumevanja prethodnih epoha razvoja umetnosti, do poništavanja koherentnosti stilova uz uspostavljanje totaliteta umetničkih sredstava.¹⁴ Iz pozicije samokritike umetnosti sledi protivudar avangarde na instituciju umetnosti, koja kontroliše odnose proizvodnje, distribucije i recepcije umetnosti. Prema Birgeru, zahtev avangardista bio je usmeren na promenu statusa umetnosti unutar društva, tačnije na njen način rada, što znači na njenu instituciju, jer je razotkriveno da funkcionisanje umetnosti u društvu određuju delovanje (efekat) umetničkog dela, isto kao i njegov sadržaj.¹⁵ Na tim osnovama izvodi se kategorija *funkcije umetnosti*, na način kako ju je avangarda uspostavila i koja danas ima delotvoran karakter, što

¹³ Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, 356.

¹⁴ Birger, P., 1998, 33.

¹⁵ *Ibid.*, 76.

je od centralne važnosti za analizu savremenih umetničkih praksi koje se obrađuju u ovoj disertaciji.

Birger u svojoj teoriji avangarde polazi upravo od Marksovog pojma *kritike*, odnosno kritike linearnog i evolucionističkog shvatanja istorije, što je od značaja za shvatanje svih prethodnih društvenih formacija. U svojim *Osnovama kritike političke ekonomije* Marks je uveo pojam *samokritike sadašnjice*, koji predstavlja preduslov da se prethodni istorijski sistem može jasno sagledati i razumeti.¹⁶ Na osnovu tog pojma Birger izvodi razliku između dve kritike, *kritike imanentne sistemu* i *samokritike*, a pomenutu distinkciju prenosi u sferu umetnosti.¹⁷ U vezi distinkcije *kritika* Birger piše:

„Primeri kritike imanentne sistemu bili bi kritika teoretičara francuskog klasicizma na račun barokne drame, ili Lesingova [Gotthold Ephraim Lessing] kritika na račun nemačkog podražavanja francuske klasične tragedije. Ovde kritika funkcioniše u okvirima institucije pozorišta; pri tome se sučeljavaju različita shvatanja tragedije, koja su i sama (iako višestruko posredovana) zasnovana na društvenim pozicijama. Od toga treba razlikovati tip kritike koji je usmeren na instituciju umetnosti u celini. Metodološki značaj kategorije samokritike sastoji se u tome što ona, i kad je o društvenim podsystemima reč, pokazuje uslov mogućnosti 'objektivnog razumevanja' proteklih stadijuma razvoja. Primenjeno na umetnost to znači: tek kada umetnost stupi u stadijum samokritike postaje moguće 'objektivno razumevanje' proteklih epoha razvoja umetnosti.“¹⁸

Birger prema tome posmatra istoriju građanskog društva kao istoriju različitih podsystema, gde je umetnost jedan od njih, posmatrajući je kao samostalnu samo onda kada postoji „... razlikovanje između *institucije umetnosti*

¹⁶ *Ibid.*, 30-31.

¹⁷ *Ibid.*, 32.

¹⁸ *Ibid.*, 32-33.

(koja funkcioniše po principu autonomije) i *sadržaja pojedinačnih dela*.¹⁹ S ovako uspostavljenim razlikovanjem Birger naglašava protivurečnost između *institucije umetnosti* i *sadržaja umetnosti* i time omogućava njeno tumačenje. Naime, zbog protivurečnosti o kojoj je ovde reč, avangardni umetnici napuštaju umetnički objekat, koji odatle postaje materijal njihovog šireg projekta. Koristeći samokritiku, avangardni umetnici demistifikuju umetničku oblast, koja je do tada pomoću sopstvene autonomije i institucije umetnosti uvažavala status vladajućih klasa, čime je doprinosila reprodukciji postojećih klasnih odnosa u društvu.

U okvirima tadašnjeg modernog građanskog društva, počinje i kriza koncepcije građanske institucije umetnosti. Upravo ta kriza je omogućila pojavljivanje istorijskih avangardi na istorijskoj pozornici. Usled kritike institucija religije, tokom celog XIX veka traje borba za formiranje građanskih institucija umetnosti i njihovu izgradnju. Ona kulminira u društvenoj formaciji autonomne i kompleksne modernističke institucije umetnosti kakva se i danas može prepoznati.

U tom kontekstu se u ovoj disertaciji primenjuje pojam *institucije umetnosti* koji je predočio Birger i prema kome *institucija umetnosti* „... označava odnose u kojima se umetnost proizvodi, distribuira i recipira.“²⁰ *Institucija umetnosti*, pored toga „... determiniše stvarnu funkciju umetničkog dela.“²¹ odnosno višeznačnim pojmom *institucije umetnosti* Birger označava „... umetnički proizvodni i distributivni aparat, kao i vladajuće predstave o umetnosti koje u jednoj epohi suštinski određuju recepciju dela.“²²

Sve do pojave istorijskih avangardi, i kasnije, do izbijanja Oktobarske revolucije, *institucija umetnosti* nije bila dovedena u pitanje. Tokom građanskih ili socijalističkih transformacija društava primarnije je postalo konstituisanje institucije umetnosti u sferi građanskog društva i unutar modernih nacionalnih država, nego njena kritika i samokritika. Sa samokritikom *buržoaskih institucija*

¹⁹ *Ibid.*, 36.

²⁰ *Ibid.*, 45.

²¹ *Ibid.*, 18.

²² *Ibid.*, 33.

umetnosti avangarda se okreće protiv aparata distribucije i protiv statusa autonomije umetnosti u građanskom društvu.²³

U tom smislu je dadaizam jedan od prvih umetničkih pokreta koji, prema Birgeru, predstavlja najradikalniji pokret evropske avangarde koji „... ne sprovodi kritiku prethodnih umetničkih usmerenja, nego kritiku *institucije umetnosti* stvorene u građanskom društvu.“²⁴. Povodom dadaizma američki istoričar filozofije i kulture Lari Šiner (Larry Shiner) piše da se tu radilo o istinskoj *antiumetnosti* koja je započela u Cirihu 1916. godine kao protestni odgovor na užase Prvog svetskog rata, a zatim se ubrzo proširila na Pariz i Berlin.²⁵ Iako se na prvi pogled može reći da dadaizam ima sličnosti sa futurističkim performativnim provokacijama, on se od futurizma fundamentalno razlikuje u tome što su futuristi proklamovali drugačiju umetnost budućnosti, ali ne i *antiumetnost*.²⁶

Mnogi autori koje navodi slovenački filozof Aleš Erjavec zameraju dadaizmu da je u potpunosti bio zasnovan na negaciji pa je tako negirao bilo kakav program, uključujući i onaj politički, za razliku od futurista koji su 1913. godine objavili svoj *Politički manifest*.²⁷ Dadaizam je svakako bio heterogeni avangardni pokret koji se zasnivao na korenitoj kritici svega postojećeg. Antiumetnička kritika, kako je to Šiner naziva, postaje najeksplicitnija u radu berlinskih dadaista, kao što su Hana Heh (Hannah Höch), Džon Hartfield (John Heartfield) i Georg Gros (George Grosz) i drugi, čiji radovi, a pre svega fotomontaže i karikature predstavljaju „... briljantne napade na opresivne industrijaliste, militariste i nadirući fašistički pokret.“²⁸. Za razliku od većine dadaista, Erjavec izdvaja upravo berlinske predstavnike dadaističkog pokreta kao izrazito politične jer su oni svoj rad videli kao podstrek socijalističkoj revoluciji, stavljajući ga konkretno u službu komunističke partije.²⁹

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Šiner, Lari, *Otkrivanje umetnosti: kulturna istorija*, Adresa, Novi Sad 2007, 298.

²⁶ *Ibid.*, 298.

²⁷ Erjavec, Aleš, „Zaključak: avangarde, revolucije i estetika“, u: *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, Erjavec, Aleš (ur.), Orion art, Beograd 2016, 271.

²⁸ Šiner, L., *op. cit.*, 299.

²⁹ Erjavec, A., 2016, 270.

Početak XX veka istorijske avangarde pokreću fundamentalno pitanje o političkoj ulozi i funkciji umetnosti u društvu i od tada one teže da eksplicitno povežu svoju umetničku praksu sa konkretnim revolucionarnim zahtevima, odnosno s političkim pokretima. Spoj revolucionarne politike i zahteva avangardi za transformacijom društva nije se pokazao u potpunosti uspešnim zbog drugih protivurečnosti koje su se pojavile.

Rani avangardni pokreti, kao što je to bio već pomenuti dadaizam, prema Erjavecu su bili najpre usmereni na revolt protiv svega mogućeg, protiv tradicije, same umetnosti i buržoaskog društva.³⁰ On pak naglašava da nisu svi avangardni umetnici bili delotvorni u povezivanju svog inicijalnog revolta s kolektivnim projektima revolucije i političkim borbama koje su se permanentno dešavale u XX veku i u ovom procesu identifikuje konflikt individualnog umetničkog i kolektivnog političkog, jer kako piše, često je omanulo spajanje „... individualnog iskustva slobode i kolektivnog revolucionarnog iskustva.“³¹ Naglašavajući neuspehe ranih avangardi „... da neprestano revolucionizuju život i društvo...“, Erjavec posebno identifikuje italijanske futuriste koji su odustali od svojih nezavisnih pozicija utopivši se u nacionalističke afinitete fašizma koji se dvadesetih godina XX veka pojavio u Italiji.³² S druge strane avangardni projekat, u slučaju ruskih konstruktivista i meksičkih muralista, koji su se nalazili usred svojih revolucija, predstavlja izuzetak od nemogućnosti avangardnih pokreta da se ostvare kroz revolucionisanje života i društva u drugim sredinama i u drugačijim društveno-političkim uslovima.³³

Pošto je u ovoj disertaciji najpre reč o umetničkim praksama koje svoje funkcije ostvaruju u uslovima dramatičnih društvenih previranja, važno je naglasiti i to da je umetnost kao društveni podsistem pre pojave istorijskih avangardi, bila takođe sastavni deo revolucionarnih previranja. Umetnost je, između ostalog, poslužila novoformiranoj građanskoj klasi kako bi se emancipovala od religioznih

³⁰ *Ibid.*, 289.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, 290.

³³ *Ibid.*

institucija, od vlasti aristokratije i njihovih reprezentacija u kulturi. Kroz istoriju XIX veka se mogu pratiti društveno-politički procesi i borbe u kojima umetnost, kao društveni podsistem, ima svoju ulogu unutar revolucionarnih konteksta, počevši od Francuske revolucije, ali i niza građanskih revolucija koje su izbijale u Evropi.

Borba za političku i kulturnu reprezentaciju koju su vodili komunari, za vreme Pariske komune 1871. godine, predstavljaju preteču avangardističkih zahteva. Za vreme Komune, piše istoričarka umetnosti Korina Apostol (Corina L. Apostol), predstavnik socijalne umetnosti (odnosno realizma u slikarstvu), Gistav Kurbe (Gustave Courbet) stupio je na čelo Umetničke komisije za zaštitu spomenika komunara, a kasnije je postao i član Saveta Komune.³⁴ Komunari su kroz svoju borbu potlačenih klasa protiv reakcije u Francuskoj ciljali, pored ostalog, na reprezentaciju reakcije, oličenoj u izgradnji pariskog stuba Vendom.³⁵ Njega je od topova pobeđenih vojski 1810. godine podigao Napoleon slaveći svoju pobedu kod Austerlica.³⁶ Austrijski teoretičar Gerald Raunig naglašava da je Kurbe dopustio rušenje stuba Vendom i uklanjanje drugih obeležja monarhije, što će nakon pada Komune, dovesti do toga da je bio drastično kažnjen: osuđen je na kaznu zatvora, doživotni progon u Švajcarsku i oduzeta mu je cela imovina.³⁷

Ako se pojam *institucije umetnosti* razmatra prema Birgerovim formulacijama, može se reći da su komunari kroz direktan napad na militarističke spomeničke reprezentacije uspeali u prvobitnoj negaciji postojeće dominantne forme reprezentacije, odnosno tadašnje *institucije umetnosti monarhije*. Ono u čemu komunari nisu uspeali bilo je to da zaista izgrade sopstvene institucije kulture.

Postepeno odvajanje umetnosti od religije u evropskom kontekstu, odnosno odvajanje od njene reprodukcije unutar aparata religioznih institucija, odigrava se uporedo s procesima izgradnje građanske autonomne institucije, koje su upravo i

³⁴ Apostol, L. Corina, „Art workers between precarity and resistance: A genealogy“, u: *Art Workers*, Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, Henriksson, Minna, (ur.), Helsinki 2015, 104.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija*, Futura, Novi Sad 2006, 78.

³⁷ *Ibid.*

formirane kako bi ponudile prostor i okvir novoj umetničkoj formi i njenim novim značenjem u građanskom društvu. Prema Šineru, umetnost je već u prvoj polovini XIX veka postala zaseban domen, a važnu ulogu u ovom procesu igraju tržište umetnosti i nove institucionalne forme, odvojene od crkve i monarhije, koje su na novi način institucionalizovale polje vizuelnih umetnosti, muzike i književnosti.³⁸

Izuzetak u ovom istorijskom procesu predstavlja pomenuta pojava Pariske komune, koja označava potrebu političke subjektivizacije sa klasom potlačenih, u periodu kada u Parizu cvetaju nove buržoaske institucionalne forme kao što su umetnički saloni, muzeji ili akademija. Kako je već pomenuto, slikar realista, Gistav Kurbe je u znak solidarnosti s komunarima preuzeo deo odgovornosti u aktivnostima sedamdesetdnevne samouprave koju su vodili radnici.³⁹ Ovde je važno napomenuti, kako piše Raunig, da je Kurbe uglavnom zastupao antietatističke i nekonformističke ideje i da je u skladu s tim zagovarao apsolutnu autonomiju umetnika.⁴⁰

U slučaju Kurbea, apsolutna autonomija, kao politički shvaćena utopija, znači fundamentalnu kritiku postojećeg vladajućeg poretka. Reč je zapravo o radikalizaciji buržoaske ideje autonomije umetnosti. U tom smislu, Kurbe i komunari jesu predstavnici ranog izraza avangardističke ideje o stapanju umetnosti i života, pri čemu umetnici koji zauzmu stranu potlačenih postaju politički subjekt klasne borbe. Moglo bi se reći da je radikalizacija Kurbeove i komunarske ideje autonomije, koja kulminira u činu rušenja stuba Vendom, doprinela upravo suprotnom, putu ka ukidanju autonomije umetnosti koju će kasnije jasno zahtevati istorijske avangarde.

Transformacija društvenog podsistema umetnosti se odigravala tokom XVIII, XIX i XX veka na putu ka uspostavljanju dominacije buržoaskog društva. Ona predstavlja presudan poduhvat u okvirima ove oblasti, jer umetničku produkciju pre toga nije bilo moguće zamisliti izvan crkvenih i državnih aparata

³⁸ Šiner, L., *op.cit.*, 222.

³⁹ Raunig, G., *op.cit.*, 77.

⁴⁰ *Ibid.*, 76.

apsolutističkih monarhija. Transformaciju su pratile revolucionarne situacije koje su u početku bile samo incidenti pojedinačnih umetnika, da bi njena kulminacija bila izražena u obliku masovnijih pojava poput umetničkih kolektiva i avangardnih pokreta, a konkretno s Oktobarskom revolucijom.

Već je bilo reči o tome da je tehnološki progres veoma uticao na umetničku sferu, način proizvodnje i posebno oblik distribucije umetnosti. Industrijsku revoluciju i ubrzani tehnološki progres prati sveobuhvatna militarizacija evropskih društava pred početak Prvog svetskog rata, nastavljajući se tragedijama Drugog svetskog rata. Tehnološki progres dovodi do drastičnih promena u svim sferama društva. Intenzivno počinju da se propituju dotadašnje umetničke tvorevine, koje se transformišu u različitim pravcima nakon intervencije koju je sprovela istorijska avangarda, uključujući i film kao najnametljiviju audio-vizuelnu formu u XX veku, koji se naziva *filmskim dobom*.⁴¹ Zapravo, na osoben način su sve oblasti ljudskog rada, kako nauka, tako i umetnost, podvrgnule svoje koncepte tehnološkom imperativu. Umetnosti i nauka su tako postale predmet radikalnog preispitivanja i dekonstrukcije. Iako je projekat istorijskih avangardi na početku XX veka davao primat revolucionarnoj poziciji, to će se docnije promeniti u korist tehnologije.

Prema Raunigu, Sovjetski komesar za obrazovanje, Anatolij Lunačarski, u kontekstu Oktobarske revolucije, piše da je zadatak umetnosti u revoluciji da nadahnjuje revolucionare pomoću agitacije, a ne da služi samo za propagandne svrhe.⁴² U tom pogledu Lunačarski dodeljuje umetničkom poslu značajnu ulogu u samoj promeni društva, koja je snažnija od one pređašnje, bezmalo dekoraterske. Poznati avangardni umetnik Kazimir Maljevič neposredno nakon revolucije

⁴¹ O tome socijalni istoričar umetnosti Arnold Hauzer piše: „Sklad između tehničkih metoda filma i obeležja novog shvatanja vremena tako je potpun da imamo osećanje kao da su sve vremenske kategorije moderne umetnosti nastale iz duha filmske forme i skloni smo da smatramo film kao stilski najreprezentativniju, iako možda kvalitetno ne i najplodniju vrstu savremene umetnosti.“ Videti: Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, II tom*, Kultura, Beograd 1966, 441.

⁴² Raunig, *op. cit.*, 10.

zagovara partijsku umetnost, utemeljivanje komunističke ideje i kulture, pošto je „... svaki čovek, koji teži da utemelji određenu istinu – već samim tim partijac.“⁴³.

Konstruktivisti su, nakon dadaista i nadrealista iz prvobitne antiumetničke negacije, pokušali da izgrade konstruktivnu poziciju umetnosti u službi društvene promene. U kontekstu neposredno nakon Oktobarske revolucije, pri pokušaju uspostavljanja socijalističkog društva u Sovjetskom Savezu, projekti konstruktivista su bili od posebnog značaja, u tom smislu Šiner naglašava:

„(...) da je konstruktivizam bio ukorenjen u marksističkoj teoriji i da je dobio priliku da uzme učešća u izgradnji novog društvenog poretka. Ruski konstruktivizam iz revolucionarnog perioda (koji treba razlikovati od stilske konstruktivizma koji je Naum Gabo preneo na zapad) predstavljao je kombinaciju predrevolucionarne ideje da umetničko delo treba da bude nerepresentaciona konstrukcija i postrevolucionarne ideje da umetnici treba da postanu konstruktori novog socijalističkog društva.“⁴⁴.

Tehnološki progres, koji obeležava XIX i XX vek, dovešće i do toga da se bez tehnike više ne može zamisliti svakodnevnica, i u skladu s time konstruktivisti će brisanje između umetnosti i života zamisliti pomoću tehničke nauke i kroz konstruktivnu organizaciju života.⁴⁵ Kroz avangardnu praksu upravo umetnost postaje nosilac tih progresivnih ideja, a kroz dati proces se gubi njena *auratičnost*, i to ne samo zbog pomenutog tehnološkog progressa, kako to analizira Benjamin u svom čuvenom eseju,⁴⁶ nego i zbog principa avangarde za brisanjem razlike između života i umetnosti o kojem piše Birger,⁴⁷ koji konstruktivisti usvajaju u potpunosti.

⁴³ Maljevič, Kazimir, „O partijskoj umetnosti“, u: *Bog nije zbačen*, Medenica, Vladimir (ur.), Logos, Beograd 2010, 115.

⁴⁴ Šiner, L., *op.cit.*, 301.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 114-149.

⁴⁷ Birger piše da avangardni umetnici esteticizmu suprotstavljaju „... princip prevazilaženja umetnosti u životnoj praksi.“ Videti: Birger, 1998, 79.

U istorijsko-materijalističkom smislu, umetnička proizvodnja, distribucija i recepcija predstavljaju osobena mesta unutar društvenih i ideoloških borbi. Dominantni pravac kulturne produkcije, oličen u kulturnim industrijama, na krajnje pragmatičan način okončao je zahtev istorijskih avangardi o spajanju života i umetnosti. On se osamostalio tokom XX veka u okvirima proizvodnih odnosa poznoga kapitalizma. S kulturnim industrijama dolazi do disonantnog spajanja umetnosti sa svakodnevnim životom. Ipak, nasuprot avangardi, kulturna industrija je takoreći omogućila lažno ukidanje distance između umetnosti i života i tako ponudila lažno prevazilaženje autonomije umetnosti, što je predmet analize Adorna i Horkhajmera (Max Horkheimer) u kritici kulturne industrije u SAD.⁴⁸

Nasuprot ili pak u prožimajućem odnosu s kulturnim industrijama, u kontekstu *visoke* umetnosti, razvija se prepoznatljiv pravac izrazito tržišnog i komodifikacijskog oblika umetnosti, koji je sproveden kroz pojave poput pop-arta i (neo)modernizma tokom Hladnog rata.⁴⁹ Drugi pravac razvoja predstavlja aktivnost neoavangardne umetnosti i kritičkih savremenih participativnih umetničkih praksi, koje se delimično oslanjaju na izvorne zahteve istorijskih avangardi, o čemu je više reči u drugom i trećem poglavlju, koji se bave razvojem pojma umetnosti, odnosno avangarde i njenog nasleđa u srpskom lokalnom kontekstu.

Sve pomenute ključne promene i duboke društvene transformacije koje su se odigrale dovele su do preokreta statusa i funkcije umetnosti u društvu. One su uticale na promenu definicije umetnosti i njeno poimanje u društvu i nauci, što se u ovom istraživanju razmatra kroz iskustvo u jugoslovenskom, odnosno srpskom kontekstu. Karakteristični slučajevi umetničkih praksi u Srbiji u ovoj disertaciji se analiziraju kroz relacije prema intenciji avangarde za društvenom promenom, odnosno prema kriterijumima koji se uspostavljaju kroz postulate iz rada Petera Birgera i upotpunjene teorije avangarde koja se u ovoj disertaciji na njega oslanja. Zatim, pomoću principa avangardi, saglasno s definicijom *institucije umetnosti* i

⁴⁸ Adorno, Teodor, Horkhajmer, Maks, „Kulturna industrija“, u: *Studije kulture*, Đorđević, Jelena (ur.), Službeni glasnik, Beograd 2012, 66-99.

⁴⁹ Šiner, L., *op. cit.*, 314-316.

distinktivnog poimanja *kritike* i *samokritike*, kako ih je ponudio Peter Birger u svojoj teoriji avangarde, uključujući i njegovu kritičku nauku o književnosti u metodološkom okviru. Može se zaključiti da ovo istraživanje uključuje kritiku ideologije, teoriju umetnosti, kritičku nauku o književnosti, kritičku sociologiju tranzicije, ekonomske i pravno-institucionalne koncepte civilnog društva. Odabrani diskurzivni materijal se u zavisnosti od pojedinačnih karakterističnih umetničkih praksi povezuje s teorijom simboličkih formacija Rastka Močnika, kojoj će se posebno posvetiti pažnja u drugom poglavlju.⁵⁰

1.1.2. Ideologija i praksa

Pre nego što se pristupi analizi karakterističnih umetničkih praksi, u ovom poglavlju je potrebno obrazložiti pojmove *ideologije* i *prakse*, kao i pojam *diskursa*. Pomenuti pojmovi su fundamentalni za teorijsko-metodološki aparat ovog istraživanja. Pojam *ideologije* se ovde promišlja na način kako to čine studije kulture, odnosno, u smislu kritičkih materijalističkih studija kulture. Ukratko, sagledava se šira koncepcija pomenutih pojmova u cilju pojašnjenja njihove geneze i konteksta njihovog korišćenja u ovom radu.

Na početku poglavlja je već pomenut kompleksan zahvat Marksovog dela, s kojim je utemeljen dijalektički i istorijski materijalizam, koji dovodi u pitanje dotadašnji idealizam i mehanicistički materijalizam. Početkom XX veka javljaju se značajani pomaci u filozofiji i u društvenim naukama koji su važni za savremeno poimanje ideologije i kulture.⁵¹ Na temelju ovih značajnih promena, upečatljivu

⁵⁰ Prema sociologu Rastku Močniku, teorija simboličkih formacija tretira savremenu umetnost sa svojim praksama, artefaktima i institucijama kao simboličku formaciju. Videti: Močnik, Rastko, „U umetnosti, savremenost počinje 1917“, u: *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Čekić, Jovan, Švaković, Miško (ur.), Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017, 59-60.

⁵¹ Jedan od tih pomaka je vezan za psihoanalizu Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), odnosno docnije za psihoanalitičku teoriju Žaka Lakana (Jacques Lacan). Iako se u ovom radu posebno ne koristi, psihoanalitička teorija često figurira kao interpretativni okvir za pojave iz kulture i umetnosti, jer nudi zgodan teorijski okvir, kako za polje kulture, tako i za domen nauke o jeziku, pri čemu Lakan kaže da govor i jezik zapravo nisu nešto što pripada svesti pojedinca nego da pripadaju oblasti simboličkog, to jest, Drugog. Videti: Evans, Dilan, „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize“, u: *Žak Lakan i izazov psihoanalize*, Aničić, U. Dejan (ur.), QT Časopis za kvir teoriju i kulturu, br. 7, Centar za kvir studije, Beograd 2011, 91.

aktivnost tokom šezdesetih godina XX veka započinje Centar za istraživanje savremene kulture u Birmingemu, koji se fokusira na analizu kulture, odnosno, na uspostavljanje studija kulture. Istraživači ovoga centra za središnje pojmove uzimaju *ideologiju*, *praksu* i *diskurs*, integrišući u svom radu koncepte iz dela filozofa i političkih teoretičara poput Karla Marksa, Antonija Gramšija (Antonio Gramsci) i Luja Altisera (Louis Althusser), a naročito, kako naglašava teoretičarka kulture Jelena Đorđević, uzimaju u obzir da se kultura i umetnost proizvode unutar *diskurzivnih ideoloških aparata* i da su sastavni deo kompleksnih društvenih procesa.⁵² Najznačajnije i najreferentnije delo na koje se studije kulture oslanjaju predstavlja ono francuskog filozofa Luja Altisera.

Antihumanističko i materijalističko čitanje Marksovog dela koje je izveo Altiser pomoću reartikulacije pojmova *ideologije* i *državnih ideoloških aparata*, predstavlja prekretnicu kako za pomenute studije kulture, tako i najšire gledano, za teorijsku misao. Uvođenjem koncepcije *ideoloških aparata*, Altiser rekonceptualizuje i nadograđuje prvobitnu Gramšijevu koncepciju s kojom se utvrđuje da su za funkcionisanje svake države potrebni represivni aparati da bi se ova reprodukovala.⁵³ Kao dodatak tome, Altiser pored *represivnih aparata* (zatvora, policije, sudova), uvodi *ideološke aparate* kao državne aparate reprodukcije vladajuće ideologije, u koje se između ostalog ubrajaju svi oni koji se mogu sagledati u specijalističkim institucijama religije, obrazovanja, kulture, sistema informisanja, sporta, politike ili prava.⁵⁴

Državni ideološki aparati ne predstavljaju fiksne pozicije, što znači da pored javnih institucija koje finansira jedna država, funkciju državnih ideoloških aparata mogu preuzeti i privatne institucije, što je više nego vidljivo u neoliberalnim okruženjima, gde je funkcija ovih aparata, usled takozvanih mera štednje ili drugih neoliberalnih mera, prebačena na privatni sektor i civilno društvo. U ovom smislu, organizacije civilnog društva, odnosno nevladine organizacije čije je delovanje od

⁵² Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Clio, Beograd 2009, 54.

⁵³ Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Beograd 2009b, 26.

⁵⁴ *Ibid.*, 27.

značaja za ovo istraživanje, mogu obavljati supstitutivnu ili kompenzacijsku ulogu umesto državnih ideoloških aparata.

Iako na prvi pogled te kompenzacijske organizacije mogu biti u konfrontaciji s državnim aparatima čije aparate zamenjuju, to ne znači da su uvek i u suštinskoj konfrontaciji s državom. Ta njihova karakteristika je od važnosti za ovo istraživanje jer se solidan broj umetničkih praksi o kojima je reč u ovoj disertaciji proizvodio kroz *ideološke aparate civilnog društva*. Iako je savremena nacionalna država izgubila značaj koji je imala tokom Hladnog rata, ona je još uvek jaka ili se pak trudi da to bude, a njena snaga varira od zemlje do zemlje. Prema tome, civilno društvo može imati ulogu supstitucije, konfrontacije, opozicije ili pak afirmacije u odnosu na državu.

Altiserova koncepcija *ideoloških državnih aparata* je od značaja za pomenute studije kulture i (neo)marksističku teoriju umetnosti, kao i za postmodernizam i konstrukcionizam uopšte. Reartikulacija pojmova *ideologije* i *prakse* koju je izveo Luj Altiser značajna je za *kritičku teoriju kulture*. Snažan uticaj Altiserovog dela tokom sedamdesetih godina može se prepoznati i u delu Petera Birgera, koji na početku svoje *Teorije avangarde*, u kojoj predstavlja metodu *kritičke nauke o književnosti*, upućuje na njegove radove.⁵⁵ Iako je u početku obezbedio primat teoriji, odnosno proizvodnji teorijskog znanja, Altiser je u poznoj fazi svoga rada, u takozvanoj fazi *aleatornog materijalizma*, dao primat praksi.⁵⁶

Inicijalna Altiserova koncepcija *ideologije* omogućila je istraživačima britanskih studija kulture da kulturne forme u društvu posmatraju nezavisno od ekonomije, ali da ih u isto vreme vide povezanim s logikom ideologije kojoj pripadaju, kroz njenu diskurzivnu koncepciju, i da tako ponude otklon od šematskog prikaza ideologije kao iskrivljene svesti.⁵⁷ U tom kontekstu Đorđević piše: „Kulturne forme imaju relativnu autonomiju, ali stoje u složenim odnosima prema ideologiji koja ima vlastitu logiku. Ona se zasniva na predstavama, slikama,

⁵⁵ Birger kaže da je Altiserova zasluga upravo u tome što je „...suštinski proširio naše uvide u proces proizvodnje teorijskog znanja.“ Videti: Birger, P., 1998, 22, f. 15.

⁵⁶ Altiser, Luj, „Filozofija i marksizam“, u: *Prelom*, br. 8/9, Grlja, Prelom kolektiv, Beograd 2009a, 92.

⁵⁷ Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 143.

idejama, mitovima, pojmovima i utiče na društveno formiranje ljudi. Zahvaljujući delovanju ideologije, ljudi ne uspostavljaju direktan odnos prema realnom svetu, već je taj odnos posredovan, ideološkim diskursom na imaginaran način.“⁵⁸.

Utemeljivači studija kulture, kao što je to britanski teoretičar kulture jamajkanskog porekla, Stuart Hol (Stuart Hall) i drugi istraživači iz Centra za istraživanje savremene kulture u Birmingemu, preispituju pojednostavljenu i determinističku predstavu o ideologiji kao o iskrivljenom obliku svesti koju proizvodi i nameće vladajuća klasa potlačenoj klasi. Njihov pristup toj problematici je posebno remetio, kako piše Đorđević,

„(...) odnos između vladajuće ideologije i vladajućih ideja, budući da je praksa neprekidno dokazivala da i podređene klase prihvataju logiku 'iskrivljene svesti' vladajućih klasa, te da različite društvene grupe, nezavisno od toga da li pripadaju podređenom ili vladajućem sloju, prihvataju mnoštvo kulturnih praksi, koje se nikako ne mogu seći po oštroj osi dominantni-podređeni.“⁵⁹.

Ovaj skepticizam prema determinističkim postavkama s pravom ukazuje na kompleksnu ulogu koju ima kultura u društvu, odnosno na složenost odnosa između pojmova *kulture* i *ideologije* u kontekstu konkretne društvene realnosti koja se istražuje.

Zbog značaja koje Altiserovo delo ima za reartikulacije pomenutih pojmova, kao i za teorijsko-metodološki okvir u ovoj disertaciji, izložiće se dodatno njegovi elementarni koncepti. Pojam *epistemološkog preloma* Altiser je preuzeo od svoga prethodnika, francuskog filozofa nauke Gastona Bašlara (Gaston Bachelard)⁶⁰ s ciljem da zasnuje različito čitanje Marksovog dela kroz odbacivanje koncepta humanističkog totaliteta, a pomoću uvođenja jasne epistemološke razlike u Marksovom delu. U zbirci članaka publikovanih sukcesivno od 1960. godine i objavljenih 1965. godine pod naslovom *Za Marksa*, Altiser sprovodi kritiku

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Đorđević, J., 2009, 56.

⁶⁰ Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd 1971, 146.

humanističke interpretacije marksizma. On polazi od toga da su dela „mladoga Marksa“ još uvek opterećena Hegelovim idealizmom, koji će Marks u potpunosti odbaciti tek u svojim zrelim delima nakon 1845. godine. To odbacivanje idealizma će prema Altiseru dovesti do uspostavljanja nove teorije istorije i politike kao nauke koje se konstituišu u Marksovom zreлом i poznom delu.⁶¹

Koristeći Bašlarov pojam *epistemološkog preloma*, Altiser označava formaciju nove nauke nastale u Marksovom delu nakon 1845. godine. Glavni teorijski aspekti ovog *preloma* i naučnog otkrića, koje prekida s *filozofskom antropologijom* i humanizmom, i koji karakterišu dela zrelog Marksa, jesu prema Altiseru:

- „1. Formiranje jedne teorije istorije i politike zasnovane na radikalno novim konceptima: na konceptima društvene formacije, proizvodnih snaga, produkcionih odnosa, nadgradnje, ideologije, određenja u krajnoj instanci ekonomijom, specifičnog određenja drugih nivoa itd.
2. Radikalna kritika *teorijskih* pretenzija svakog filozofskog humanizma.
3. Definicija humanizma kao *ideologije*.“⁶².

Poznavalac Altiserovog epistemološkog poduhvata i njegov tadašnji saradnik Balibar piše da je Altiserova „... interpretacija marksističke kritike političke ekonomije bio rez sa *teorijskim humanizmom* i *istoricizmom* idealističkih filozofija (uključujući i Hegelovu), ali i zasnivanje nauke o istoriji čije su centralne kategorije 'protivrečnost i nadodređenost' načina proizvodnje i 'struktura sa dominantom' društvenih formacija.“⁶³. Balibar podvlači da je Altiser „... reafirmišući razliku između marksizma i humanizma, definisao opštu teoriju ideologije kao 'interpelaciju individuumu kao subjekta' i kao sistem kako javnih, tako i privatnih institucija koje osiguravaju reprodukciju društvenih odnosa.“⁶⁴. S druge strane, sociolog Dušan Grlja napominje da je Altiser u svojoj prvoj definiciji *preloma* u razvoju Marksove teorije izgubio iz vida *klasnu borbu*, što je kasnije,

⁶¹ *Ibid.*, 50.

⁶² *Ibid.*, 209-210.

⁶³ Balibar, E., 2007, 31.

⁶⁴ *Ibid.*

zbog dodira sa stvarnim borbama radničke klase, sam ispravio kroz pozivanje na *teorijsku praksu*.⁶⁵

Uočljivo je da je Altiserova epistemološka intervencija zastupala koncepte *preloma, interpelacije i ideoloških aparata*. Ona je naročito zaslužna za utemeljenje i razradu diskurzivne analize u kasnijim interpretacijama kulture i u studijama kulture uopšte (u raznorodnim pravcima kod postmodernističkih ili poststrukturalističkih autora), a njegovo čitanje je supstancijalno označeno kao *antihumanističko*. U tom kontekstu, Altiserovo delo biva proglašeno kao neprikladno od strane „humanističkih marksista“ koji Marksovo delo interpretiraju prvenstveno na pojednostavljeni antropološki način, tako da u sam centar pozicioniraju čoveka i njegovo stvaralaštvo. Sudeći prema koncepciji Altiserovog *epistemološkog preloma*, „humanističke“ interpretacije predstavljaju proizvodnju *ideologije* unutar zatvorenog sistema, jer bez *samokritike* sopstvenog konceptualno-metodološkog okvira nisu u mogućnosti da sagledaju sopstvenu ulogu u ideološkoj proizvodnji. Antropocentrične i evrocentrične konceptualno-metodološke postavke ojačavaju ustaljeni simbolički poredak predstava koji je kao organski vezan za društveni totalitet, zato Altiser piše da „... ljudska društva izlučuju ideologiju kao neophodan element i atmosferu za svoje disanje, za svoj istorijski život.“⁶⁶.

U datom slučaju, ako se u obzir uzme *epistemološki prelom*, moguće je uspostaviti otklon od interpretacija koje se zaustavljaju na delima „mladog Marksa“, ali i onih drugih koje tumače ideologiju kao „iskrivljenu svest“. Ovim se mogu izbeći pojednostavljena čitanja njegovog dela, koja obično ne idu dalje od toga da je *ideologija* nešto što je nametnuto subjektu i što izvitoperuje njegovu percepciju i delanje. Sam Marks nije pojednostavljeno definisao ideologiju kao iskrivljenu ili izopačenu svest, nego je pisao pre svega o religiji kao „izopačenoj svesti o svetu“ i to na sledeći način: „Čovek, to je *čovekov svet*, država, društvo. Ova država, ovo društvo proizvode religiju, *izopačenu svest o svetu*, jer su oni izopačen

⁶⁵ Grlja, Dušan, „Teorijska praksa: O materijalnim efektima nematerijalnog rada“, u: *TkH Časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 17, Teorija koja hoda, Beograd 2010, 48-49.

⁶⁶ Altiser, L., 1971, 215.

svet.“⁶⁷. Ovde Marks pre svega govori o religiji i čovekovoј svesti u kontekstu kritike religije kao o prvom koraku kritike društva. U kasnijem delu, Marks povezuje ideologiju (i svest) sa kompleksnim materijalnim ekonomskim i političkim uslovima kapitalističke proizvodnje.

U tom smislu se pojavljuje *robni fetišizam* kao primarna ideologija kapitalističkog društva, onako kako to Marks izlaže u *Kapitalu*, kada piše o fetiškom karakteru robe i njegovoj tajni.⁶⁸ U tome se vidi da je Marksovo poimanje ideologije u njegovim kasnijim delima odvojeno od uvreženog shvatanja koje dolazi iz prosvetiteljstva i prema kojem se sloboda individue može dostići kroz obrazovanje koje po automatizmu dovodi do oslobađanja od društveno-ekonomskih uslova kapitalističke reprodukcije.⁶⁹

Pojednostavljene interpretacije ideologije u dihotomiji humanističkih i antihumanističkih sukobljenih interpretacija deluju neubedljivo. Pri procesu određivanja pomenutih pojmova, ne može se *a priori* orijentisati shodno delima Marksa pre ili posle 1845. godine, jer se i u delima „mladog Marksa“ nalazi dijalektički izveden pojam *ideologije*. Kako je već pokazano, to se može locirati u

⁶⁷ Marks, Karl, *Prilog kritici Hegelove filozofije prava*, Kultura, Beograd 1957, 37.

⁶⁸ Marks piše: „To znači da se tajanstvenost robnog oblika sastoji prosto u tome što on ljudima društvene karaktere njihova vlastita rada odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima rada, kao društvena svojstva koja te stvari imaju od prirode, a otuda im i društveni odnos proizvođača prema celokupnom radu odražava kao društveni odnos koji izvan njih postoji među predmetima. Ovim quid pro quo (zamenjivanjem) proizvodi rada postaju robe, čulno natčulne ili društvene stvari. Tako se i svetlosni utisak neke stvari na nerv vida ne pokazuje kao subjektivan nadražaj samog nerva vida, već kao objektivni oblik stvari izvan oka. Ali pri gledanju, stvar, spoljašnji predmet, doista baca svetlost na drugu stvar, na oko. Tu imamo fizički odnos među fizičkim stvarima. Nasuprot tome, robni oblik i odnos vrednosti proizvoda rada, u kome se on ispoljava, nemaju apsolutno nikava posla s njihovom fizičkom prirodom i onim odnosima između stvari koji iz nje proističu. Ovde je stvar samo u tome da određen društveni odnos među samim ljudima uzima za njih fantasmagoričan oblik odnosa među stvarima. Zbog toga, da bismo našli analogiju, moramo pribeći maglovitim regionima verskog sveta. U njemu proizvodi ljudske glave izgledaju kao da su samostalna bića, koji su obdarena sopstvenim životom, i koja se nalaze u odnosima međusobom kao i s ljudima. Ovako je i s proizvodima ljudskih ruku u robnom svetu. Ovo ja nazivam fetišizmom, koji prijanja za proizvode rada čim se proizvode kao robe, i koji je zbog toga nerazdvojno skopčan s robnom proizvodnjom. Taj fetiški karakter robnog sveta potiče, kako je prednja analiza već pokazala, iz osobenog društvenog karaktera rada koji proizvodi robu.“. Videti: Marks, Karl, *Kapital*, Prvi tom, Prosveta, Beograd 1977, 74-75.

⁶⁹ Kod humanistički orijentisanih autora često nailazimo na interpretaciju pojma ideologije kao iskrivljene svesti koja potiče od filozofa prosvetiteljstva. Prema interpretacijama protagonista kritičke teorije, ceo proces se odvija kroz prosvetljenje, što na kraju kulminira u transcendenciji koja je samo onda moguća ako se subjekt kroz emancipaciju prvenstveno oslobodi od nametnute iskrivljene svesti.

njegovoj kritici religije u *Prilogu kritici Hegelove filozofije prava*, na koju se u krajnjoj instanci oslanja i Birger u *Teoriji avangarde*,⁷⁰ i koja ima ključnu funkciju u određivanju metodološkog okvira ovoga istraživanja.

Dok je s jedne strane na Zapadu, tokom Hladnog rata, u kapitalističkim zemljama, Altiserovo novo čitanje Marksovog dela imalo svoj značajan domet, s druge strane je u socijalističkoj Jugoslaviji to antihumanističko čitanje bilo ignorisano. Delikatnija recepcija Altiserove teorije ideologije, uz paralelni interes za Lakanovu psihoanalizu, krajem sedamdesetih i s početkom osamdesetih godina u Jugoslaviji započinje s grupom slovenačkih poststrukturalističkih teoretičara. Ovi teoretičari su, kako to kaže Dedić, orijentisani ka rekonstituisanju francuskog poststrukturaliza, što se desilo kroz plodotvoran spoj (post)marksizma odnosno teorijske reartikulacije Marksovog dela i lakanovske psihoanalize u kontekstu alternativne kulture suprotstavljene zvaničnoj jugoslovenskoj državnoj kulturi, u sistemu poznog socijalističkog samoupravljanja.⁷¹

Dve decenije nakon toga u Beogradu je osnovan *Prelom, časopis za sliku i politiku*, čija se aktivnost detaljnije obrađuje u petom poglavlju ove disertacije. Uredništvo *Preloma* je insistiralo na aktivnoj reaktuelizaciji Altiserovog dela i na zasnivanju koncepcije časopisa na istorijskom materijalizmu, povezujući ga sa savremenom teorijom kulture i umetničkim praksama u Srbiji i u regionu.⁷² Urednici časopisa *Prelom* u početku nisu imali autonomnu instituciju nego su orbitirali oko Centra za savremenu umetnost, koji su vodili kustosi i menadžeri u kulturi i koji je pravno gledano bilo izdavač ovoga časopisa. Iz navedenog se uviđa slabija razina institucionalizacije *Preloma* naspram njihovih „prethodnika“, poststrukturalističkih teoretičara iz Slovenije, kojima je tokom osamdesetih godina u SFRJ, teorijski rad bio omogućen preko slovenačkog Društva za teoretsku

⁷⁰ Birger, P., 1998, 13.

⁷¹ Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Atoča, Beograd 2009, 141.

⁷² Uredništvo časopisa *Prelom, Prelom*, br. 1, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 2-3.

psihoanalizu, gde su zajedno delovali Rado Riha, Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Mladen Dolar i drugi.⁷³

Za razliku od njihovih izdavačkih poduhvata u SFRJ, beogradski časopis *Prelom* je bio kratkoročnija pojava, koja nije imala adekvatnu državnu institucionalnu podršku u Srbiji, niti je imala isti cilj i ambiciju. Uprkos tome, saradnja ovih dveju generacijski i interesno različitih grupa bila je ostvarena. Autori kao što su Riha i Močnik nadahnjuju mlade sociologe i istoričare umetnosti u Beogradu, koji svoj prvi broj časopisa započinju upravo Močnikovim tekstom o Altiserovoj tezi.⁷⁴

U kontekstu utemeljenja pojma ideologije i Altiserove teze interpelacije od značaja je predočiti na koji način Rastko Močnik pomoću koncepata iz različitih oblasti teoretizuje problematiku „rada“ ideologija. Kroz lakanovski psihoanalitički i lingvistički analitički aparat, Močnik nudi analizu teorijskog problema o ideologiji koja interpelira individue u subjekte. Prema Močniku, teza o *interpelaciji* jeste centralna Altiserova teza, ali je potrebno otkriti mehanizme kako se ta interpelacija odvija, pošto sam Altiser to nije do kraja objasnio.⁷⁵ Pošto su individue sa željom već subjektivizirane u subjekte, ideologija će ih uhvatiti tamo gde se ispoljava najviše njihova individualnost, a to je u njihovoj nesvesnoj želji. Močnik o tome između ostalog kaže: „Može se, naime, zamisliti da proces u kojem individua dolazi do lakanovskog 'simboličnog registra' i on se 'subjektivizuje', nije ni malo drukčiji: sama nesvesna želja se konstituiše u intersubjektivnom odnosu (pomalo banalno rečeno: u procesu 'komunikacije') pa se u individuu koja postaje subjekt, želja usađuje kao 'želja Drugog'“⁷⁶. Ova Močnikova analiza pokazuje jasniju relaciju *ideologije* i teze *interpelacije*.

⁷³ Dedić, Nikola, „Recepcija Luja Altisera i antihumanističkog marksizma u Jugoslaviji“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/FMK, Beograd 2015, 376-384.

⁷⁴ *Prelom, Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti*, br. 1, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 9.

⁷⁵ Močnik, Rastko, *3 teorije: institucija, nacija, država*, Centar za savremenu umetnost: škola za istoriju i teoriju umetnosti, Beograd 2003, 3.

⁷⁶ *Ibid.*, 48.

Na koncu, značaj Altiserovog dela jeste u tome da se zahvaljujući zaokretu koji je izveden u humanističkim naukama, može govoriti o kritičkoj epistemologiji diskursa, značajnoj upravo za konstituisanje interdisciplinarne teorije kulture.⁷⁷ To implicira da umetnost ne postoji izolovano po sebi i za sebe već da je proizvod složenih veza koje se uspostavljaju između različitih elemenata društvene zbilje. U svojoj analizi Altiserovog doprinosa konceptualizaciji umetnosti kao raznorodnog teorijskog predloška postmodernističkih interpretacija, Dedić se poziva na Erjaveca i ukazuje da altiserovska koncepcija ne doprinosi estetici već da ona očigledno razrešava društveno-ekonomske i političke aspekte umetničkog dela.⁷⁸

Radi jasnijeg utemeljenja pojma *prakse* u ovoj disertaciji se ističe distinkcija između humanističkog i antihumanističkog pojma *prakse*. Nekoliko decenija pre nego što su se pojavila pomenuta poststrukturalistička, antihumanistička i psihoanalitička čitanja Marksovog i Altiserovog dela u SFRJ, bila je živa aktivnost humanističkog marksizma. Svoju debatu i javno delovanje njegovi protagonisti, „nedogmatski marksisistički filozofi“, ostvaruju kroz platformu međunarodnog i domaćeg časopisa *Praxis*, koji je objavljivalo Hrvatsko filozofsko društvo, i kroz organizovanje međunarodne letnje škole na Korčuli.⁷⁹

Značajni protagonista ove škole Gajo Petrović, ističe da je praksa „misao revolucije“ i da ona predstavlja „centralni pojam Marksovog mišljenja“.⁸⁰ U skladu s

⁷⁷ U kontekstu teorije umetnosti istoričar umetnosti Nikola Dedić piše da savremena marksistička teorija umetnosti kao ključne razmatra pojmove ideologije, prakse i diskursa kroz različita čitanja *epistemološkog preloma*, u modernističkom i u postmodernističkom kontekstu. Videti: Dedić, Nikola, „Marksizam između modernističke i postmodernističke teoretske paradigme: slučaj Luja Altisera“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/FMK, Beograd 2015a, 73-87. Prema Dediću, prelaz od estetike prema epistemologiji umetnosti, koji je omogućila Altiserova koncepcija *epistemološkog preloma*, dovodi do diskurzivne analize umetnosti. Videti: *Ibid.*, 75.

⁷⁸ Dedić značaj altiserovski orijentisane teorije umetnosti vidi u razradi pojmova „... umetnost kao oblik diskursa, umetnost kao oblik proizvodnje i fenomen umetničke recepcije. Cilj altiserovski orijentisane teorije umetnosti jeste dekonstruisati racionalističke elemente Altiserovog sistema ali zadržati kritičke potencijale njegovog marksistički orijentisanog materijalizma.“ Videti: Dedić, N., 2015a, 87.

⁷⁹ Lešaja, Ante, *Praksis orijentacija, časopis Praxis i Korčulanska ljetna škola*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2014. Njihov diskurs odlikuje specifično iskustvo jugoslovenskog socijalističkog samoupravljanja koje podrazumeva kritiku staljinizma i dogmatskog marksizma. Pojam *prakse* bio je jedan od nosećih pojmova marksističke škole jugoslovenskih *praxis filozofa*.

⁸⁰ Petrović, Gajo, „Praksa“ u: *Theoria 1-2*, Srpsko filozofsko društvo, Beograd 1985, 191.

tim, sledi da je revolucija sama bit prakse, a da čovek kao centralna figura humanizma predstavlja biće prakse.⁸¹ Praksisovci su odbacivali Aristotelovu podelu na *praxis*, *poesis* i *theoria* i svodili sve na *praxis* koji funkcioniše tako što uspostavlja novu podelu na dobru i na lošu *praksu*, prema kojoj bi u skladu s ponuđenom antropološkom postavkom dobra praksa bila ona autentična, nasuprot onoj lošoj samootuđujućoj.⁸²

Za razliku od praksisovaca, Altiser pod *praksom* podrazumeva onaj proces u kojem se pomoću rada odvija preobražaj materije u proizvodnji i u kome postoji izvesni ekvivalent između totaliteta procesa proizvodnje i samog pojma *prakse*, jer je reč o „... momentu samog *rada preoblikovanja* (materije) koji, u specifičnoj strukturi zapošljava ljude, oruđa i tehnologiju upotrebe oruđa.“⁸³, što zapravo znači da specifično *društvena praksa* poseduje kompleksno jedinstvo koje uključuje kako proizvodnju tako i političku praksu.

Postoje distinktivne prakse koje pored *društvene prakse* uključuju i *teorijsku praksu*, ali i *ideološku praksu* koja preobražava svest ljudi i kojoj pripada i umetnička ideologija, pored one moralne, religiozne ili političke.⁸⁴ Iz izloženog se uočava da je za pojam *prakse* kod Altisera karakteristična mogućnost partikularnosti sagledana u totalitetu proizvodnje, dok humanističkom poimanju *prakse* odgovora dihotomija autentične i samootuđujuće *prakse*. Na osnovu distinkcije pojma *prakse*, odnosno toga što *praksa* predstavlja u isto vreme totalitet procesa proizvodnje, može se izvesti da je *umetnička praksa* zapravo *ideološka praksa*. Odnosno, *umetnička praksa* je proces proizvodnje koji je opet šire deo *društvene prakse*, koja poseduje kompleksno jedinstvo koje uključuje kako proizvodnju tako i političku praksu. U tom smislu je reč o jednom sveobuhvatnom pojmu *umetničke prakse* kao sastavnog dela *društvene prakse*.

Pošto se u ovoj disertaciji izvodi analiza ideologije umetničkih praksi koje se reprodukuju, odnosno proizvode, distribuiraju i recipiraju preovlađujući kroz

⁸¹ *Ibid.*, 191.

⁸² *Ibid.*, 192.

⁸³ Altiser, L., 1971, 145.

⁸⁴ *Ibid.*

državne ili kroz ideološke aparate civilnog društva, *umetnička praksa* se konceptualizuje: prvo u opštem smislu, kao sastavni deo društvene prakse, odnosno kao oblast procesa proizvodnje, drugo kao *teorija prakse* u kojoj se spaja umetnička proizvodnja i teorija, i treće kao praksa koja se reprodukuje kroz društvene institucije kulture i umetnosti, odnosno kroz državne ideološke aparate. *Konceptualizacija pojma umetnička praksa* je prikazana grafikonom broj 1.

Pojmom *umetničkih praksi* se objedinjuju raznorodni društveni aspekti proizvodjenja umetnosti, a koristi se u smislu shvatanja umetnosti kao preoblikovanja materije pomoću rada, odnosno proizvodjenja u okvirima ideoloških aparata, recepcije i distribucije umetničkih proizvoda. Proizvođenje umetnosti se promišlja nasuprot njenoj klasičnoj ontološkoj podeli na *techne* i *poiesis*, koja je bila široko usvojena tokom modernizma. Estetičke rasprave koje su vodili protagonisti kritičkih teorija i pomenutih studija kulture su revidirale apstraktno shvatanje pojma umetnosti kao autonomne oblasti. Te rasprave su doprinele upotrebi pojma *umetnička praksa*, o čemu je više reči u drugom poglavlju.



Grafikon br. 1: *Konceptualizacija pojma umetnička praksa*

1.1.3. Diskurs i diskurzivne formacije

Do sada je pokazano na koji način je *epistemološki prelom*, koji je u teoriji istakao francuski filozof Luj Altiser reartikulišući ovaj Bašlarov koncept, značajan za pojmove *ideologije* i *prakse*. *Epistemološki prelom* je relevantan i za konstituisanje višeznačnosti pojma *diskursa* u poststrukturalizmu, koji predstavlja ključni pojam u delu Altiserovog pristalice, francuskog filozofa Mišela Fukoa (Michel Foucault). U svom značajnom radu *Arheologija znanja*⁸⁵ Fuko ne zadaje ortodoksnu definiciju *diskursa*, već ovaj pojam gradi kroz razmatranje odnosa moći i znanja, odnosno kroz osnovno pitanje na koji način moć proizvodi subjekat pomoću diskursa?

Razmatrajući istorijske primere formiranja diskursa, Fuko između ostalog piše da *diskurs* obrazuje objekte kroz *diskurzivnu praksu*, da može graditi *diskurzivne formacije (tvorevine)* i da je elementarna jedinica diskursa *iskaz*.⁸⁶ U jednom od svojih predavanja Fuko kaže da društvo disciplinuje diskurs, koji prema tome nastaje u spletu i preplitanju različitih formi ispoljavanja moći, dok igra identiteta služi da bi se povukle granice nekog diskursa, jer i diskurs pre svega ima svoja unutrašnja pravila koja su nezavisna od subjekta, koji diskurs konstituiše i određuje.⁸⁷

Fuko između ostalog uspostavlja arheologiju u odnosu na istoriju ideja, što implicira da su diskursi prakse podložne određenim pravilima njegove metode. Njegova arheologija nije tradicionalna interpretativna disciplina čiji je cilj da traži neki skriveni „drugi diskurs“⁸⁸, već naprotiv, da pronade i osvetli njegova konstitutivna pravila. Zadatak njegove arheologije kao „diferencijalne analize modaliteta diskursa“ se, kako on kaže, sastoji u tome „... da odredi diskurse u

⁸⁵ Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd 1998.

⁸⁶ *Ibid.*, 88.

⁸⁷ Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Koledž de Fransu iz 1970. godine*, Karpos, Loznica 2007, 28.

⁸⁸ Fuko, M., 1998, 151.

njihovoj specifičnosti, da poveže po čemu je igra pravila koja primenjuje nesvodljiva na bilo koju drugu, da ih sledi duž njihovih spoljašnjih rubova i bolje ih omeđi.“⁸⁹.

Fukoova arheologija odbacuje klasičnu analizu nekog dela i stvaralačkog subjekta, ona „... određuje tipove i pravila diskurzivnih praksi svojstvenih pojedinačnim delima...“.⁹⁰ Arheologija prema tome nije „... povratak samoj tajni porekla, nego sistematski opis jednog diskursa-predmeta.“⁹¹. Može se reći da se kroz institucije čija je funkcija disciplinovanje, odnosno altiserovski rečeno, kroz državne represivne i ideološke aparate, proizvodi znanje pomoću diskursa, kojim se ono istovremeno artikuliše i potvrđuje.

Polovinom osamdesetih godina, politički teoretičari Ernesto Laclau (Ernesto Laclau) i Šantal Muf (Chantal Mouffe) radikalizuju pojam *diskurzivnih praksi*, oslanjajući se upravo na Fukoovo određenje *diskursa*, na takav način da u novoj političkoj teoriji koju su razvili svaki objekat konstituišu kao objekat diskursa.⁹² Koncept diskursa koji oni formulišu je u ovoj disertaciji od interesa za istraživanje diskursa tranzicije i umetničkih praksi kao diskurzivnih praksi, i zato će se detaljnije predstaviti i ispitati njihovi teorijski koncepti i ideje.

U svom značajnom delu *Hegemonija i socijalistička strategija: prema radikalnoj demokratskoj politici*,⁹³ Laclau i Muf polaze od kritičkog stava naspram političkih praksi socijaldemokratskih partija i levice tokom osamdesetih godina. Oni nude novi teorijski okvir kojim se teži omogućiti uključivanje partikularnih političkih borbi i identitetske politike, jer su se te borbe vodile kako u kapitalističkim društvima Zapada tako i u socijalističkim društvima.

U knjizi o levom populizmu, Šantal Muf ističe sopstveni teorijski angažman tokom osamdesetih godina i podvlači da tradicionalna levica nije smatrala politički

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, 152.

⁹² Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London 1985, 105-114.

⁹³ Laclau, E., Mouffe, Ch., 1985.

relevantnim partikularne društvene pokrete: ekološke, feminističke i druge.⁹⁴ To se desilo jer ove borbe, prema Muf, nisu uspevale da se artikulišu u okvirima tadašnjeg prepoznatljivog stava levih partija u vezi klasne borbe, jer je protagonista klasne borbe bio pre svega industrijski radnik, a sindikati su predstavljali relevantne radničke organizacije s kojima se politički radilo.⁹⁵ Dakle, centralni problem je prema njima bio u manjku demokratije i u tome da ove borbe nisu bile prepoznate kao relevantne od strane tradicionalne levice i socijaldemokratskih partija.

Osamdesete godine karakteriše početak konsolidacije neoliberalizma u svetu, uz nasrtaj konzervativaca na socijaldemokratske vrednosti i državu blagostanja koja je bila izgrađena u decenijama nakon Drugog svetskog rata.⁹⁶ U takvom okruženju, Laclau i Muf pokušavaju da formulišu političku teoriju koja bi mogla da pruži odgovor ondašnjim aktuelnim izazovima. Reaktuelizujući Gramšijev koncept *hegemonije*, uz pomoć poststrukturalističke teorije i Fukoovih koncepata o konstituisanja znanja i diskurzivnosti, koji je on razvio u *Arheologiji znanja*, Muf i Laclau prevazilaze esencijalistička određivanja klase i ekonomizma, afirmišući multiplikaciju borbi protiv različitih formi dominacije.⁹⁷ Muf i Laclau afirmišu *logiku kontingencije*, koja se u njihovom radu politički misli nasuprot kategoriji *nužnosti*. Time oni otvaraju mogućnost da se klasa ne konstituiše ekonomistički kao nešto što je unapred determinisano. U konkretnim istorijskim uslovima ovo je moglo da znači da protagonist klasne borbe nije više nužno radnička klasa.

Dok Fuko razlikuje diskurzivne prakse i ne-diskurzivne komplekse kao što su to na primer institucije ili organizacije, kod Laclau i Muf se, s njihovim konceptom diskursa ili artikulacije, više ne pravi razlika između diskurzivnih i ne-diskurzivnih praksi.⁹⁸ Svaki objekat je prema njihovoj teorijskoj postavci konstituisan kao objekat diskursa, što ne znači da objekat kao takav ne postoji

⁹⁴ Mouffe, Chantal, *For a Left Populism*, Verso, iBooks, London 2018, 12.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Harvey, David, *Kratka povijest neoliberalizma*, VBZ, Zagreb 2013, 27.

⁹⁷ Mouffe, C., *op.cit.*, 13.

⁹⁸ Laclau, E., Mouffe, Ch., 1985, 107.

izvan diskursa.⁹⁹ Prema njima, struktura diskurzivnog polja utiče na konstrukciju objekta čime se on javlja kao predmet diskurzivne prakse, jer „... svaka diskurzivna struktura ima svoj materijalni karakter.“¹⁰⁰ Laklau i Muf praktično relativizuju razliku između jezičke i materijalne društvene prakse, što sad omogućava učešće novih faktora u formulaciji i interpretaciji društvenih odnosa. Društvene odnose oni prema tome tretiraju kao direktan proizvod diskurzivne prakse s materijalnom egzistencijom. Može se reći da izjednačavanjem diskurzivnog polja s ravni materijalne društvene proizvodnje, oni pokušavaju da reše problem odnosa baze i nadgradnje u klasičnom marksizmu, jer za artikulaciju diskurzivnih elemenata nije nužno da se ona oslanja na spoljašnju ravan, odnosno na subjekat i iskustvo subjekta koji tako treba da stvara smisao i bude nosilac njemu specifičnog diskursa.¹⁰¹

Na ovom mestu je potrebno osvrnuti se na već pomenutu Altiserovu relaciju prema kojoj diskurs determiniše i proizvodi subjekta kroz čin interpelacije. Prema Altiseru, svaka diskurzivna praksa je samim tim i ideološka praksa, jer kako je već rečeno, ideologija interpelira individue i konstituiše ih kao subjekte u diskurzivnom činu. U *Tri beleške o teoriji diskursa*, on razlikuje naučni, filozofski, estetski, ideološki diskurs i diskurs nesvesnog, a svaki od njih proizvodi efekat subjekta, mada je za konstituisanje subjekta najvažniji ideološki diskurs, koji između ostalog artikuliše i druge diskurse.¹⁰²

S druge strane, Laklau i Muf zasnivaju svoj koncept diskursa kroz reviziju Altiserovog koncepta, odustajući donekle od ekonomskog aspekta diskursa (od naddeterminacije diskursa ekonomijom u poslednjoj instanci), a u praksi oni odustaju od tradicionalnog koncepta klasne borbe, nudeći otvoren i formalističko-šematski koncept diskursa. Društveni odnosi su u njihovom ključu proizvod diskurzivne prakse koja ima svoj materijalni karakter. Prema Altiserovoj postavci ideologija je pre svega materijalna praksa i ona nije ekvivalentna samom diskursu,

⁹⁹ *Ibid.*, 108.

¹⁰⁰ *Ibid.*, prevod autora.

¹⁰¹ *Ibid.*, 109.

¹⁰² Luj, Altiser, „Tri beleške o teoriji diskursa“, u: *Treći program*, br. 164, JMU Radio-televizija Srbije, Beograd 2014, 9-46.

odnosno specifikum je u tome da ideologija kroz diskurzivni čin uređuje imaginarni odnos pojedinaca prema društvenim odnosima proizvodnje. Na osnovu iznetog se olako može zaključiti da Laklau i Muf svode sve društvene odnose na diskurs i na njegovu promenu. Nesumnjivo je da u njihovoj teoriji diskurs primarno odražava ono mesto u kojem je moguće sagledati društvene antagonizme i protivurečnosti. Vidljivost tog mesta i njegova artikulacija, što znači prerada i usmeravanje diskursa od strane njegovih elemenata ka drugačijoj politici, jeste proces koji se ovde uzima u obzir i na koji je od strane aktera moguće uticati i izvršiti promenu.¹⁰³

Prema Laklau i Muf, *diskurzivne formacije* nisu zatvoreni totaliteti već otvoreni sistemi, što omogućava da se pomoću artikulacijske prakse *elementi* formacije permanentno transformišu u *momente* koji onda postaju artikulisane pozicije u strukturi.¹⁰⁴ Diskurs se stoga konstituiše kroz stabilizovanje određenih privilegovanih elementa diskurzivnog polja u status čvornih tačaka diskurzivne strukture, a u cilju dominacije unutar datog diskurzivnog polja.¹⁰⁵ U tom smislu je *artikulacija* proces stvaranja samo delimično fiksiranog značenja jedne diskurzivne strukture u kojoj se proizvodi identitet i u kojoj se razne *artikulacijske prakse* međusobno sukobljavaju.¹⁰⁶ Grafikon broj 2 *Prikaz diskurzivnih formacija i diskurzivnog polja prema Laklau i Muf*, predstavlja pojednostavljeni grafički prikaz iznetog.

Laklau i Muf kažu da je „... svaka društvena praksa istovremeno i artikulacijska praksa“¹⁰⁷; s druge strane, hegemonie artikulacijske prakse su antagonizovane i konfrontirane s drugim artikulacijskim praksama koje žele da zauzmu njihovo strukturno mesto. U društvu se odigrava sukobljavanje raznih

¹⁰³ Napuštajući dihotomiju između mišljenja i realnosti kao nužnosti, njihov koncept artikulacije dopušta da se u diskurzivnoj formaciji pojavljuju protivurečnosti, koje se ne bi mogle na prvi pogled sagledati. Videti: Laclau, E., Mouffe, Ch., 1985, 110.

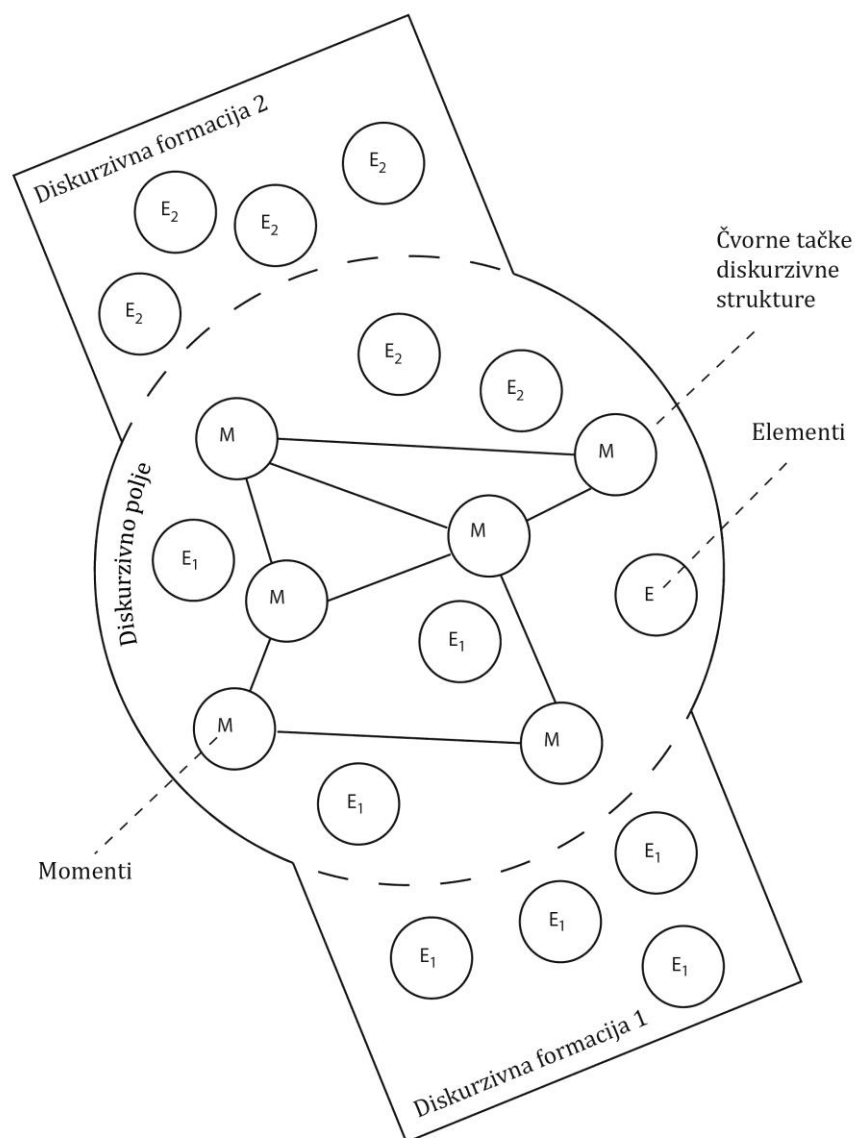
¹⁰⁴ *Ibid.*, 105. Prema tome, elementi diskurzivnog polja se nužno konstituišu u odnosu naspram drugih elemenata, što znači da se identitet elemenata uvek stvara kroz međusobni odnos. Videti: *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, 112.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, prevod autora.

diskursa u cilju artikulacije onoga diskursa koji iz ovih sukoba postaje dominantan. Artikulacijska praksa može da deluje u tom smislu kao subverzija onda kada dovodi u pitanje nužnost društvenog kroz simbolizaciju, metaforu ili paradoks.¹⁰⁸ To je od značaja kada govorimo o subverzivnim umetničkim praksama, o čemu je više reči u narednim poglavljima, u kojima se analiziraju umetničke prakse.



Grafikon br. 2: Prikaz diskurzivnih formacija i diskurzivnog polja prema Laclau i Muf. Diskurzivne formacije su otvoreni sistemi unutar diskurzivnog polja u kome se elementi permanentno transformišu u momente diskurzivne strukture.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 113-114.

Teorija koju su osamdesetih godina formulisali Laklau i Muf postaje značajna za onovremene interpretacije civilnog društva, diskursa demokratije i ljudskih prava u Sloveniji i drugim republikama pred dezintegraciju SFRJ. Zbog toga je za ovo istraživanje relevantna kritika njihovih koncepata i ideja koja je objavljena u beogradskom časopisu *Prelom*. Filozof Ozren Pupovac smatra da je upotreba koncepata Laklau i Muf, pogotovu njihovog zahteva za radikalnom demokratizacijom u slučaju *Slovenačkog proleća*, bila nepovoljna za levu političku artikulaciju u celoj SFRJ krajem osamdesetih.¹⁰⁹

Prema Pupovcu, Laklau i Muf postavljaju diskurs na najvažnije mesto i tako zapadaju u izvesni „diskurzivni relativizam“, jer za njih politika „... počinje na nivou diskurzivne direktnosti, sasvim udaljena od svih 'velikih narativa' političke modernosti, poput Države, Nacije, Partije, Revolucije, što nalazi svoj klimaks u konačnom činu *brikolaža*.“¹¹⁰ Njihov zahtev za pluralizmom i demokratijom se u kontekstu konkretnih turbulentnih događaja u istočnoevropskim državama real-socijalizma povezuje kroz konstitutivni faktor civilnog društva, koje u konkretnoj istorijskoj situaciji pronalazi svoju realizaciju u pravnom okviru liberalne demokratije i u pitanju ljudskih prava.¹¹¹

Zahtev za demokratizacijom je neposredno pred dezintegraciju SFRJ prvobitno diskurzivno konsolidovan u Sloveniji, a časopis *Mladina* postaje provokativni medij kroz koji se čuje glas civilnog društva. Pupovac naglašava da su teorije Laklaura i Muf upravo tada objavljivane u *Mladini* i da su bile predmet rasprava među slovenačkim intelektualcima jer su korespondirale sa zahtevima slovenačkog civilnog društva.¹¹² Umesto željene demokratizacije Pupovac uočava formiranje slovenačkog nacionalnog konsenzusa izraženog u opštem zahtevu za

¹⁰⁹ Pupovac, Ozren, „Springtime for Hegemony: Laclau and Mouffe with Janez Janša“, u: *Prelom*, br. 8, Prelom kolektiv, Beograd 2006, 115-136.

¹¹⁰ *Ibid.*, 125, prevod autora.

¹¹¹ *Ibid.*, 126.

¹¹² *Ibid.*, 115.

ljudskim pravima, kroz institucionalnu formu civilnog društva koje se protivilo hapšenju i suđenju Janezu Janši i drugim disidentima.¹¹³

Pomenuti događaji vode ka kulminaciji zahteva za ljudskim pravima u činu *Slovenačkog proleća*, koje se može uzeti kao jedno od ključnih dešavanja u procesu dezintegracije SFRJ. U tom procesu se uz kasnija ratna dejstva u svim republikama uspostavlja niz nacionalnih država i njihov formalni pravni okvir. Radikalni demokratski zahtevi za koje su se na početku mnogi akteri zalagali se ovim putem nisu ostvarili. Može se reći da je prema Pupovčevim stavovima na primeru *Slovenačkog proleća*, u političkom smislu izvršena regresivna recepcija teorijskih koncepata koji su ponudili Laklau i Muf. Ipak, to ne znači da njihov koncept diskursa nije radikaln ili da je on fundamentalno pogrešan, iako pak uistinu relativizuje razne druge pojmove podređujući ih samom pojmu diskursa.

Već je rečeno da se u društvu odvijaju antagonizmi, odnosno sukobljavanje raznih diskursa u cilju borbe za dominaciju, što je od interesa za ovo istraživanje. Konkretnije rečeno, u fokusu istraživanja su antagonizmi koji su se odvijali tokom devedesetih i dvehiljaditih godina u srpskom društvu. Kada se pak govori o vrednosnim orijentacijama, prema sociologu Mladenu Laziću mogu se uzeti u obzir dve tendencije unutar srpskog društva tokom devedesetih: prva bi bila ona koja odgovara starom socijalističkom sistemu, dok bi druga bila ona koja odgovara novom demokratsko-liberalnom.¹¹⁴ Vrednosne orijentacije su prema polaznim osnovama istraživanja o kojem piše Lazić „... usklađene s odgovarajućim normativnim poretom, koji u prvom slučaju štiti kolektivno vlasništvo, te politički i ideološki monopol nomenklature, a u drugom slučaju privatno vlasništvo, kao i institucije političkog takmičenja i ideološkog pluralizma.“¹¹⁵ Uzimajući u obzir Altiserov koncept *ideologije*, može se reći da su promene vrednosnih orijentacija koje uočava Lazić simptomi interpelacije određenih ideologija u srpskom društvu,

¹¹³ *Ibid.*, 127.

¹¹⁴ Lazić pak naglašava da je jugoslovensko društvo bilo otvoreno ka Zapadu, te da je i u vreme socijalizma ono bilo protočno za kapitalističke vrednosne orijentacije, kako u političkoj i ekonomskoj tako i u kulturnoj sferi. Videti: Lazić, Mladen, „Postsocijalistička transformacija i restratifikacija u Srbiji“, u: *Politička misao*, 48/3, Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2011, 138.

¹¹⁵ *Ibid.*

odnosno može se kazati da su vrednosne orijentacije indikatori diskurzivnih praksi, pomoću kojih se mogu uočiti elementi diskurzivnih formacija.

Za dalju analizu u ovoj disertaciji je delotvorna kontekstualizacija antagonizama diskursa srpskog društva pomoću koncepata koje nude Laklau i Muf. Uočljive su razlike modernizacijskog diskursa s tradicionalnim ili socijalističkim diskursom, koje se u srpskom kontekstu pomenutog perioda prikazuju pomoću istraživanja vrednosnih orijentacija i drugih pokazatelja. U ovom radu je od značaja načelo da je svaka *diskurzivna formacija* otvorena i potencijalno promenjiva kroz njenu artikulaciju. U obzir se uzima da je svaka društvena praksa istovremeno artikulacijska praksa jednog diskursa. U tom ključu može se dalje reći da su društveni odnosi proizvod diskurzivne prakse koja ima svoj materijalni karakter. Može se sažeti i to da je *diskurs* rezultat učvršćivanja privilegovanih elementa nekog diskurzivnog polja u status čvornih tačaka prepoznatljive diskurzivne strukture, unutar koje se proizvodi identitet koji je podržava.

Iako izvestan broj autora dovodi u pitanje učinak teorije Laklau i Muf u političkom polju, ona devedesetih godina u polju kulture zapravo dobija izraženiju recepciju. S obzirom na savremene političke promene koje su se desile, u kontekstu jačanja desnice i populističkih politika, Muf u svojoj novijoj publikaciji piše o prošloj i sadašnjoj afirmaciji populističke politike. S vremenskom distancom, ona kaže da je cilj njihove teorije osamdesetih godina bio u tome da odgovore na pitanje kako da se odbrane socijalističke vrednosti, a da se u isto vreme one usmere u pravcu radikalnog demokratskog zahteva.¹¹⁶

Interpretirajući period s njihovim formulacijama, kriza socijaldemokratske hegemone formacije, koja se ustoličila na Zapadu kao hegemonu formacija tokom Hladnog rata, počinje onda kada je kroz neoliberalnu formaciju krenuo napad na vrednosti koje je razvila prethodna formacija. To da jedna diskurzivna formacija dovodi u pitanje drugu jeste permanentan proces u kojem se menja dominantna formacija.

¹¹⁶ Mouffe, Ch., 2018, 15.

U svojim nedavno objavljenim radovima, Muf upravo potencira demokratski potencijal u „levom populizmu“, jer se sve više pojavljuju popularni „anti-establišmentski“ društveni pokreti koji dovode u pitanje neoliberalnu hegemonu formaciju. Kriza neoliberalne hegemonije i neophodnost urgencije usled postojeće krize je, kako piše Muf, započela u intenzivnom i artikulisanom obliku sa finansijskom krizom 2008. godine.¹¹⁷ Ovo istraživanje se upravo usredsređuje na vremenski opseg globalnog vrhunca i konsolidacije neoliberalne hegemonije od 1991. do 2008. godine, koji se u državama koje su proizašle iz nestanka SFRJ naziva periodom društvene transformacije. Neoliberalna hegemonija je zapravo na globalnom planu bila po prvi put ozbiljno uzdrmana tek s pomenutom finansijskom krizom 2008. godine.¹¹⁸

Od značaja za ovo istraživanje je odgovor na pitanje kako se umetničke prakse odnose prema tranzicijskom diskursu koji stoji u skladu s konsolidovanom neoliberalnom hegemonijom, te na koji način možemo odrediti opseg ovog tranzicijskog diskursa? Od važnosti za utvrđivanje je okvir opšteg modernizacijskog i specifičnijeg tranzicijskog diskursa, koji se sukobljava s različitim oponirajućim diskursima, a u cilju dominacije unutar prepoznatljivog diskurzivnog polja.

1.1.4. Teorija tranzicije i civilno društvo

Radi odgovarajuće analize funkcija umetničkih praksi u uslovima tranzicije i postsocijalističkog prestrojavanja, potrebno je bliže razmotriti kritičke teorije društvene transformacije.

S rušenjem Berlinskog zida globalno je ozvaničen početak društvene transformacije u Istočnoj Evropi, iako je ona počela osetno pre tog simboličnog događaja. Tokom devedesetih godina XX veka na snazi je konsolidacija neoliberalne hegemonije, sve dok s finansijskom krizom 2008. godine globalni

¹¹⁷ *Ibid.*, 17.

¹¹⁸ Njena konsolidacija se nakon krize nastavila na drugačiji način, kroz globalni populizam desnice i procese oligarhizacije.

neoliberalni ekonomski model nije bio doveden u pitanje. Društvene promene u svetu se podudaraju s početkom ratnih dejstava u Jugoslaviji. Istorijski period koji se obrađuje u ovom radu se završava 2008. godine, poslednjim činom fragmentacije zajedničke države kroz jednostrano proglašenje nezavisnosti Autonomne Pokrajine Kosovo i Metohija od Republike Srbije.

Teorije globalizacije, odnosno teorije modernizacije i društvene tranzicije se u ovoj disertaciji razmatraju u skladu s formulacijom koju je ponudio sociolog Milan Rakita. Prema njegovoj postavci one su derivat modernizacijske paradigme koja je „... u funkciji legitimizacije i reprodukcije hegemonog metanarativa zapadnog diskursa modernosti kao rodnog mesta različitih formi neokolonijalnog diskursa i ostvarivanja istorijskog kontinuiteta imperijalnih politika nakon Drugog svetskog rata.“¹¹⁹. Prema Rakiti, *modernizacijska paradigma* je formirana na funkcionalističko-evolucionističkim teorijama društvenog razvoja, na pozitivizmu i funkcionalizmu u društvenim naukama.¹²⁰ Ona je dakle u uslovima neoliberalne ofanzive, adaptirana i namenjena globalnom potvrđivanju liberalne demokratije, slobodnog tržišta i kapitalističkih odnosa u postsocijalističkim društvima.¹²¹ U tom smislu su nakon dezintegracije socijalističkog sistema u državama Istočne Evrope usvojeni evrocentrični razvojno-modernizacijski diskurs i okviri teorije društvene tranzicije, a napuštena je marksistička paradigma, što je dovelo do ove promenjene epistemološke osnove.¹²²

S druge strane, Šantal Muf vidi retoriku modernizacije kao sastavni deo savremene strategije, čiji se efekat ispoljava u diskriminaciji onih koji se čvrsto drže prošlosti, od strane svih onih koji su u skladu sa post-tradicionalnim svetom modernosti, jer je cilj ove strategije „... da povuče političku granicu između onih

¹¹⁹ Rakita, Milan, „Prilog kritici teorija modernizacije i tranzitologije u društvenim naukama“, u: *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar, Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 8.

¹²⁰ *Ibid.*, 11.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, 13.

koji su 'moderni' i onih drugih 'tradicionalista ili fundamentalista', dok u isto vreme opovrgava politički karakter svoje radnje."¹²³.

Muf svojom kritikom cilja na koncept *refleksivne modernizacije* koji posmatra u negativnom smislu kao postpolitički, a koji zastupaju sociolozi Entoni Gidens (Anthony Giddens) i Ulrich Bek (Ulrich Beck), čije koncepte Muf osporava. Prema tom konceptu nova modernizacija će nakon prve modernizacije u okvirima globalizacije neminovno dovesti u pitanje tradicionaliste i fundamentaliste.¹²⁴ Muf se ne slaže s konceptom *refleksivne modernizacije* jer on ne vodi ka demokratskom procesu. Umesto da se modernizacija i tradicionalizam postave u antagonistički odnos, koncept *refleksivne modernizacije* prikriva taj antagonizam u diskursu modernizacije kao jedan antidemokratski mehanizam s kojim se sprovodi tiho isključenje drugih – onih koji su označeni kao tradicionalisti i koji nisu u mogućnosti da sustignu modernizaciju.¹²⁵

Iz izloženog se može primetiti da diskurs modernizacije funkcioniše kao hegemoni diskurs onda kada deluje u koaliciji sa neoliberalnom hegemonom formacijom, ali da ne mora uvek imati ovu poziciju, kao što je na primer imao u mnogim sredinama za vreme Hladnog rata. Modernizacija, odnosno tranzicija, može koristiti kao izgovor za isključivanje i antidemokratske procese u nekom društvu, što se obično događalo sa zemljama ekonomske periferije kao što je to Srbija.

„Druga modernizacija“ je u zadatom hegemonom narativu zamišljena kao neminovni proces koji je trebalo da remodernizuje bivše socijalističke zemlje u kojima su naprasno uvedeni višepartijski sistem i tržišna privreda. Povodom toga Rastko Močnik piše da je „... u postsocijalističkim zemljama na talog starih lenjinističkih floskula o industrijskom napretku nakalemljena vulgarna neoliberalna ekonomika.“¹²⁶. Tada dolazi do instaliranja novih idejno-teorijskih sadržaja i vrednosnih obrazaca kroz međunarodno podržavane programe

¹²³ Mouffe, Chantal, *On the Political*, Routledge, New York 2005, 54, prevod autora.

¹²⁴ *Ibid.*, 55.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Močnik, Rastko, *Spisi o suvremenom kapitalizmu*, Srpsko narodno vijeće, Zagreb 2016, 55.

nevladinih organizacija, ali i pomoću niza zvaničnih institucionalnih oblika usaglašavanja s postojećim globalnim poretком.

Slično Močniku, američki marksistički antropolog i geograf Dejvid Harvi (David Harvey), definiše vladajuću politiku globalizacije kao neoliberalnu politiku, a početak tranzicije postavlja u centar svetskog sistema sa reakcionarnim politikama Ronalda Regana (Ronald Reagan) i Margaret Tačer (Margaret Thatcher).¹²⁷ Sedamdesetih godina, nakon energetske krize, na Zapadu se najpre u centru započinje sa ukidanjem socijalne države, a zatim se taj obrazac prenosi na periferiju, u zemlje realsocijalizma, gde neoliberalna doktrina postaje službena ideologija.¹²⁸ Vodeće zemlje su, u sprezi s međunarodnim monetarnim ustanovama (MMF, STO, Svetska banka), nametnule neoliberalni model razvoja perifernim zemljama.

Neoliberalni i evroatlantski okvir ekonomskih i političkih integracija Balkana i Srbije se podupire pomoću modernizacijskog diskursa, odnosno kroz diskurs tranzicije. Prema tom diskursu se Srbija i susedne države, nastale nakon raspada Jugoslavije, nalaze u stanju „ekonomske tranzicije“. Očekuje se da će se desiti „normalizacija“ nakon uspešno sprovedenih evroatlantskih integracija ovih društava i da će se konačno uspostaviti politička stabilnost i ekonomski prosperitet celog regiona. Razlog za neuspele tranzicije, odnosno neuspele modernizacije zemalja istočne Evrope se prema kulturalističkim teorijama tranzicije pogrešno traži u kulturnim karakteristikama specifične regije i u mentalitetu stanovnika. Iskazana na takav način, neoliberalna „kulturalistička ideologija“ se zapravo nudi kao alibi s kojom se prikrivaju ključni ekonomski i politički procesi koji doista predstavljaju primarni faktor.

Od velikog značaja ovde su procesi proširenja Evropske Unije. Relativno nova administrativna i geopolitička kovanica Zapadni Balkan koja nastaje 2004. godine u kontekstu EU integracija je tranziciona i postjugoslovenska.¹²⁹ Zapadni

¹²⁷ Harvey, D., *op. cit.*

¹²⁸ Močnik, R., 2016, 50.

¹²⁹ European Parliament, „The Western Balkans“, <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/en/sheet/168/the-western-balkans>, 1.8.2019.

Balkan predstavlja „pogled iz Brisela“ u kome se u novu formaciju uključuje Albanija sa preostalim jugoslovenskim republikama nakon dezintegracije SFRJ, ali se isključuje Slovenija koja je već bila integrisana u EU u vreme kreiranja ovog geopolitičkog koncepta. Te zemlje se tretiraju kao zemlje kandidati za prijem u Evropsku Uniju. U takvom integracijskom hegemonističkom okviru Zapadni Balkan se posmatra kao kulturno zaostao, a cilj međunarodnih agencija, uključujući i donatore u kulturi, jeste njegovo uključivanje u kulturne tokove centra kroz integracijske procese.¹³⁰

Već je bilo reči o tome da se u jednom društvu suprotstavljaju različiti diskursi u cilju borbe za dominaciju nekog od njih. Društvena podrška raznim suprotstavljenim diskursima se može detektovati kroz vrednosne orijentacije i stavove, uključujući onda i diskurzivne formacije koje možemo prepoznati unutar diskurzivnog polja. Može se reći da modernizacijski diskurs u Srbiji podržavaju liberalne vrednosne orijentacije koje se prema sociologu Mladenu Laziću uspostavljaju nasuprot prethodnim socijalističkim: privatno vlasništvo, individualizam, takmičenje, ideološki pluralizam i sloboda govora nasuprot kolektivismu, egalitarizmu, etatičkoj redistributivnosti i autoritarnosti.¹³¹

Iz stručnih tekstova, poput onog Šuvakovićevog o tranzicijskim umetnostima u Srbiji¹³² i drugih, mogu se identifikovati sledeći elementi diskurzivnih formacija kulture i umetnosti u tranziciji: linearno poimanje civilizacijskog progressa, uverenje o zakasneloj modernizaciji iz kojeg slede tipični stavovi i vrednosti; uverenje da je visoka kultura (gradska urbana kultura) nadmoćna u odnosu na lokalnu, narodnu kulturu (seosku i orijentalnu); razni stavovi o toleranciji, pluralnosti, participativnosti i demokratičnosti, u cilju brisanja razlike između centra i periferije; identitetske kulturalizovane politike; kao i stav o antikomunizmu i antifašizmu, prema kojem se komunizam i fašizam izjednačavaju i odbacuju kao antimoderni projekti.

¹³⁰ Močnik, R., 2016, 50.

¹³¹ Lazić, M. *op. cit.*, 123-144.

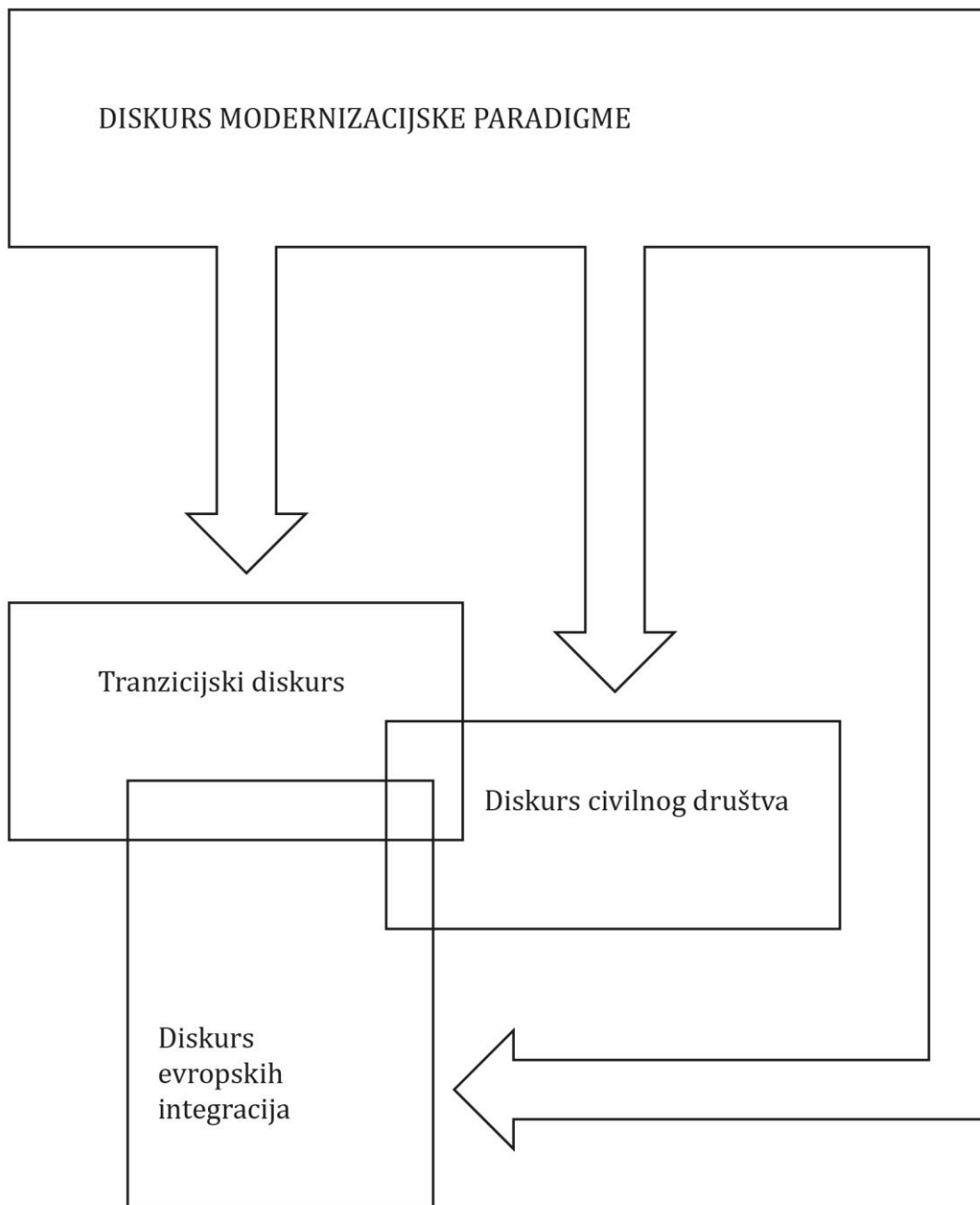
¹³² Šuvaković, Miško, „Tranzicijske umetnosti: neuporedive razlike“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010e, 703-748.

Može se zaključiti da je modernizacijski diskurs naznačen kao sveobuhvatniji pojam koji pri istraživanju omogućava da se uzme u obzir heterogenost termina modernizacije kao epistemološke kategorije, ali i modernosti kao diskurzivnog polja kako društvenih, tako i kulturalnih konkretnih realnosti. Specifičan tranzicijski diskurs se ovde takođe uzima u obzir kao izdvojena struktura modernizacijskog diskursa, ali se svakako vezuje za postsocijalističke zemlje, odnosno za Srbiju u kojoj zadobija svoj lokalno obojen karakter.

U skladu s tim, kritička teorija društvene transformacije analizira na argumentovan način društvenu tranziciju koja se odvijala u zemljama Istočne Evrope, odnosno u Srbiji, posmatrajući je kao kompleksan i upitan proces u kojem dolazi do promene društveno-ekonomske i političke paradigme. Tokom poznog socijalizma (post)modernizacijski diskurs stupa u antagonistički odnos sa socijalističkim diskursima i njegovim formacijama. Uslovi tranzicije predstavljaju kako društveni kontekst, tako i kontekstualizaciju za umetničke prakse koje se proizvode i reprodukuju pomoću uključivanja u određene ideološke državne aparate ili u aparate civilnog društva. Upravo u relaciji suprotstavljanja ovih diskursa, uspostavljenih u periodu koji se istražuje, raspoznaju se tranzicijski diskurs i diskurs civilnog društva koji se nameću kao uslov za umetničku proizvodnju. Usled pomenutog u obliku grafikona broj 3 su grafički prikazani *Modernizacijska paradigma i diskursi u uslovima tranzicije u Srbiji*.

Tokom perioda koji se u ovoj disertaciji analizira, u Srbiji je dominirala antagonizacija između globalnog-modernizacijskog i nacionalnog-tradicionalističkog diskursa. Uključivanje oba diskursa u različite ideološke aparate, kako državnih institucija tako i one nevladinih organizacija, dešava se u veoma zaoštrenim društveno-političkim i istorijskim prilikama na prelazu između dva veka. U četvrtom i petom poglavlju ove disertacije se posebno posvećuje pažnja protivurečnostima diskursa i institucija. Tokom devedesetih godina, ratna razaranja i dezintegracija zajedničke države predstavljaju neizbežan narativ u javnoj sferi. Ovaj trend se donekle nastavlja i tokom političkih i ekonomskih promena nakon dvehiljaditih godina, ali ovde će vodeći narativ polako postajati

narativ mira i evropskih integracija, čiju bazu predstavljaju organizacije civilnog društva.



Grafikon br. 3: *Modernizacijska paradigma i diskursi u uslovima tranzicije u Srbiji*

Fleksibilizacija rada u kulturi i umetnosti se pojavljuje zbog nestabilnog projektnog rada i nesigurnosti, odnosno prekarizacije u savremenim neoliberalnim

uslovima proizvodnje umetničkih praksi. Finansijsko-pravni zahtevi međunarodnih donatora u kulturi su sastavni deo uspostavljenog neoliberalnog ekonomskog okvira koji uslovljava i funkciju umetnosti. Sredstva međunarodnih donatora predstavljaju proizvodni uslov umetničkih praksi i zbog toga analiza agendi aktivnih fondacija u kulturi zaslužuje poseban fokus u ovom istraživanju.

Relacija umetničkih praksi prema sredstvima za proizvodnju određena je i delovanjima međunarodnih fondacija koje nude drugačije uslove rada u kulturi. Upravo su proizvodni uslovi umetničkih praksi iz zadatog perioda u fokusu ovog istraživanja. Potrebno je odrediti kako pojmovni tako i pravno-institucionalni okvir organizacija civilnog društva u sklopu kojih se proizvodnja i distribucija odvija. U četvrtom i petom poglavlju daje se analiza uslovljenosti modelima finansiranja i agendama međunarodnih donatora, uz trend kreativnih industrija koji se kasnije uspostavlja kao dominantan.

Kapitalistička kontrarevolucija na socijalističkoj poluperiferiji je, sudeći prema Rastku Močniku, bila pomognuta praksama civilnog društva u Istočnoj Evropi.¹³³ U Jugoslaviji se, zbog rata i procesa dezintegracije, civilno društvo, koje je postojalo i osamdesetih godina, našlo u protivurečnoj situaciji već tokom devedesetih godina. Dakle, osamdesetih godina civilno društvo je predstavljalo „... povezivanje različitih alternativnih društvenih pokreta, a naznačivalo je i usmerenje prema 'narodnoj fronti' i istorijski asocijalo na antifašističke narodne fronte.“¹³⁴ Kasnije se izraz civilno društvo počeo povezivati sa zauzimanjem za ljudska prava i pravnu građansku državu, a ideologija civilnog društva je preuzeta iz akademske obrade civilnog društva u drugim istočnoevropskim državama i na anglofonom području.¹³⁵

Razvoj civilnog društva se tokom tranzicije mahom odvijao kroz saradnju sa međunarodnim organizacijama, od kojih su najistaknutije međunarodne fondacije. U pravnom smislu, to su obično privatne nevladine organizacije, koje uglavnom

¹³³ Močnik, R., 2016, 299.

¹³⁴ *Ibid.*, 302.

¹³⁵ *Ibid.*, 303.

doniraju one organizacije civilnog društva s kojima fondacije sprovode aktivnosti od posebnog interesa. Aktivnosti međunarodnih fondacija zavise od zakonskog okvira države u kojoj je osnovana fondacija, kao i od zakona država u kojima one mogu delovati.¹³⁶ Prema pravno-institucionalnoj formulaciji međunarodne nevladine organizacije, Vojin Dimitrijević i Radoslav Stojanović svrstavaju u „privatne“ organizacije definišući ih kao „... udruženja grupa i pojedinaca iz različitih država, čiji ciljevi nisu sticanje dobiti. Takve se organizacije, dakle, ne mogu baviti trgovinom ili bankarstvom, ali se mogu zalagati za interese svojih članova ili za opšte interese, onako kako ih njihovi članovi opažaju. Otuda je veliki broj takvih organizacija i zato su one vrlo raznovrsne.“¹³⁷

Postoje raznovrsne međunarodne organizacije, a one lobističke i fondacijske prate izvesne kontroverze vezane za njihovo delovanje. Tokom Hladnog rata predmet spora je bio upravo rad međunarodnih organizacija, što Dimitrijević i Stojanović ispravno uviđaju.¹³⁸ U zaoštrenim ratnim uslovima tokom devedesetih godina delovanje međunarodnih fondacija u Srbiji će biti intenzivirano, ali istovremeno i otežano što se detaljnije obrađuje u četvrtom poglavlju.

Međunarodne donacije u Srbiji su većinom bile usmerene na razvojne projekte, jačanje civilnog društva, razvoj demokratije, političko obrazovanje, rodnu ravnopravnost i ženska prava, demokratizaciju, promociju osoba s manjinskom seksualnom orijentacijom, kulturno-umetničke projekte, ekološke projekte i drugo.¹³⁹ Jedna od najbitnijih fondacija, kada se govori o civilnom društvu, politici i kulturi, predstavlja nesumljivo Institut za otvoreno društvo, koji deluje kao deo

¹³⁶ *Zakon o zadužbinama i fondacijama*, Službeni glasnik Republike Srbije, br. 88/2010 i 99/2011.

¹³⁷ Dimitrijević, Vojin, Stojanović, Radoslav, *Međunarodni odnosi*, Službeni list SRJ, Beograd 1996, 107.

¹³⁸ Dimitrijević i Stojanović pišu: „U doba Hladnog rata bile su naročito česte optužbe da su pojedine međunarodne privatne organizacije osnovane i održavane zato da bi služile ciljevima pojedinih država, naročito velikih sila, poglavito u oblasti propagande, gde utiču na javno mnjenje i privlače politički neiskusne ljude time što maskiraju prave subjekte i prave interese. Takve su se optužbe potvrđivale kada bi u javnost izbijali skandali oko finansiranja ovih organizacija (npr. sredstva koja je Međunarodna unija socijalističke omladine dobijala od obaveštajne službe SAD) ili pomoću samih postupaka organizacija (kao kada su jugoslovenski nacionalni ogranci, kao po komandi, posle rezolucije Informbiroa bili isključeni iz jednog broja međunarodnih nevladinih organizacija, kao što su npr. Međunarodni savez studenata, Svetska sindikalna federacija itd.).“ Videti: *Ibid.*, 109.

¹³⁹ Građanske inicijative, *NVO sektor u Srbiji*, Beograd 2005.

Fondacije otvorenog društva¹⁴⁰ na čijem je čelu investitor i filantrop Džordž Soros (George Soros). Ciljevi i vrednosti Instituta za otvoreno društvo glase:

„Mi verujemo u fundamentalna ljudska prava, dignitet i vladavinu prava. Mi verujemo u društvo gde su svi ljudi slobodni da participiraju potpuno u građanskom, ekonomskom i kulturnom životu. Mi verujemo u označavanje neravnopravnosti koja seče preko mnoštva linija, uključujući rasu, klasu, rod, seksualnu orijentaciju i državljanstvo...“¹⁴¹.

U kontekstu produkcije savremene umetnosti od druge polovine devedestih godina Sorosevi centri za savremenu umetnost dominiraju kulturnim scenama cele Istočne Evrope,¹⁴² što je posebno razmotreno u četvrtom poglavlju. Približno od 2002. godine, njihovo finansiranje kulture i umetnosti u Istočnoj Evropi se smanjuje i zamenjeno je sredstvima iz Evropske Unije u kontekstu evropskih integracija.

U agendama ovih fondacija iz dvehiljaditih godina, kulturni identiteti i kulturna samosvest dobijaju ključnu ulogu u epohi globalizacije, a proizvođače kulture „... karakterišu termini kao što su 'promena', 'otvorenost', 'inovativnost', 'angažovanost', 'jačanje civilnog društva', 'društveni izazovi', 'partnerstvo', 'razmena iskustava', 'debata', i slično.“¹⁴³. U daljoj analizi kaže se da je poželjni proizvođač kulture, odnosno mogući umetnik, teoretičar ili uopšteno radnik u kulturi, „... prema tom opisu, mlada, kulturno samosvesna, inovativna, kreativna osoba, otvorenog duha, društveno angažovana, spremna za participaciju, saradnju, za

¹⁴⁰ Na zvaničnom sajtu fondacije stoji: „Fondacija za otvoreno društvo, Srbija osnovana je 17. juna 1991. godine. Radila je pod nazivom Soros fondacija Jugoslavija do februara 1996. godine, kada je zbog davanja podrške razvoju demokratskog društva u Srbiji Vrhovni sud Srbije zabranio njen rad. Ponovo je registrovana iste godine pod nazivom Fond za otvoreno društvo, Jugoslavija. Godine 2012. menja ime u Fondacija za otvoreno društvo, Srbija.“. Videti: Fondacija za otvoreno društvo, Srbija, „O fondaciji“, <http://www.fosserbia.org/sr/o-nama/o-fondaciji.html>, 1.6.2019.

¹⁴¹ The Open Society Foundations, *Who we are*, <https://www.opensocietyfoundations.org/about/mission-values>, 1.6.2017. Ciljevi i vrednosti fondacije su u međuvremenu promenjeni.

¹⁴² Esanu, Octavian, *The transition of the Soros centers to contemporary art: The managed avant-garde*, CCCC, Kiev 2008.

¹⁴³ Horrorkatze, „From Soros Realism to Creative Class“, u: *Art Always Has Its Consequences*, Hegyi, Dora, (ur.) Sternberg Press, Berlin 2011, 191-192.

sticanje i deljenje novih znanja.¹⁴⁴ Slične ključne reči mogu se uočiti i u agendama Evropske kulturne fondacije, ali i kod drugih donatora tokom dvehiljaditih godina.

Uočljiva je promena paradigme agendi međunarodnih donacije iz oblasti kulture i savremene umetnosti od 2008. godine. Prelazi se sa „starog“ označavanja „umetnosti kao činioca društvene promene“ na koncepte označavanja savremene umetničke prakse kao integralnog dela kreativnih industrija. Agende međunarodnih donatora počinju da zagovaraju samoodržive umetničke projekte u prelazu iz društveno angažovanog polja u polje kreativnih industrija, čime se uklapaju u koncepte ekonomski samoodrživog privrednog rasta nakon globalne finansijske krize.

1.2. Metodološki pristup

1.2.1. Istraživačko pitanje i hipoteze od kojih se polazi u istraživanju

Osnovno istraživačko pitanje disertacije glasi: kako je i u kojoj je meri umetnost bila uključena u društvene promene i neoliberalne, odnosno globalizacijske procese u Srbiji od 1991. do 2008, te koja je bila njena funkcija u tom okviru?

Da li je moguće govoriti o tome da su (postavangardne i savremene) umetničke prakse podržavale procese tranzicije u globalni neoliberalni kapitalizam? Kako su to ove specifične prakse, koje su radikalno zastupale zahtev za društvenim promenama, podržavale i reprodukovale tranzicijski diskurs i logiku kapitala u tehno-menadžerskim okvirima – ili je možda bilo i onih aktera koji su se tom obrascu protivili? Kakav su uticaj imali materijalni uslovi proizvodnje umetnosti, pre svega intervencionistički načini finansiranja od strane međunarodnih donatora?

¹⁴⁴ *Ibid.*, 192.

1. Prva hipoteza od koje se polazi u ovoj disertaciji je „organska“ veza između umetničkih praksi i principa istorijskih avangardi, naročito s obzirom na njihov zajednički cilj, a to je aktivno uključivanje u procese društvenih promena. Kako je već pomenuto u ovom poglavlju i dodatno obrazloženo u sledećem, nakon pojave i delovanja istorijskih avangardi u XX veku došlo je do dekonstrukcije autonomije umetnosti i to na dva načina. Prvo, kroz lažno brisanje jaza između umetnosti i života u vidu ekspanzije proizvoda kulturnih industrija, i drugo, kroz revizionističku rekonstrukciju kanona modernizma tokom Hladnog rata, u koji se vrši kooptacija avangardizama, kako o tome piše Peter Birger.¹⁴⁵

Kada se govori o avangardnoj dekonstrukciji pojma autonomije umetnosti, treba uzeti u obzir hibridni karakter postavangardnih praksi u postmoderni, kao i institucionalnu kritiku koju sprovodi savremena neoavangardna umetnost. Oslanjajući se na teorijski rad Petera Birgera, savremene umetničke prakse se mogu sagledati kao nastavak aktivnosti nadmetanja unutar umetničke oblasti, ali ne i kao realizacija avangardnih zahteva.¹⁴⁶ U tom smislu, Birger pokazuje da zadati principi od kojih polaze istorijske avangarde ostaju na snazi i u izmenjenim istorijskim uslovima, prevashodno u pogledu namera avangardi da utiču i podstiču društvene promene.

S tim ciljem se ovde obrazlažu ključni principi avangarde, u okviru šire teorije umetnosti, uključujući i Birgerovu teoriju avangarde. Ti principi su: zahtev za ukidanjem ili transformacijom koncepta institucije umetnosti karakterističan za moderne teorije i estetiku; zahtev za ukidanjem svih „pomoćnih“ društvenih institucija kojima se podržava i garantuje autonomija umetnosti kao nezavisne grane u odnosu na društvo, ekonomiju i svakodnevni život.¹⁴⁷ U tom smislu se radikalno zahteva prekid sa devetnaestovekovnim obrascima tumačanja umetnosti i njene društvene uloge, koji su preživljavali do druge polovine XX veka u formi

¹⁴⁵ Bürger, P., 2014.

¹⁴⁶ Birger piše: „Uspeh neoavangardi je paradoksalan fenomen. Iako je od pokreta istorijskih avangardi, koji su se bezbrižno koristili tehnikama i postupcima umetničke tradicije, dogma moderne koja je zastupala da u određenom trenutku postoji samo jedno stanje umetničkog materijala izgubila svoju validnost, neoavagarda i dalje sledi paradigmu nadmetanja.“. Videti: Bürger, P., 2014, 106. prevod autora.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 20. i Birger, P., 1998, 82-83.

visokog modernizma, a po kojima umetnost odgovara samo vlastitim zahtevima poštujući inherentnu logiku slobodnog i autonomnog stvaralačkog čina. Taj prekid je značio odbacivanje autonomije umetnosti i ponovno uključivanje u društveni kontekst, u svoj njegovoj ekonomsko-političkoj, ideološkoj i kulturološkoj složenosti. U tom smislu se tvrdi da ne postoji umetničko delo kao autonomni objekat, već da je umetnička praksa proces i projekat koji se odvija u samom društvu što ukazuje na princip stapanja života i umetnosti. Ukazujući na značaj pomenutih principa na teorijskom planu, sagledava se pozicija umetničkih praksi u datom periodu u Srbiji, obeleženom radikalnom političko-ekonomskom transformacijom društva.

2. Druga hipoteza od koje se polazi jeste stav da je dominantni ideološki okvir evrocentrične razvojno-modernizacijske paradigme izgrađen kao metanarativ zapadnog diskursa modernosti. Taj diskurs se nalazi u samom korenu procesa transformacije društva i umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji. Tranzicijski, evrointegracijski i diskurs civilnog društva ovde se razmatraju kao specifični diskursi ali i kao elementi uključeni u diskurs modernizacijske paradigme. Transformacija društva se sprovodila tako što je uticala na celokupni način života i stvaranje novoga „mentalnog sklopa“, u čemu je, mislilo se, ogromnu ulogu igrala upravo kultura. Kultura je živa veza između naloga za privatizaciju i „spoznaje“ o bogatstvu koje tranzicija navodno treba da donese.

Modernizacijski diskurs je u srpskom kontekstu kompatibilan sa liberalnim vrednosnim orijentacijama, koje se, kako je već rečeno prema Lazićevoj analizi¹⁴⁸ ali i Šuvakovićevim pregledu o tranzicijskim umetnostima,¹⁴⁹ uklapaju u dominantne diskurse vezane za modernu društveno-ekonomsku formaciju: linearno poimanje progressa (na primer teza o zakasneloj modernizaciji Balkana); Zapadna visoka kultura i urbana kultura se postavljaju kao nadmoćne nasuprot nacionalnoj, lokalnoj ili popularnoj narodnoj kulturi, koje se posmatraju kao seoske i orijentalne; dominaciju globalizacijskog diskursa, participativnost, toleranciju i

¹⁴⁸ Lazić, M. *op. cit.*, 123-144.

¹⁴⁹ Šuvaković, M., 2010e, 703-748.

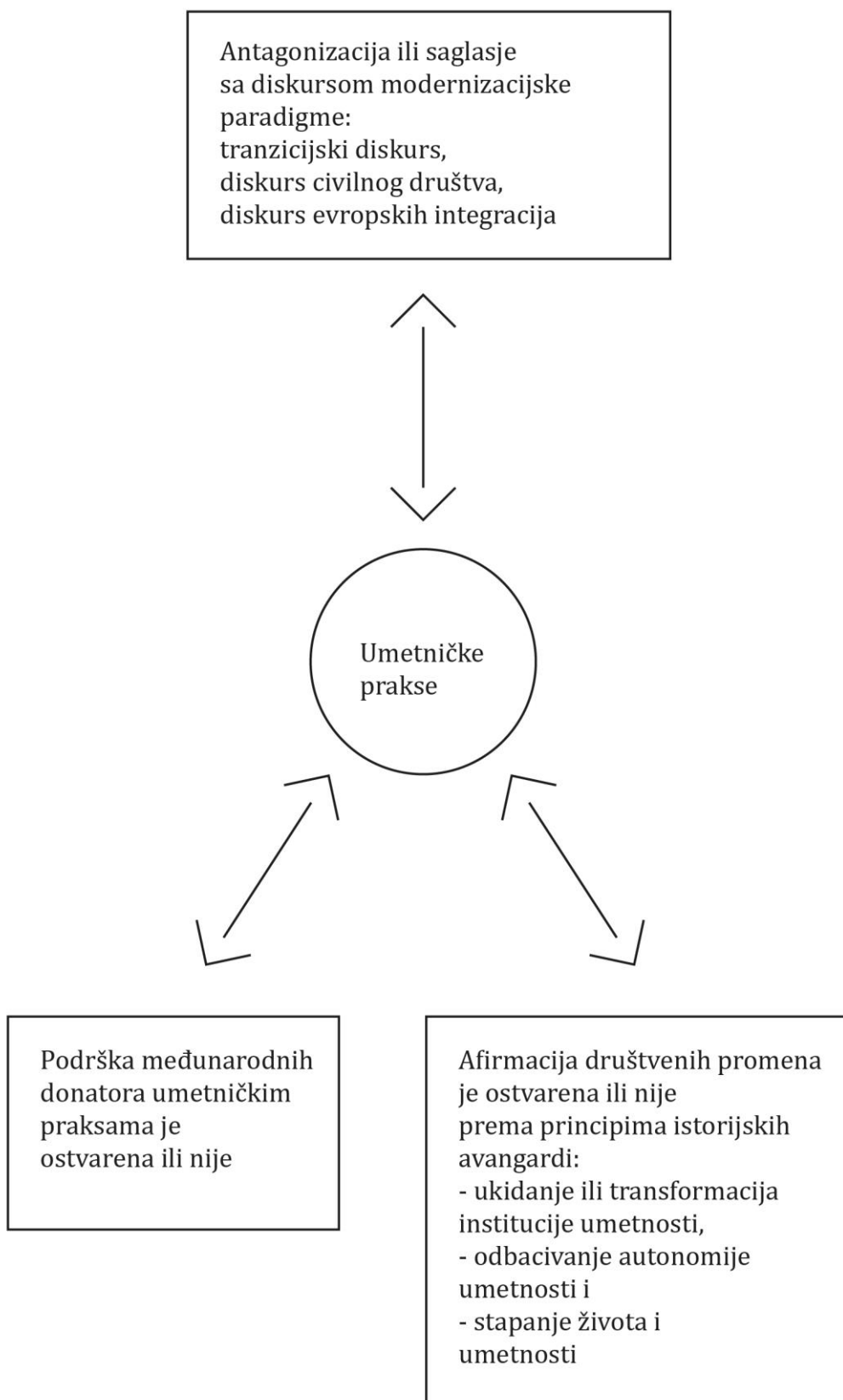
demokracija; o individualizmu koji stoji u sveopštoj suprotnosti prema principima kolektivizma i solidarnosti iz perioda socijalizma; dominaciju politike identiteta nasuprot idejama klasne pravde. U tom kontekstu, treba utvrditi odnos umetničkih praksi prema elementima i orijentacijama modernizacijskog diskursa.

3. Treća hipoteza od koje se polazi u ovoj disertaciji jeste da je finansiranje u kulturi kroz sredstva međunarodnih donatora predstavljalo neophodan činilac u proizvodnji željenih formi umetničkih praksi koje bi, prema mišljenju donatora, pomogle implementacije tranzicijskih procesa u šire društveno tkivo. Tokom perioda koji se uzima u obzir u ovoj disertaciji, najveći međunarodni donator za savremenu umetnost u Srbiji bila je fondacija Fond za otvoreno društvo Džordža Sorosa, čija je primarna misija bila u tome da utiče na društvene promene kroz izgradnju „otvorenog društva“ i civilnog društva. Kultura i umetnost su se u tom procesu otvaranja smatrale izuzetno značajnim oblastima, koje mogu da snažno utiču na promene diskursa, a time i na promene u samoj strukturi postsocijalističkog društva. Drugi važan faktor koji se analizira su donacije Evropske Unije, čiji je cilj proizvodnja i podrška umetnosti i kulture u kontekstu evropskih integracija. Ovde je postupak takav da kroz tekstove, artefakte i agende donatora, koji su u saglasju s diskursom modernizacijske paradigme, utvrdi koje su umetničke prakse i u kojoj meri bile podržane od strane međunarodnih donatora.

Prema navedenim hipotezama se kroz analizu utvrđuje da li su karakteristične umetničke prakse:

- a) ispunile namenjenu ulogu u društvenim promenama prema principima teorije avangarde (hipoteza 1);
- b) ispunile kriterijume u pogledu uključivanja u diskurs modernizacijske paradigme (hipoteza 2);
- c) koje prakse su bile primalac donacija, a koje nisu bile podržane od strane međunarodnih donatora i njihovih agendi (hipoteza 3).

Grafikon broj 4 predstavlja *Relacije umetničkih praksi*.



Grafikon br. 4: *Relacije umetničkih praksi*

1.2.2. Analitički model i metoda analize sadržaja

U ovoj disertaciji se pri analizi karakterističnih umetničkih praksi upotrebljava Birgerov model kritičke nauke o književnosti. Birger je postavio ovaj model u uvodu u svoju teoriju avangarde. Kako je već objašnjeno na početku ovog poglavlja, on se oslanja na teorijske uvide iz Marksovog dela. Osnovni model iz Birgerove teorije avangarde jeste hermeneutički, a „... centralno mesto pripada dijalektički shvaćenom pojmu *funkcije*“¹⁵⁰. U ovom istraživanju se prema tom modelu razmatraju *funkcije umetničkih praksi*.

Saglasno Birgerovom analitičkom modelu primenjenom na čitanje, interpretaciju i analizu karakterističnih umetničkih praksi, nastalih u uslovima tranzicije u Srbiji, potrebno je „... utvrditi činjenice i na strani 'društveni položaj primarnog nosioca' i na strani 'intencija dela', činjenice koje nemaju nomološki karakter, jer ga mogu zadobiti samo u kontekstu interpretacije, ali ipak imaju visok stepen proverljivosti.“¹⁵¹. Od važnosti za uspešnost ovoga modela svakako je argumentativno i ubedljivo povezivanje „društvenih činjenica“ i „činjenica umetničke prakse“, što se u ovoj disertaciji izvodi kroz metodu analize sadržaja.

Šta znači pojam *kritičke nauke* koji je povezan sa ovim modelom? Oslanjajući se na Marksova dela poput *Osnovi za kritiku političke ekonomije* i *Kritika Hegelove filozofije državnog prava*, Birger zasniva svoj model kritičke nauke o književnosti, koji funkcioniše kao opšti model kritičke nauke o umetnosti. Kritička nauka se konstituiše kao nauka koja promišlja društveno značenje sopstvenog delovanja i shvata se kao deo društvene prakse, uspostavljajući kategorije s kojima je moguće istražiti odnos umetničkih praksi i konkretnih društvenih odnosa.

Prema Birgeru, ona hermeneutika koja dovede u pitanje tradiciju na kojoj je zasnovana prerašće u kritiku ideologije.¹⁵² U njegovom postupku se iz Marksove kritike religije apstrahuje model koji može biti primenjen i na umetničke prakse

¹⁵⁰ Birger, P., 1998, 20.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, 12. Ovde se pojam kritika ideologije misli kao pojam koji omogućava promišljanje protivurečnosti društvene stvarnosti i duhovnih objektivacija.

uopšte. Prema ovom modelu, društvena stvarnost i duhovne objektivacije jesu zapravo povezane u protivrečnosti, a ta povezanost se naziva „društvena *funkcija* idealnog sadržaja“¹⁵³. Ova povezanost je dijalektička u svojoj protivurečnosti i otvorena je za interpretaciju, u čemu upravo i leži njen kvalitet. U tom smislu, *kritika* je shvaćena kao proizvodnja saznanja o istorijskoj istini određenih duhovnih proizvoda, a umetničko delo je proizvod društvene stvarnosti.

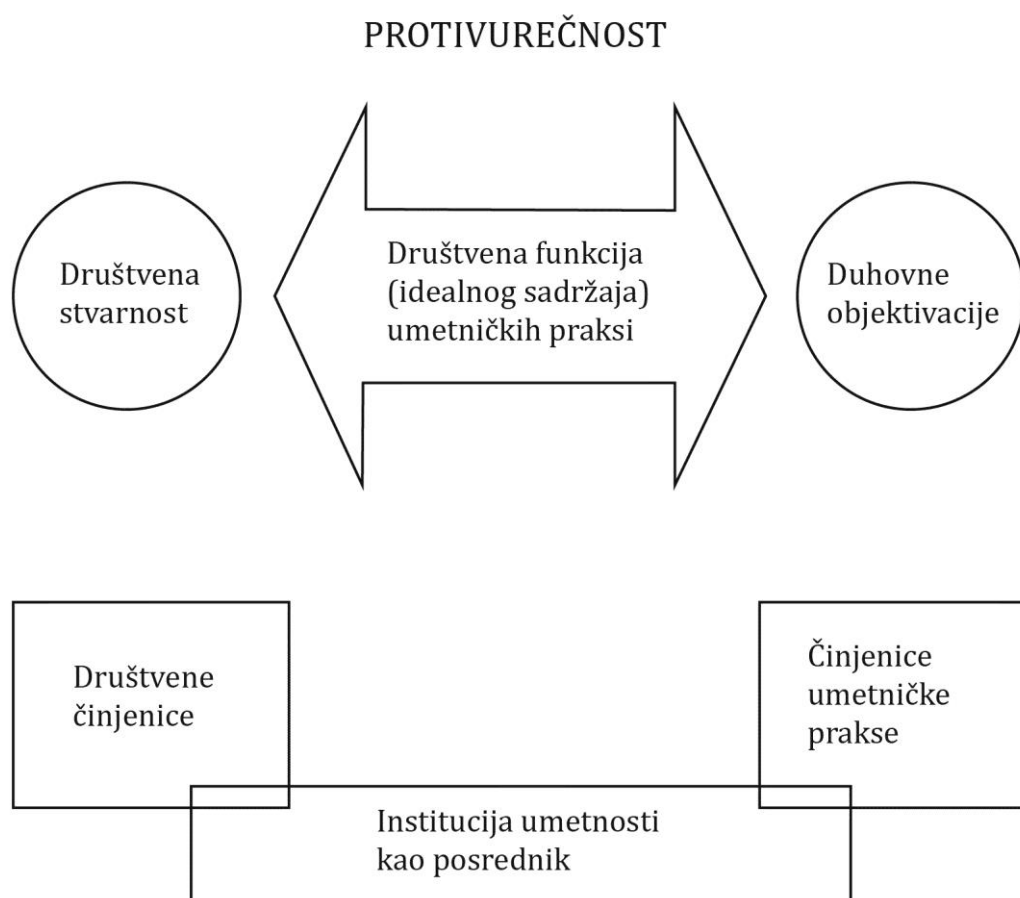
Umesto o „idealnom sadržaju“ u ovoj disertaciji se govori o sadržaju umetničkog dela, dok se u kontekstu istorijske promene kategorije umetničkog dela može govoriti o umetničkom u širem smislu, kao izvođenju ili zastupanju, odnosno, o *umetničkim praksama* onako kako se umetničke prakse formulišu u drugom poglavlju.

U daljoj razradi svoga modela, Birger je od nemačkog filozofa Herberta Markuzea (Herbert Marcuse) preuzeo tezu o afirmativnom karakteru građanske kulture, naglašavajući da je njena afirmativnost zapravo fikcija jer se u stvarnosti ne dozvoljava ostvarenje viših ljudskih vrednosti, a sva velika dela građanske kulture jesu u isto vreme i protest protiv nepravednog društva u kojem nastaju.¹⁵⁴ U tom smislu, ove tvorevine su nešto u čemu se „... razilaze idealni zahtev i realna funkcija“¹⁵⁵ (besposledičnost i autonomija dela u društvu) i u toj protivurečnosti upravo leži plodotvoran prostor za kvalitativnu interpretaciju i analizu dela. *Analitički model prema modelu kritičke nauke o književnosti Petera Birgera* je prikazan grafikonom broj 5, i u ovoj disertaciji se izvodi prema obrazloženom modelu kritičke nauke o književnosti.

¹⁵³ *Ibid.*, 13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 15. Markuzeov esej iz koga Birger to preuzima glasi *O afirmativnom karakteru kulture*.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 17.



Grafikon br. 5: *Analitički model prema modelu kritičke nauke o književnosti Petera Birgera*

Institucija umetnosti u ovom modelu predstavlja, kako za Birgera tako i za Markuzea, onu ključnu društvenu instituciju koja zapravo „...determiniše stvarnu društvenu funkciju dela“¹⁵⁶. Institucija umetnosti stoga obuhvata okvirne društvene uslove unutar kojih se umetničke prakse proizvode i konzumiraju. Društvena funkcija (koja kod Markuzea predstavlja jedinstvo kritičke intencije i afirmativnog delovanja) zavisi i od statusa same kulture u građanskom društvu, a taj status čine okvirni uslovi unutar kojih se umetničke prakse događaju.¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Ibid.*, 18.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 17.

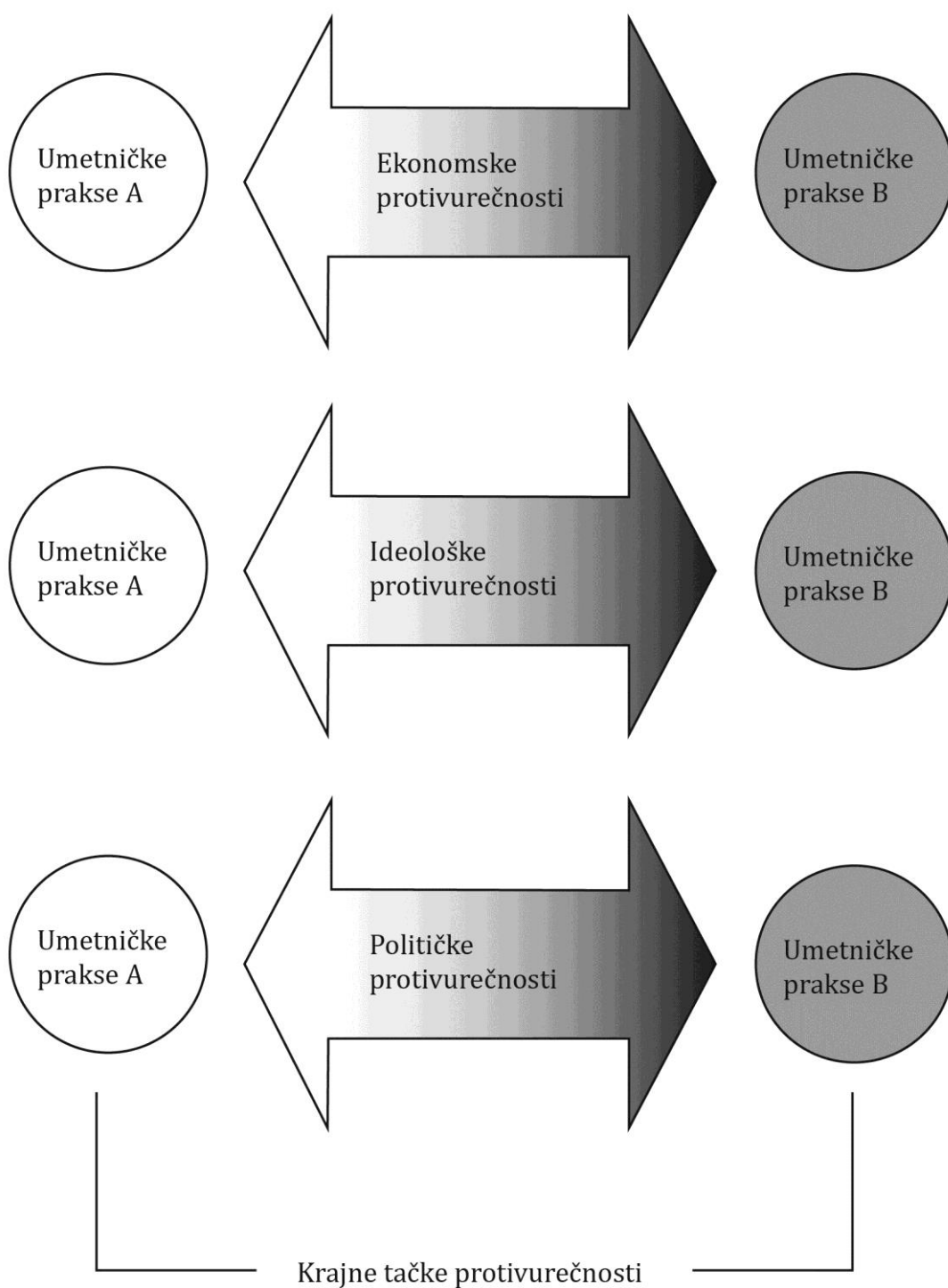
Recepcija nekog dela se odvija uvek pod unapred zadatim institucionalnim uslovima, a institucija umetnosti, koju Birger zapravo poistovećuje sa autonomijom umetnosti,¹⁵⁸ opredeljuje na kraju funkciju svake umetničke prakse. Pojednostavljeno rečeno, institucija umetnosti je *posrednik* između umetničke prakse i društva.¹⁵⁹ Umetnička praksa ne može pobeći od društvenog totaliteta, ona se zapravo nalazi unutar njega, jer se, prema Birgeru, društvo pojavljuje na više nivoa: kao konstrukt samog dela; kroz opoziciju između umetničkog dela i životne prakse; kao opštedruštvena datost u položaju društvenih nosilaca; i u određivanju institucije umetnosti.¹⁶⁰

Identifikacija centralnih protivurečnosti omogućava odabir odgovarajućih umetničkih praksi u cilju analize njihovog karaktera, statusa i funkcija u uslovima tranzicije u Srbiji. Pri analizi sadržaja primarno se uzimaju u obzir karakteristične umetničke prakse koje stoje na krajnjim tačkama društvenih protivurečnosti, to jest, one prakse koje zastupaju krajnju instancu ekonomske, ideološke i političke protivurečnosti u srpskom društvu. U tom smislu grafikon broj 6 prikazuje *Krajnje tačke protivurečnosti umetničkih praksi*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 18.

¹⁵⁹ Birger piše: „Pojmom institucije umetnosti označava se ravan posredovanja između funkcije pojedinačnog dela i društva.“. Videti: *Ibid.*, 19.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 20.



Grafikon br. 6: *Krajnje tačke protivurečnosti umetničkih praksi*

U istraživanju se primenjuje metoda analize sadržaja koja polazi od načina na koji se određeni umetnički sadržaji i pripadajući diskursi upotrebljavaju u

društvu, odnosno, od interpretacija samih umetničkih praksi predstavljenih u stručnoj literaturi, katalozima, novinskim člancima i drugim dokumentima. Analiziraju se tekstovi iz kataloga izložbi, umetničke kritike i polemike objavljene u stručnim časopisima i u literaturi, kao i intervjui i izjave umetnika, kustosa, kritičara ili relevantnih aktera iz već postojećih internet arhiva.

Istovremeno se pristupa analizi sadržaja agendi donatora, njihovim ciljevima i misiji organizacija, objavljenih u njihovim publikacijama i zvaničnim dokumentima. Analiza uzima u obzir suprotstavljene diskurse, a zatim obuhvata odnos karakterističnih umetničkih praksi prema društvenoj promeni, kao i njihov odnos prema diskursu tranzicije i podršci međunarodnih donatora.

S prvim skupom kriterijuma se preispituje avangardni potencijal umetničkih praksi u cilju društvene promene. Drugi skup kriterijuma identifikuje razliku između umetničkih praksi koje podržavaju ideje tranzicije i prateće kulturne paradigme i onih koje se tim idejama suprotstavljaju. S trećim skupom kriterijuma se ukazuje na razloge i uslove zbog kojih su određene prakse podržane od strane međunarodnih donatora, a druge, pak nisu.

1.2.3. Teorijsko-metodološki i naučni doprinos

Naučni doprinos ove disertacije sastoji se u aktuelizaciji i nadogradnji teorije avangarde kroz kritiku (post)modernizacijskog diskursa u specifičnom kontekstu srpskog društva u tranziciji, odnosno, u povezivanju ove teorije sa ekonomsko-institucionalnim aspektom međunarodnih donacija i civilnog društva. Teorijsku osnovu ovog rada predstavljaju radovi autora koji pripadaju postmarksističkim tokovima, a rad se pridržava određene teorijske paradigme koja je adekvatna njegovom predmetu.

To znači da se umetnički i kulturni fenomeni razmatraju na osnovu epistemološkog aparata teorije ideologije, istorije umetnosti, studija kulture i savremene teorije umetnosti, koje kao zajedničku osnovu imaju oživljavanje značaja unutrašnjih veza koje povezuju različite aspekte društvenog života, čime se ekonomija, ideologija, kultura i umetnost tumače kao elementi jedinstvenog

diskurzivnog tkanja. U tom epistemološkom okviru, teorija avangarde se tumači kao aktivni element „teorijske prakse“, na osnovu koje se avangarda prikazuje kao vezivno tkivo kulture, politike, ideologije i ekonomije. Takav pristup teoriji avangarde omogućuje da se funkcija umetničke proizvodnje u tranzicijskoj Srbiji sagleda s različitih stajališta i na jedinstven način.

Ovaj rad pokazuje upliv hegemonijskih diskursa koji u Srbiju ulaze različitim putevima, između ostalog i preko međunarodnih organizacija, i koji uvek stoje u dosluhu sa svim ključnim društvenim procesima. Posebna vrednost ovog rada trebalo bi da leži u prepoznavanju, otkrivanju i analizi tih slabih tačaka u kojima političke namere i zahtevi pretočeni u umetničke prakse ne postižu željene efekte u procesu tranzicionih poremećaja koji Srbiju uvode u globalno društvo. U tom smislu, ova disertacija daje politikološka tumačenja transformacije umetničke produkcije, na osnovu relevantnog teorijskog i konceptualnog aparata.

Ova disertacija s više različitih pozicija doprinosi razumevanju funkcija i uticaja organizacija civilnog društva u društvenom i kulturnom prestrojavanju u okviru savremenih političkih i ekonomskih kretanja na globalnom i lokalnom nivou. Analizirajući uticaj donacija nevladinim organizacijama u radu se konkretno pokazuje zašto i kako dolazi do konverzije koncepta umetničkog dela u umetničke prakse u specifičnom prostoru kao što je Srbija. Ovaj rad pokazuje kako i kojim sredstvima umetnost postaje agens promena u okviru hegemonijskih diskursa, ali istovremeno pokazuje kada i pod kojim uslovima umetničke prakse ostaju verne svojoj ulozi, čije je poreklo u avangardi, a to je da uznemiruju i kritikuju hegemonije različitih vrsta.

2. Od autonomne oblasti umetnosti do umetničkih praksi

U ovom poglavlju se obrazlaže proces autonomizacije umetničke sfere i predstavljaju se tumačenja svrhe i funkcije umetnosti i umetničkih praksi. Pored osnovnog teorijskog okvira i odrednice prema kojoj su umetničke prakse sastavni deo društva i oblik ideološkog procesa proizvodnje, sada treba ukazati na onu prisutnu distinkciju koja od njih čini zasebnu oblast. U ovom poglavlju je poželjno prikazati na koji način se svrha i funkcija umetnosti menjaju kroz istoriju autonomizacije sopstvene oblasti i njene (samo)institucionalizacije. Shodno tome se uzima u obzir autonomizacija oblasti umetnosti u buržoaskom društvu, kao i zahtev istorijskih avangardi za ukidanjem estetske sfere kao autonomne sfere, odnosno oblasti.

U prvom poglavlju je uz pomoć Birgerove teorije avangarde formulisan dijalektički pojam *funkcije umetnosti*, koji je centralan u njegovom hermeneutičkom metodu.¹⁶¹ Protivrečnost koja postoji između društva i umetnosti, posredovana je institucijom umetnosti, koja je poistovećena s njenom autonomijom i od koje zavisi formulacija funkcije umetnosti. U ovom poglavlju je sada težište na istoriji institucije umetnosti, odnosno na njenim istorijskim promenama u cilju podrobnog razumevanja kategorija *institucije*, *autonomije* i *funkcije umetnosti*. Teorija avangarde Petera Birgera je od velike pomoći u tome, ali potrebna je i dopunska, kompatibilna teorija da bi se ovaj zadatak uspešno obavio.

Birger je postavio svoju teoriju bez posebnog uvida u razvoj umetničke institucije i funkcije umetnosti u socijalističkim zemljama. U njegovoj teoriji avangarde i kasnijim delima nije razjašnjen razvoj umetnosti nakon avangardističkog reza u zemljama Istočnog bloka, niti u SFRJ.¹⁶² Doduše, u njegovim poslednjim delima, kao što je *Nakon avangarde* (objavljeno pred kraj njegovog života), Birger uključuje relevantne savremene umetničke pojave iz Istočne Evrope, ali opet bez specifične perspektive i iskustva iz komunističkih

¹⁶¹ Birger, P., 1998, 20.

¹⁶² Iako Birger u avangardne pokrete, pored izvorno zapadnoevropski orijentisanih pokreta, dadaizma i nadrealizma, svrstava i rusku avangardu. Videti: Birger, P., 1998, 50, f. 4.

zemalja. Na primer, Birger piše o slučaju poljskog umetnika Artura Źmijevskog (Artur Źmijewski), koji je 2012. godine postao kustos prestižnog Berlinskog bijenala i koji je svoj provokativni umetnički rad o Holokaustu pokušao institucionalizovati na ambivalentan način, koristeći u ovom kontekstu svoju duplu ulogu umetnika i kustosa.¹⁶³ Vezavši slučaj Źmijevskog za jedno globalno bijenale kao što je berlinsko, Birger se zapravo ne bavi situacijom u Poljskoj, niti funkcijom rada ovog umetnika u kontekstu postkomunističkih društava.

Radi postavke adekvatnog epistemološkog okvira u kontekstu (post)socijalističkih društava, korisno je uključiti već pomenutu *teoriju simboličkih formacija* Rastka Močnika, jer se s njome može izvršiti dopuna Birgerove teorije. U Močnikovom radu se uzima u obzir front klasne borbe kao osnovna društvena protivurečnost u promišljanju savremenih umetničkih postupaka.¹⁶⁴ Iako obe teorije funkcionišu kao kritika ideologije, pored Močnikovog jasnog horizonta klasne borbe, postoje još izvesnije razlike između njegovih i Birgerovih polazišta. Teoretizujući revolucionarne postestetske prakse, kao što su, na primer, proletkult i konstruktivizam, Močnik smatra da je u Sovjetskom Savezu, pomoću tih praksi, došlo do ostvarenja avangarde.¹⁶⁵ Za razliku od njega, Birger ne uzima naročito u obzir konstruktivnu ulogu istorijske avangarde u izgradnji socijalističkog društva, nego je posmatra primarno kao bunt protiv buržoaskog društva.

Radi utemeljenja pojma *umetničke prakse*, odnosno razmatranja svrhe i funkcije praksi u društvenoj formaciji određenog perioda, od značaja je izložiti okvir u kojem je konstituisana *estetika* kao disciplina čiji je predmet umetnost. Pojava *estetike* je pokazatelj osamostaljivanja ove filozofske discipline. Ona je preduslov za promišljanje istorijske kategorije umetnosti, kao sastavnog dela filozofije o lepom, koja nudi saznavni aparat u cilju artikulacije *estetske sfere*.

Uprkos važnosti estetike, namera u ovom poglavlju nije baviti se njenim nastankom kao posebnom disciplinom. Prvenstvena namera je da se u skladu s

¹⁶³ Bürger, P., 2014, 105.

¹⁶⁴ Močnik, R., 2017, 92-92.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 80.

teorijsko-metodološkim aparatom koji je iznet u prvom poglavlju ove disertacije (a pre svega u odnosu na Birgerovu teoriju avangarde), povežu centralne istorijske prelomne tačke, prateći istorijat pojmova i funkcije umetnosti. Usredsređivanjem na te prelome, otkrivaju se ona mesta koja su važna za utemeljenje savremenog pojma umetnosti i umetničkih praksi.

Saglasan s Birgerovom orijentacijom o ključnom prelomu koji je izvršila avangarda, Močnik u svom radu polazi od zahteva avangarde za ukidanjem autonomije, odnosno autonomne estetske sfere.¹⁶⁶ Njegova namera je da pronade horizont za savremenu umetnost i da ga uporedi sa ostvarenjima istorijskih avangardi koje su vezane za radikalnu politiku.¹⁶⁷ U gotovo svim varijantama modernizma – onog koji je bio aktuelan na Zapadu ili jugoslovenskog umerenog modernizma, kao i u varijantama socrealizma u zemljama Istočnog bloka – nakon napada avangarde, kako naglašava Močnik, bila je nužna revitalizacija estetske sfere, što je podrazumevalo podršku koja je dolazila iz drugih neestetskih oblasti.¹⁶⁸ Shodno tome, oblast umetnosti je kompleksna i promenjiva, a njen karakter, svrha ili funkcija zavise od podrški iz drugih neumetničkih oblasti, kao što su oblast politike ili ekonomije. Od posebnog značaja za proširivanje oblasti umetnosti je bilo aktiviranje *redimejda (ready-made)* kojim se omogućava višestruka interpretacija dela.¹⁶⁹ Sledstveno tome, oba pravca XX veka, i modernizam i postmodernizam, podrazumevaju restauraciju autonomne estetske sfere umetnosti, ali u isto vreme podržavaju prostor za proširivanje umetničke sfere na neumetničke oblasti.¹⁷⁰

Zbog svih tih komplikovanih istorijskih procesa vezanih za kategoriju umetnosti, primarna karakteristika s kojim se danas suočavamo jeste, kako kaže Lari Šiner, rastakanje ove kategorije, odnosno utisak da se bilo šta u praksi može

¹⁶⁶ *Ibid.*, 53.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Povodom toga on konkretno ističe da je modernizmu bilo potrebno umetničko tržište koje mu pruža podršku. S druge strane, socrealizam je zadobio podršku vladajuće političke ideologije. Videti: Močnik, R., 2017, 53.

¹⁶⁹ Primer za ključno delo *redimejda* je *Fontana* Marsela Dišana (Marcel Duchamp). Videti: Močnik, R., 2017, 57.

¹⁷⁰ *Ibid.*

označiti kao umetnost.¹⁷¹ Nekadašnju univerzalističku ideju *lepih umetnosti*, koja je procvetala s prosvetiteljstvom, zamenjuje savremena radikalna fluidnost umetničkog dela i brisanje njegovih granica, neuhvatljivost definisanja same kategorije umetnosti, njenih praksi i oblasti a sveopšta relativizacija u punoj snazi nastupa za vreme postmodernizma i njegove potencije da reciklira elemente iz istorije kao ideološke elemente, što dovodi do toga da umetnost postaje neuhvatljiv i nestabilan registar.¹⁷²

Takvi procesi, konkretizovani u pojavi *redimejda*, doprinose značajnom destabilizovanju koncepta umetnosti, koji će uskoro biti zamenjen ili kojem se pak dodaje pojam umetničke prakse. U tom smislu istoričar umetnosti Nikola Dedić piše kako savremena umetnost predstavlja žanr proizašao iz zaokreta od umetničkog dela ka umetničkom predmetu, koji je bio prvenstveno vidljiv u pojavi Dišanovog redimejda.¹⁷³ Rekonceptualizacija umetnosti jeste istovremeno znak neprekidnog traganja za mestom umetnosti u društvu i jačanjem njene funkcije, ali tako da istovremeno sačuva značaj i značenje svog mesta, koje je stekla u ranijim vekovima, kao autonomna oblast i ekskluzivni predmet estetskog prosuđivanja. Treba imati u vidu da je izgrađivanje novog pojma umetnosti i približavanje tog pojma umetničkim praksama obeleženo i motivisano, između ostalog, elitističkim konceptom umetnosti izgrađenim tokom XIX i u prvoj polovini XX veka. Zato je avangarda, kao reakcija na estetizam modernizma, osnova i inspiracija, pravo „plodno tlo“ koncepta umetnosti kao prakse.

2.1. Autonomizacija umetnosti

Da bi jedna umetnička epoha smenila drugu potrebno je da se uspostavi prenos elementa iz prethodnih epoha i izvrši njihova reartikulacija pomoću logike i

¹⁷¹ Šiner, L., 2007, 13.

¹⁷² Močnik, R., 2017, 56, f. 5.

¹⁷³ Dedić, Nikola, „Doba savremene umetnosti“, u: *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Čekić, Jovan, Šuvaković, Miško (ur.), Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017, 41-52.

ideoloških aparata nove epohe.¹⁷⁴ Autonomizacija umetničke oblasti i estetske sfere ima svoje korene u evropskoj renesansi, kada je prerada ideoloških elementa iz prethodnih epoha dovela do sasvim novih pojava, koje idu u prilog toj autonomizaciji. U umetnosti renesanse ideološki elementi religioznog srednjovekovnog slikarstva se, prema Močniku, uvode u potpuno novu preradu izraženu kroz tehniku *renesansne perspektive*, što je u skladu s emancipacijom od religiozne ideologije.¹⁷⁵

U prilog tome, Močnik ističe primer Mazačovog (Masaccio (1401-1428)) preuzimanja svetačkog oreola iz stare ikonografske predstave, koji je slikar naslikao u perspektivi, izvršivši reartikulaciju tog elementa u skladu s novom simboličkom formacijom.¹⁷⁶ Mazačo je podvrgao elemenat iz prethodne formacije drugačijoj logici artikulacije i njegov „... gest emancipacije umetničke prakse i umetničkog dela, od religiozne ideologije, deo je istorijskog procesa autonomizacije kulture kao posebne društvene sfere, relativno nezavisne od ekonomske i pravno-političke sfere.“, piše Močnik, pojašnjavajući da je u proces proizvodnje jedne nove simboličke formacije uključena reartikulacija elemenata iz drugih simboličkih formacija.¹⁷⁷ Pojam *simboličke forme* je uveo istoričar umetnosti Ervin Panofski (Erwin Panofsky)¹⁷⁸, koji Močnik dinamizuje kroz pojam *simboličke formacije*.¹⁷⁹ Ovako formulisan pojam je u saglasju s Marksovim konceptom *društvene formacije*, koji stoji nasuprot fiksnom pojmu forme. *Društvenu formaciju*, u tom smislu, karakterišu unutrašnja protivurečnost, proizvođenje totaliteta i strukturalna uzročnost, odnosno nadodređenost u poslednjoj instanci. Formacija je dinamična i njena svrha je da osigurava uslove za određeni način proizvodnje u kojoj se aktivira.

¹⁷⁴ Močnik piše o preuzimanju estetskih elemenata i njihovoj reartikulaciji. Videti: Močnik, R., 2017, 58-60.

¹⁷⁵ Močnik, R., 2017, 59.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Panofski ga posebno obrazlaže u delu *Perspektiva kao simbolička forma* iz 1927. godine.

¹⁷⁹ Močnik, R., 2017, 58.

Na koji način se autonomizovala umetnička oblast i kako su se svrha i funkcija umetnosti transformisali? Autonomizacija umetnosti kao posebne oblasti u društvu je u neraskidivoj vezi (u saglasju ili u protivurečnosti) s dominantnom ideologijom i državnim ideološkim aparatima. Oni predstavljaju elementarne faktore oslonca u procesu autonomizacije ove oblasti. Primarne faktore oslonca za autonomizovanje oblasti umetnosti, predstavljale su akademske i školske institucije, odnosno *kulturni i obrazovni državni ideološki aparati*.¹⁸⁰ Važan elemenat u tom procesu predstavlja osnivanje jasno profilisanih obrazovnih institucija umetnosti. Prvenstveno je konstituisanje umetničke akademije zaslužno za autonomizaciju umetnosti, a njenu strukturu zasnovanu tada, možemo i danas prepoznati. Paralelni procesi autonomizacije oblasti se dešavaju s filozofijom i naukom, što se konkretizuje zasnivanjem novih disciplina. Osamostaljivanje teorije o umetničkom i lepom, pomoću profilisanja estetike kao nezavisne discipline filozofije u XVIII veku, stabilizovaće podršku procesu autonomizacije umetnosti i podstaći njenu separaciju od religije i monarhije.

Stvaranje obimnijeg tržišta umetnosti, prvo u Engleskoj i kasnije nakon revolucije u Francuskoj tokom ove epohe¹⁸¹ odgovara zahtevu nove narastajuće buržoaske klase. Ta klasa potvrđuje svoj simbolički kapital i status kroz posedovanje skupocenih umetničkih dela, koja su do skoro bila rezervisana samo za aristokratiju i crkvu. U tom periodu su od značaja pitanja autorstva i razgranatosti tržišta umetnosti. Kako nam to prema izvorima otkriva Šiner, u početku je pominjanje autora u prodajnim katalogima umetničkih dela dolazilo na samom kraju opisa, dok su u prvom planu bili skupocenost i obrada objekta.¹⁸² U drugoj polovini XVIII veka to će se promeniti u korist „brendiranja“ identiteta slikara ili umetničke radionice čija imena izbijaju u prvi plan i postaju značajna odrednica svakog dela, ma kako ono bilo izvedeno.¹⁸³

¹⁸⁰ Pojam se tretira prema Altiserovoj definiciji državnih ideoloških aparata. Videti: Altiser, L., 2009b, 28.

¹⁸¹ Šiner, L., *op. cit.*, 154-155.

¹⁸² *Ibid.*, 127.

¹⁸³ *Ibid.*

Kako male i anonimne zanatlije ne mogu da isprate tehnološke i društvene promene u narastajućim kapitalističkim društvima, oni su proterani iz umetničke oblasti, jer će, prema Šineru, umetničko tržište početi da uzdiže individualnog umetnika i podstiče separaciju između zanatlija i umetnika.¹⁸⁴ Razvijanje umetničkog tržišta je u neposrednoj vezi s novom institucijom umetnosti. Ona sada funkcioniše u odvojenoj društvenoj oblasti, koja svoju podršku pronalazi u institucijama prethodnih epoha i koje je bilo potrebno do kraja transformisati.

Osamostaljivanje institucija umetničkog obrazovanja je jedan od preduslova za autonomizaciju oblasti umetnosti. Naime, obrazovne umetničke institucije su postojale unutar samostalnih zanatskih radionica, ali svakako nisu mogle da ponude složen institucionalni sistem niti solidnu infrastrukturu izvan zanatsko-tržišnih ili religijskih okvira. Prva složenija institucija, Kraljevska akademija slikarstva i vajarstva, koja je za vreme Luja XIV utemeljena u rigoroznom akademizmu od strane dvorskog umetnika Šarla Lebrena (Charles Le Brun), osnovana je 1648. godine i u početku je bila zamišljena kao slobodno i otvoreno društvo.¹⁸⁵ Nakon dobijanja izdašnih subvencija i uz kontinuiranu finansijsku podršku dvora, ona postaje prava promotivna mašinerija u službi francuskog apsolutizma.¹⁸⁶

Istovremeno, ona postaje složena i snažna infrastrukturna celina za visoko obrazovanje umetnika, a Lebrén uspostavlja striktni kanon reprezentacije, kao što naglašava socijalni istoričar umetnosti Hauzer.¹⁸⁷ Kompleksan sistem Akademije i njenu institucionalizaciju sada su odlikovale institucionalne rigoroznosti koje su bile neraskidive od reprezentacije apsolutizma. Umetnici koji su prolazili kroz sistem Akademije su reprodukovali akademski kanon inherentan epohi klasicizma u umetnosti. Još uvek se nije moglo reći da se Akademija konstituisala u potpunosti kao autonomna institucija, jer je u političkoj i ekonomskoj sferi bila vezana za apsolutističku moć. S druge strane, položaj Akademije je bio privilegovan. U

¹⁸⁴ *Ibid.*, 126.

¹⁸⁵ Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I tom*, Kultura, Beograd 1966, 435.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 436-437.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 436.

takvom povoljnom okviru su se izgradile strukture umetničkog obrazovanja s dogmatičnim sistemom upravljanja, što je doprinelo prvorazrednoj akumulaciji kapaciteta i procedura. Iako je prvo bila uspostavljena u Francuskoj, ta struktura se brzo proširila i na Italiju, gde je osnovana *Rimska akademija*, na čijem je čelu takođe bio Lebreu.¹⁸⁸ Time je uspostavljena dragocena infrastruktura za savremenu instituciju umetnosti u Evropi.

Način Lebreuove institucionalizacije, organizacija i uspostavljanje procedura umetničkog obrazovanja postaju uzor za celu Evropu. Započeti proces autonomizacije oblasti umetnosti se nakon Francuske revolucije i pada monarhije nastavlja u pravcu aproprijacije umetnosti od strane buržoaske klase u usponu.¹⁸⁹ Moglo bi se reći da su akumulirani kapaciteti nakon pada monarhije unutar specijalističke oblasti u apsolutizmu bili oslobođeni. Menja se i funkcija umetnosti, koja je pre toga služila kao podrška apsolutističkoj moći, vezana za monarha i državu. Institucionalne infrastrukture izgrađene za vreme apsolutizma konsoliduju se u novim strukturama države, dok njihovi prethodno izgrađeni kapaciteti predstavljaju preduslov za autonomizaciju društvenih polja.

Naredni preduslov za konstituisanje autonomije umetničke oblasti u epistemološkom smislu, predstavlja osamostaljivanje *teorije o lepom* unutar filozofije, odnosno zasnivanje *estetike* kao posebne filozofske discipline.¹⁹⁰ Poznato je da se u nemačkoj klasičnoj filozofiji tokom XVIII i XIX veka odvija uspostavljanje teorije o lepom i umetnosti. U ideološkim aparatima *filozofske nauke*, koja se pre toga odvojila od institucije religije, ostvaruju se podrška autonomiji i proširena reprodukcija oblasti umetnosti.¹⁹¹ Istorijsko prožimanje i međusobna potpora umetnosti i nauke, predstavljaju unitarnu koegzistenciju, koja stoji nasuprot religioznoj ideologiji i njenim institucijama. Iako su razmatrani još u doba antičkih filozofa, sa „zlatnim dobom nemačke klasične filozofije“, *lepo* i *umetnosti* se počinju misliti kao pojmovi u okviru nezavisne filozofske discipline i zato Šiner smatra da

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnost i književnosti, II tom*, Kultura, Beograd 1966, 9.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 107.

¹⁹¹ Šiner, L., *op.cit.*, 102.

se bezinteresno kontemplativno prefinjeno uživanje uspostavilo kroz sistem lepih umetnosti, koji je bio vezan za više klase, i koji je stajao nasuprot zanatskoj proizvodnji upotrebnih objekata koja se vezuje za narod.¹⁹² Prema njemu, moderna ideja estetike sadrži sledeće elemente koji su izmenjeni iz prethodujuće kritike ukusa: „... 1. obično uživanje u lepom koje se razvilo u posebnu vrstu prefinjenog i intelektualnog zadovoljstva, 2. ideja o prosuđivanju bez predrasuda postala je ideal o bezinteresnoj kontemplaciji i 3. zaokupljenost lepotom je zamenjena uzvišenim i na kraju idejom o samodovoljnom umetničkom delu kao stvaralaštvu.”¹⁹³.

Pravu prekretnicu, koju je filozof Imanuel Kant (Immanuel Kant) izveo u mišljenju, predstavlja autonomizovanje estetskog doživljaja koji se uspostavlja kao bezinteresno dopadanje.¹⁹⁴ Kritički promišljajući prethodne teorije o lepom, Kant je izgradio sopstveni sistem *estetike*, koja čini uz transcendentalnu logiku i metodu, temelj njegove filozofije.¹⁹⁵ Ističući da se u nemačkom kontekstu estetikom naziva ono što drugi zovu „kritika ukusa“ ili „ideja ukusa“, Kant nasuprot tim partikularnim pojavama uvodi *transcendentalnu estetiku* kao nauku o svim čulnim principima.¹⁹⁶ Pojam estetike je uveo i razvijao nemački filozof Aleksander Baumgarten (Alexander Baumgarten), da bi pronašao pravila ocenjivanja lepog i podveo ih pod principe kritičkog uma, ali je sudeći po Kantu

„(...) ovaj trud uzaludan. Jer pomenuta pravila ili kriteriji jesu prema svojim najvažnijim izvorima čisto empirički, te, prema tome, nikada ne mogu služiti kao određeni zakoni *a priori*, prema kojima bi se

¹⁹² *Ibid.*, 167.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, 174.

¹⁹⁵ Kant na sledeći način piše o estetici kao o čulnom opažanju: „Međutim, sve opažanje koje je za nas moguće jeste čulno (estetika); prema tome, zamišljanje jednog predmeta uopšte pomoću čistog pojma razuma može kod nas postati saznanjem samo ukoliko se ovaj čisti pojam primeni na predmete čula. Čulni opažaj ili je čist opažaj (prostor i vreme) ili empirički opažaj onoga što se neposredno predstavlja pomoću osećaja kao stvarno u prostoru i vremenu. Odredbom čistih opažaja mi možemo zadobiti saznanja *a priori* o predmetima (u matematici), ali samo u pogledu njihove forme kao pojava; pri tom ostaje nerešeno da li mogu postojati stvari koje se moraju opažati u ovoj formi. Prema tome, svi matematički pojmovi za sebe nisu saznanja, osim ukoliko se pretpostavi da postoje stvari koje mi možemo predstaviti samo shodno formi onog čistog čulnog opažaja.“ Videti: Kant, Imanuel, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, 133-134.

¹⁹⁶ Kant, Imanuel, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, 62.

morao upravljati naš ukus, već, naprotiv, naš ukus čini pravi probni kamen onih pravila.“¹⁹⁷.

Dakle, na mesto estetike i umetnosti, prema jugoslovenskom estetičaru Danku Grliću, jasno je ukazao tek Kant, koji ih smešta u svoj sistem ljudskih delatnosti.¹⁹⁸ Tako Kant u delu *Kritika moći suđenja* smešta *estetičku moć* u međuprostor područja moći suđenja (kojom je moguće spojiti fenomene i pojmove), ali *estetička moć suđenja* još uvek ne omogućava sintetizaciju na nivou nauke,¹⁹⁹ iako je Kantov cilj bio da dokaže opštost estetskog rasuđivanja uprkos njegovom poreklu u čulnom.

Nakon Kanta, drugi nemački filozof Hegel je unutar svog opsežnog filozofskog sistema *apsolutnog idealizma* posvetio mesto i estetici, ali ovoga puta kao *nauci o filozofiji umetnosti*. Naime, u Hegelovim predavanjima, rečeno je da je estetika disciplina koja se bavi pitanjima lepog u umetnosti, odnosno da je reč o *filozofiji umetnosti*.²⁰⁰ Distancirajući se od pitanja prirodno lepog, Hegelova *filozofija lepih umetnosti* cilja na tvorevine lepog koje su tvorevine duha i samim tim stoje na višem stupnju od lepih tvorevina prirode.²⁰¹ Razmatrajući prethodne uvide, Hegel se okrenuo Kantovoj raspravi o kritici moći suđenja, da bi istakao protivurečnost umetnosti u samoj njenoj kategoriji. Shodno tome, Hegel je ukazao da je već kod Kanta bila naglašena ta protivurečnost, tako što je estetički sud postavljen kao saglasan *reflektirajućoj* moći suđenja.²⁰² U tom smislu Hegel piše da je ona zapravo subjektivna, jer je osećaj zadovoljstva i dopadanja nekog subjekta upleten u sud o predmetu, tako da se na kraju neće pokazati kao objektivni.²⁰³

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Grlić, Danko, *Estetika II*, Naprijed, Zagreb 1976, 70.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 71.

²⁰⁰ Predavanja su nakon Hegelove smrti sakupljena i objavljena od strane njegovih učenika u trotomnom delu *Estetika*. Videti: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika I*, BIGZ, Beograd 1986, 3.

²⁰¹ *Ibid.*, 4.

²⁰² *Ibid.*, 59.

²⁰³ U pomenutom kontekstu Hegel piše: „Ipak se, po Kantu, takvim sudom opet ne saznaje objektivna priroda predmeta, već se njime samo izražava jedan subjektivni način refleksije. Slično tome Kant shvata estetički sud tako što on niti proizlazi iz razuma kao takvog, kao moći pojmova, niti iz čulnog opažanja i njegove šarolike raznovrsnosti kao takve, već iz slobodne igre i uobrazilje.“ Videti: *Ibid.*, 59.

U slučaju da se estetički sud ne može do kraja uzeti u obzir kao objektivan, uzima se u obzir naredni važan princip *slobodne igre*, koji se može povezati sa ovim sudom. U tom smislu nemački svestrani pesnik romantizma i filozof Fridrih Šiler (Friedrich Schiller) pridaje važnost *slobodnoj igri*, zasnivajući tako originalan pogled na umetnost i estetiku, tretirajući je kao ključnu filozofsku disciplinu. U čuvenim pismima o estetskom vaspitanju čoveka, koja Šiler upućuje svom meceni, u prvi plan izbija slobodna igra, koja prema njemu stoji u samoj suštini proizvodnje umetnosti.²⁰⁴ Umetnost je, prema Šileru, objekat nagona za igrom, jer upravo kroz estetsku igru čovek dostiže sreću i ispunjenje koji bi trebali biti i krajnja svrha umetnosti.²⁰⁵ Iako Šiler uspostavlja distinkciju između estetske igre i puke igre, prema njemu bez slobodne igre, odnosno nagona za igrom, nema ni umetnosti.²⁰⁶

Na koncu će Hegel izvesti sintezu dotadašnjih nastojanja, ne opredeljujući se za primarnost slobodne igre, niti se pak mireći s kantijanskim nesavršenstvima ili sa bezinteresnim *estetskim sudom*. Izgradivši sintezu, on filozofiju umetnosti smešta unutar kompleksnog sistema filozofije u kojem je svrha umetnosti jasno omeđena. Sa sintezom filozofije o lepom, odnosno filozofije umetnosti, ukazuje se *institucija filozofije o umetnosti*, neophodni preduslov za autonomizaciju umetničke oblasti. Bilo je potrebno izvesti složenu operaciju kako bi umetnost zadobila povlašćeniji status unutar buržoaske društvene i ideološke formacije. Umetnost je postavljena tako da može da zauzme isto hijerarhijsko mesto unutar ovlasti *apsolutnog duha* pod kojim su već boravile prema Hegelu, aktivnosti višeg ranga od same umetnosti – religija i filozofija.²⁰⁷

Apsolutni duh je najviši oblik razvoja duha u Hegelovom sistemu apsolutnog idealizma, koji se razvija pre svega kroz samosvest i mišljenje, odnosno kroz filozofiju, zatim kroz religiju i naposletku kroz umetnost, kojoj je kao nižem obliku, u ovom sistemu ipak dopušteno da pripadne sferi apsolutnog duha.²⁰⁸ Kako je

²⁰⁴ Šiler, Fridrih, *O lepom*, Book&Marso, Beograd 2007, 154.

²⁰⁵ *Ibid.*, 55.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Hegel, G.V.F., *op. cit.*, 96.

²⁰⁸ *Ibid.*, 98.

umetnost postavljena na isti pijadestal, pod okriljem *apsolutnog duha*, kao i prethodne dve, odavno ustoličene oblasti, tako je i njena supstancija morala biti transformisana. Umetnost nije više imala prizemnu društvenu svrhu da obrazuje i razonodi, ili pak, kako je to Šiler poetično mislio, da omogućava bezbrižnost i igru. Umetnost je za svoju svrhu dobila visoku vrednost, samu *istinu*, koja je pre toga bila rezervisana samo za oblasti religije i filozofije.

Izvršivši proširivanje sfere apsolutnog duha, Hegel je nehотиčno relativizovao samu oblast *apsolutnog duha*. U oblasti religije (sveto pismo) i filozofije (logika) uspostavljene su kanonizovane zakonitosti. Umetnost je, kao još uvek „mlada“ oblast koja pripada apsolutnom duhu, morala pronaći svoje kriterijume, svoj normativni okvir i svoju svrhu, radi konsolidacije sopstvene oblasti. Nužno je bilo da se zasnuje *normativna estetika* čiji će zadatak biti da pronađe kriterijume i okvire unutar filozofije o lepom i umetnosti kao veštački lepog, koje stoji iznad prirodnog lepog.²⁰⁹

2.2. Svrha umetnosti

Ne mireći se sa utilitarnom ili puko mimetičkom svrhom umetnosti, Hegel, prema kriterijumima svog filozofskog sistema (u kome je apsolutni duh najviši oblik razvoja duha), svrhu umetnosti pronalazi u doprinosu razvoja duha i samosvesti duha.²¹⁰ Utvrđujući principe prema kojima razmatra svrhu umetnosti, Hegel izdvaja tri osnovna. Prvi princip se tiče podražavanja prirode, drugi stoji u vezi sa uzbuđenjem duševnosti i treći je spojen s višom supstancijalnom svrhom umetnosti.²¹¹ U vezi s prvim principom, Hegel smatra da umetnost nikako ne bi trebalo da bude puko podražavanje prirode – u smislu da teži perfekcionistačkom i tehnicistačkom okviru izvođenja; samim tim, puko podražavanje spoljašnjih pojava ne može postati svrha umetnosti.²¹²

²⁰⁹ *Ibid.*, 118.

²¹⁰ *Ibid.*, 49.

²¹¹ *Ibid.*, 43-57.

²¹² *Ibid.*, 47.

Kroz citat koji sledi izražava se drugi princip koji stoji u vezi sa uzbuđenjem duševnosti i prema kojem svrha umetnosti jeste u tome

„(...) da budi i oživljuje ona svakojaka osećanja, sklonosti i strasti koja u čoveku tinjaju, da ispunjava njegovo srce i da učini da on, razvijen ili još nerazvijen, sve proživi osećanjem, i da prinese našem osećanju i opažanju na uživanje sve ono što ljudska duša može u svojoj unutrašnjosti i svojoj najskrivenijoj dubini da nosi, iskusi i proizvede, ono što je u stanju da pokrene i uzbuđi ljudsko srce u njegovim dubinama i njegovim raznovrsnim mogućnostima i predelima, kao i druge suštinske i uzvišene stvari koje duh inače ima u svom mišljenju i u svojoj ideji, kao što je uzvišenost onoga što je plemenito, večno i istinito; isto tako da nam učini razumljivim nesreću i bedu, zatim da upozna u njegovoj najskrivenijoj dubini ono što je zlo i zločinačko, sve što je užasno i jezivo, kao i svako uživanje i svaku sreću, i da naposletku učini da se fantazija odaje dokonim igrama uobrazilje, kao i da uživa u zavodničkim čarolijama čulno dražesnih očiglednih slika i osećanja.“²¹³.

U prilog tome, Hegel navodi višestruka shvatanja svrhe umetnosti, koja se prema njemu ne mogu tretirati kao zadovoljavajuća i koja pak nisu u mogućnosti da u celosti i temeljno predstavljaju njenu istinsku svrhu.²¹⁴ Sve prethodno navedene svrhe nisu mogle zadovoljiti Hegelovu koncepciju u kojoj umetnost funkcioniše unutar oblasti apsolutnog duha. Na koncu, on se obraća principu koji se vezuje za supstancijalnu svrhu umetnosti, pošto prema njemu umetnost ima duhovnu svrhu i poseduje suštinsku duhovnost.²¹⁵

U snažnom Hegelovom teleološkom sistemu *istina* postaje svrha umetnosti. U skladu s tim, umetnosti se, kao posebnoj društvenoj oblasti, dodeljuje viši stepen

²¹³ *Ibid.*, 47-48.

²¹⁴ Kao na primer ona shvatanja prema kojima umetnost u društvu ima sposobnost da „... ublažuje divljačnost ljudskih prohteva.“ Videti: *Ibid.*, 49. Slično tome je i sledeće, opet nepotpuno shvatanje, veoma rasprostranjeno u Hegelovo vreme, da je svrha umetnosti u „... čišćenju strasti, poučavanju i moralnom usavršavanju.“ Videti: *Ibid.*, 51.

²¹⁵ *Ibid.*, 52.

institucionalnosti da bi bila kadra podržati i prikazati *istinu* posebnim sredstvima svoje tehnike: zvukom, bojama, formom, sižeom i uopšte jezikom umetnosti.

Znatno docnije, Hegelov sistem na kritički način preispituje nemački filozof Teodor Adorno. Prema slovenačkom estetičaru Alešu Erjavecu, upravo je Adorno predstavnik onog aspekta kulture koji je radikalan, istorijski i kritički.²¹⁶ Sledstveno tome, Adornova kritika hegelijanske estetike nije bila moguća bez prethodne kritike Hegelovog dela, koju je u radikalnom obliku izneo Karl Marks. Iako je bio Hegelov učenik, Marks se nije slagao s njegovim apsolutnim idealizmom.²¹⁷ U Marksovim delima se ne može naći previše toga o estetici i umetnosti, jer mu one nisu bile od primarnog interesa. Njih će iz kritičke, humanističko-marksističke i dijalektičke perspektive u XX veku konačno razraditi Adorno u svojoj estetičkoj teoriji. S druge strane, Marks je ljudski rad i njegove proizvode posmatrao u totalitetu kompleksnosti odnosa kapitalističke proizvodnje i razmene. Stoga ni umetnost ne može biti pošteđena u sistemu kapitalističke društveno-ekonomske formacije, niti može ostati izvan zadatih proizvodnih odnosa, kako to naglašava Stefan Moravski.²¹⁸

Nasuprot materijalističkoj i marksističkoj estetici stoji ontološki orijentisana estetika koja naglašava samodovoljne estetske kriterijume pomoću kojih se objašnjava pojavnost umetničkog dela. Predstavnik takve estetike je Martin Hajdeger (Martin Heidegger), jedan od ključnik filozofa XX veka, čije delo Erjavec tretira kao suštu suprotnost delu Adorna, odnosno, kao zastupnika filozofskog gledišta koje je antimoderno, bezvremeno i kontemplativno.²¹⁹ U srodnom ključu se može razmatrati estetika Nikolaja Hartmana (Paul Nicolai Hartmann), još jednog nemačkog filozofa. Hartman vrši korekciju Hegelovog sagledavanja estetičkog predmeta, interpretirajući ga na fenomenološki način

²¹⁶ Erjavec kaže da bi bez Adornovog doprinosa savremena kultura i umetnost ostali nedovoljno razumljivi. Videti: Erjavec, Aleš, *Ljubav na poslednji pogled, avangarda, estetika i kraj umetnosti*, Orion art, Beograd 2013, 12.

²¹⁷ Marks se u svom delu usredsredio na kritiku Hegelove filozofije prava i kritiku političke ekonomije i tako je utemeljio klasne i društveno-ekonomske dimenzije mišljenja, što se obrađuje u prvom poglavlju ove disertacije.

²¹⁸ Moravski, S., *op. cit.*, 32.

²¹⁹ Erjavec, A., 2013, 13.

(upravo suprotno od materijalističkih teoretičara), zahtevajući autonomno estetičko opažanje koje je sasvim pročišćeno od spoljnog realizma.²²⁰

Hartmanov pristup se usredsređuje na estetičke fenomene dela, ne posmatrajući umetničko delo primarno kao proizvod u sistemu ljudske ekonomske razmene, što znači da ga ne uvažava kao objekat unutar ove razmene. Hartmanovo estetičko opažanje nije moguće zamisliti bez unapred izgrađene autonomne umetničke oblasti. Ono ne omogućava da se razumeju i obuhvate svi oni aspekti društvenih oblasti kojima umetničko delo ontološki ne pripada, ali koji pak neminovno na njega utiču zbog višestrukih ekonomskih i političkih upletenosti u samo delo. S druge strane, marksistička tradicija estetike je početkom XX veka uzela u obzir da je umetnost kao autonomna oblast konstituisana prvenstveno u buržoaskom društvu, što predstavlja poseban akcenat u Adornovom radu.²²¹

Iako postoji značajan broj mislilaca koji su pokušali da sagledaju umetnost iz marksističke ili iz fenomenološke perspektive, za ovo istraživanje je od važnosti da se obratimo upravo Adornovim uvidima. Prema američkom estetičaru Lambertu Sjudervartu (Lambert Zuidervaart), Adornova teorija je jedna od najvrednijih marksističkih estetika jer je uspela da osvetli značaj autonomije umetnosti u društvu i da razvije model društvenog posredovanja umetnosti.²²² U Adornovom delu se, prema Sjudervartu, može uočiti izvesna nejasnoća u razlikovanju između *svrhe* i *funkcije* umetnosti.²²³

U svojoj kritici Hegelove estetike koju izvodi radi zastupanja kategorije *kritičke funkcije umetnosti*, Adorno kaže da je Hegelova estetika reakcionarna i da nasuprot njoj on pokušava da zasnuje takozvanu „naprednu dijalektičku estetiku“ koja ima potencijal da „... nužno postaje i kritika Hegelove estetike.“²²⁴ Adorno prigovara da se u Hegelovom delu ne pojavljuje *kritička funkcija umetnosti* a sledeći propust on vidi u tome da Hegel opažava prirodno lepo kao nešto prozaično, dok sa

²²⁰ Hartman, Nikolaj, *Estetika*, BIGZ, Beograd 1979, 95.

²²¹ Adorno, T., 1979, 410.

²²² Zuidervaart, Lambert, „The social significance of autonomous art: Adorno and Bürger“, u: *The Journal for Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, br. 1, The American Society for Aesthetics 1990, 61.

²²³ *Ibid.*, 69.

²²⁴ Adorno, T., 1979, 143.

druge strane uzdiže klasicistički kanon.²²⁵ U tom kontekstu, duhovno lepo Hegel traži isključivo u umetničkim tvorevinama, dok je, za razliku od njega, kod Kanta „... koncepcija lepog bila povezana sa prirodnim lepim; Hegel, pak, žrtvuje prirodno lepo subjektivnom duhu, ali ga potčinjava klasicizmu, koji je nespojiv s njim...“.²²⁶

Pored jasno izrečenih kritika, Adorno očito afirmiše Hegelovu estetiku kao jasan napredak u odnosu na prethodne pokušaje zasnivanja te discipline, pre svega zato što je njegova estetika povezala objektivitet umetnosti s duhom koji je postao priznat kao supstanca umetnosti u skladu s Hegelovim sistemom.²²⁷ Prema Adornu: „Ovaj imanentni idealistički momenat, objektivno posredovanje celokupne umetnosti duhom, ne može biti mišljen bez njega, i on sprečava tupoglavu doktrinu estetičkog realizma, isto tako kao što se sjedinjeni momenti pod imenom realizma podsećaju na to da umetnost nije nikakav blizanac idealizmu.“²²⁸ Iz navedenog se primećuje kako se kompleksna kategorija umetnosti ne može više poistovetiti s idealističkim predstavama o umetnosti. Upravo realizam, a kasnije i modernizam negiraju idealističke, odnosno klasicističke koncepte umetnosti, zasnovane na ideji duha kao supstancije umetnosti.

Fetišizam klasicističkog kanona se može pronaći u reakcionarnim političkim sistemima XX veka ili čak u zemljama real-socijalizama. Adorno će krivicu za to pripisati Hegelovom konzerviranju kanona antike: „... umesto da dijalektiku uvuče u estetski napredak, on [Hegel] je taj napredak zakočio...“, što je dovelo do kosekvenci u komunističkim zemljama, pošto se u tim zemljama „... njihova reakcionarna umetnička teorija hrani se, sa izvesnom Marksovom pomoći, Hegelovim klasicizmom.“²²⁹

Adorno se čvrsto drži autonomije umetnosti kao ideološke kategorije buržoaskog društva, iz koje pokušava da regeneriše kritički potencijal. U tom smislu će Adorno dovesti u pitanje i samu marksističku estetiku, ali i napredak

²²⁵ *Ibid.*, 142.

²²⁶ *Ibid.*, 143.

²²⁷ *Ibid.*, 164-165.

²²⁸ *Ibid.*, 167.

²²⁹ *Ibid.*, 344.

umetnosti, koji prema njemu nije imperativ zagovarati, niti ga je potrebno posebno poricati.²³⁰ Izvesna sumnja u napredak, ali i svest o neprekidnoj protivurečnosti autonomije umetnosti i društva, karakteriše njegovu formulaciju o nemogućnosti zasnivanja neprotivurečne povesti umetnosti.²³¹

2.3. Zahtev istorijskih avangardi u pogledu funkcije umetnosti

Već je rečeno da je Adornova teorija pisana kao kritika hegelijanske estetike i da predstavlja značajan doprinos u razmatranjima kategorije umetnosti, odnosno umetničkih praksi, autonomije, svrhe i funkcije umetnosti. Radi rasvetljavanja funkcija umetničkih praksi u ovoj disertaciji, neophodno je da se u teorijskom vidu povežu radikalni zahtev istorijskih avangardi i transformacija pojma funkcije umetnosti. Dalje je korisno rastumačiti modernističku aproprijaciju avangarde tokom Hladnoga rata i protivurečnosti nasleđa avangarde u manirima neoavangardi i postavangardi, kao oblicima savremene umetnosti koji preovlađuju u savremenom društvu.

Kako bi približio polemike dvadesetovekovnog modernizma, Erjavec predlaže da se preispitaju razlike i sličnosti između filozofskih gledišta Adorna i Hajdegera, jer su to dve centralne figure ovoga perioda.²³² Ma koliko da su Adorno i Hajdeger bili suprotstavljenih stavova, jer je prvi bio moderan, a drugi antimoderan, složili su se u tome da umetnost ima visoku ulogu u društvu i postavili su je za vrhovnu formu kreativnosti.²³³ Visoko pozicioniranje umetnosti kao ljudske delatnosti odlikuje ona modernistička gledišta koja avangardističke rezove sagledavaju samo kao epizodu unutar većeg narativa moderne. Teoretičar avangarde, Peter Birger, zamera Adornu upravo ovo integrisanje avangardnog reza

²³⁰ *Ibid.*, 345.

²³¹ *Ibid.*, 348. U kontekstu toga, Adorno piše: „Nemogućnost jedne jednosmislene konstrukcije povesti umetnosti i fatalnost svakog govora o napretku, da li on postoji ili ne, ima svoj izvor u dvostrukom karakteru umetnosti kao onog što je još društveno određeno u svojoj autonomiji i onog što je socijalno. Tamo gde socijalni karakter umetnosti nadvladava autonomni, gde njena imanentna struktura na izrazit način protivreći društvenim odnosima, autonomija je žrtva, a sa njom i kontinuitet; što se to idealistički ignoriše, jest jedna od slabosti povesti duha.“ Videti: *Ibid.*, 347.

²³² Erjavec, A., 2013, 12.

²³³ *Ibid.*, 13.

u samo jednu od faza razvoja moderne umetnosti.²³⁴ Naime, Birgerova interpretacija avangardističkog reza predstavlja novinu i formirana je kroz kritiku prethodno postavljenih Adornovih pozicija.

Radi daljeg pojašnjenja transformacije funkcije umetnosti, u ovom poglavlju se naročito porede Birgerov i Adornov odnos prema ovim kategorijama. U tom smislu, treba imati u vidu da je tek s pojavom istorijskih avangardi umetnost započela svoju radikalnu i istinsku transformaciju. Istorijske avangarde, uključujući i one koje su se desile na jugoslovenskim prostorima, zahtevale su revolucionisanje polja umetnosti i prekid s buržoaskom institucijom umetnosti. Istorijske prilike neće ići na ruku avangardističkom projektu. Tokom XX veka tekovine avangardista su postale kako deo masovne i popularne kulture tako i deo kanona modernizma. One su se institucionalizovale kroz galerije i muzeje i institucije popularne kulture, što predstavlja nerazrešiv paradoks. Kritička refleksija ovih procesa, koju je Adorno tada ponudio, proizašla je iz diskusija s drugim značajnim savremenikima koji su bili svedoci ključnih društvenih promena i revolucionarnih preokreta u kulturnoj i umetničkoj sferi.²³⁵

Humanističke ideje evropske kulture i umetnosti naročito su dovedene u pitanje s pojavom nacizma. U društvima liberalnog kapitalizma koja su se suprotstavljala nacizmu formulisana je kritika povezanosti i međusobne podrške fašizma i masovne kulture. Značajnu kritiku kulturnih industrija pružiće upravo Adorno, u trenutku kada se suočava s njihovim razgranatim oblicima u SAD, gde beži nakon izbijanja nacizma u Evropi.²³⁶ Za razliku od avangardi, kulturna industrija je omogućila simulaciju ukidanja distance između umetnosti i života i

²³⁴ *Ibid.*, 18.

²³⁵ U ovom smislu je neizostavno pomenuti da je i za studije kulture veoma značajna upravo *Frankfurtska škola* kojoj je pripadao Adorno i koja je proizašla iz *Instituta za sociološka istraživanja*. Autori iz *Frankfurtskog instituta* su postavili osnove za kritičko razmatranje fenomena kulturnih industrija u XX veku. O tome stoji više u prvom poglavlju.

²³⁶ Tokom tridesetih godina dolazi do osnivanja ogranaka instituta *Frankfurtske škole* u SAD, zbog rasta nacizma u Nemačkoj, a Adorno sa Horkhajmerom utemeljuju kritičku tradiciju u Americi. Videti: Mikecin, Vjekoslav (ur.), *Marksizam i umjetnost*, Komunist, Beograd, 1972, 125.

lažno prevazilaženje autonomije umetnosti, što je predmet analize Adorna i Horkhajmera u kritici kulturne industrije u SAD.²³⁷

S druge strane, institucija umetnosti je u socijalizmu imala drugačiji položaj nego u kapitalističkim zemljama. Teoretičar kulture i medija Boris Grojs (Boris Efimovich Groys) smatra da je u doba Staljina socijalistički realizam zapravo bio ostvarenje zahteva avangarde o stapanju života i umetnosti, tako što je celo društvo na radikalna način bilo organizovano u umetničkim formama.²³⁸ U takvom razvoju Grojs vidi negaciju avangardnog projekta, sprovedenu na vrlo sličan načinu kao na Zapadu, gde se avangarda stopila u prošireno polje institucije umetnosti i unutar koncepta visoke umetnosti nakon Drugog svetskog rata. Zahtev o spajanju života i umetnosti je na Zapadu prepušten procesima komodifikacije kulturnih industrija i popularnoj kulturi. Drugačiji stav od Grojsa ima Močnik, koji pak smatra da je avangarda u Sovjetskom Savezu neposredno nakon Oktobarske revolucije ostvarila svoje institucionalne okvire u pokretima proletkulta i konstruktivizma.²³⁹

U ovom poglavlju će se preispitati razlike i sličnosti u teorijama Birgera i Adorna. Međutim, kako u Adornovim i Birgerovim delima nema previše uvida u razvoj institucije umetnosti u socijalističkim društvima, ona za kontekst umetničke proizvodnje primarno uzimaju u obzir razvijeno kapitalističko društvo. Kod oba autora važi dijalektički princip prema kojem je umetnost dijalektički povezana s buržoaskim društvom, ali je u isto vreme i autonomna. Tek sa autonomijom umetnosti doći će do preduslova za *istinu* u umetnosti, koja je prema Adornu ultimativni kriterijum za njen društveni značaj.²⁴⁰

Kako Sjudervart naglašava, Adorno će kroz svoju dijalektiku suprotnosti isticati upravo autonomiju umetnosti i njen društveni značaj a prema tome, autonomija umetnosti je najznačajniji resurs koji se desio ovoj oblasti; ona je preduslov za istiniti sadržaj umetnosti, koji jeste svrha umetnosti.²⁴¹ S druge

²³⁷ Adorno, T., Horkhajmer, M., 2012, 66-99.

²³⁸ Grojs, Boris, *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd 2009, 16.

²³⁹ Močnik, R., 2017, 80.

²⁴⁰ Zuidervaart, L., *op.cit.*, 69.

²⁴¹ *Ibid.*, 65.

strane, prema Birgeru, jedna od glavih meta istorijskih avangardi bila je upravo njena autonomija, dok je istovremeno ona preduslov za njihovu pojavu.

Radi pojašnjavanja ovih kategorija predstaviće se šest sličnih premisa koje Sjudervart pronalazi u Birgerovoj i Adornovoj teoriji. Premda se njihove dve teorije razlikuju, sličnosti su poučne. Prva slična premissa jeste da je umetnost postala nezavisna od drugih institucija buržoaskog društva; druga je da, iako je umetnost nezavisna oblast, njen razvoj zavisi od političkih i ekonomskih institucija društva i njena autonomija je relativna.²⁴² Treća premissa glasi da je relativno autonomna umetnost zapravo vezana za proizvodnju i recepciju, s primarnom funkcijom za estetskom kontemplacijom, humanističkom slikom sveta, čemu se pridodaje i sopstveno potkopavanje autonomije umetnosti.²⁴³ Četvrta premissa jeste da autonomna umetnost u isto vreme kritikuje i potvrđuje društvo kome pripada, što je neraskidivo od njene autonomije; peta je vezana za pritiske i tendenciju narušavanja autonomije u razvijenom kapitalističkom društvu, dok šesta potvrđuje da je automija odlika umetnosti kapitalističkog društva.²⁴⁴

Nakon mnoštva pomenutih sličnosti neophodno je naglasiti u čemu se Birger suštinski razlikuje od Adorna. Društveni značaj, odnosno svrha umetnosti u Adornovom delu zavise od sadržaja istine umetničkog dela. Za razliku od toga, u Birgerovoj teoriji avangarde, svrha se locira u potencijalnom doprinosu integraciji, ili bolje rečeno, promeni života i umetnosti u političkom kontekstu.²⁴⁵ Kako Sjudervart naglašava, u Adornovom delu nisu u potpunosti razlučeni aspekti svrhe i funkcije umetnosti, ima se utisak kao da Adorno izjednačava ove dve stvari, koje, iako povezane, nisu i istovetne.²⁴⁶ Adorno ide toliko daleko da tvrdi kako je funkcija umetnosti u tome da umetnost uistinu nema nikakvu funkciju.²⁴⁷ Za razliku od ove krajnje pozicije, shodno Birgerovoj teoriji, aspekt funkcije umetnosti pripada institucionalizovanim operacijama u kojima se negira ili uzima u obzir ljudska

²⁴² *Ibid.*, 61.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, 68.

²⁴⁶ *Ibid.*, 69.

²⁴⁷ *Ibid.*, 65.

svrha.²⁴⁸ Ako je shodno Adornovom iskazu funkcija umetnosti u tome da ona uopšte nema funkciju, onda je funkcija aspekt umetnosti čije se postojanje negira. Radikalna negacija je pak otelovljena u avangardnoj funkciji umetnosti da sruši buržoasku instituciju umetnosti i doprinese genezi utopijske budućnosti.

Zajednička odlika teorija Adorna i Birgera jeste da ne razmatraju afirmativno proizvode heteronomne umetnosti, iako je odavno uočeno da granica heteronomne i autonomne umetnosti u savremenom društvu blede.²⁴⁹ Delima *visoke umetnosti* nazivaju se oni proizvodi umetnosti koji su nastali uz muzejsku, galerijsku i drugu institucionalnu podršku, odnosno, zahvaljujući razrađenom sistemu institucije umetnosti u kojoj država igra odlučujuću ulogu. Autonomija umetnosti je preduslov za nastanak *visoke umetnosti*. U kontekstu rečenog, Sjudervart primećuje da se kritikom kulturnih industrija zapravo opravdava autonomija lepih umetnosti.²⁵⁰ Ukratko, deficit Birgerovih i Adornovih teorija jeste u tome da odbacuju proizvode masovne kulture i ne razmatraju razvoj avangardnih praksi u socijalističkim zemljama.

Na tragu francuskog sociologa Pjera Burdjea (Pierre Bourdieu), Sjudervart je razlikovao autonomnu i heteronomnu umetnost, koje stoje u opoziciji. U seminalnom delu *Polje kulturne proizvodnje*, Burdije govori o podeli prema klasama koje učestvuju u kulturi i proizvode je, kao i o razlici između industrijske ili buržoaske umetnosti.²⁵¹ Shodno tome, heteronomna umetnost bi bila svaka umetnost koja se proizvodi za masovnu konzumaciju, kao što je to popularna, ali i narodna umetnost. Heteronomna umetnost se posmatra u suprotnosti s onom koju nazivamo *lepa, visoka* umetnost ili pak *savremena* umetnost, mada je ta podela skoro u potpunosti izbledela. Može se reći da heteronomnoj umetnosti pripadaju

²⁴⁸ *Ibid.*, 69.

²⁴⁹ *Ibid.*, 71.

²⁵⁰ *Ibid.*, 72.

²⁵¹ Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York 1993, 45.

proizvodi masovne popularne kulture ili proizvodi kulturnih industrija koje je kritikovala *Frankfurtska škola*, a naročito Adorno.²⁵²

Već je pomenuto da su Adornov i Horkhajmerov skeptizizam naspram masovne kulture istorijski povezan s traumama koje je doneo nacizam i u tom istorijskom kontekstu više je nego opravdan. S druge strane, podela na visoku ili lepu umetnost nasuprot kulturnoj industriji, popularnoj kulturi ili masovnoj kulturi vodi ovo istraživanje u pogrešnom pravcu. Striktna podela na heteronomnu i autonomnu umetnost je neodgovarajuća zato što se kompleksne društvene pojave u savremenoj kulturi ne mogu organizirati i pojednostaviti na taj način, niti se mogu šematski razmatrati.

Drugo, avangarda je bila ta koja je htela da sruši elitistički poredak u kulturi; zato su umetničke prakse koje nastupaju nakon avangardi predodređene kriterijumima istorijskih avangardi, ali su i prožete s proizvodima savremene popularne i medijske kulture. Već je rečeno da je istorijska avangarda bila prva koja je htela da ukine razliku između umetnosti i života i tako izvrši integraciju. Ukidanje razlike između umetnosti i života se dešava na neželjeni način u formi *integrisanog spektakla* kojem je, prema istoričarki umetnosti Kler Bišop (Claire Bishop), moguće pružiti otpor kroz participativne umetničke prakse.²⁵³ U savremenom društvu se problematika umetničkih praksi kreće u protivurečnostima između otpora, njihove kooptacije i asimilacije. Avangardne tehnike i metode su sastavni deo kapitalističke i konzumerističke kulture spektakla nakon Drugog svetskog rata, kako o tome pišu Gi Debor (Guy Debord), u seminalnom delu *Društvo spektakla*,²⁵⁴ i Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) kada

²⁵² Glavna zamerka heteronomnoj umetnosti je bila u tome da ona ne može ostvariti nikakav kritički potencijal u društvu jer nastupa kao reakcionarni faktor koji drži široke mase u podređenom položaju, utičući na suženje emancipacijske svesti, a suprotno oslobađanju i izgradnji klasne svesti masa. Studije kulture su odbacile rigidne stavove u kojima se nipodaštava popularna kultura. Rigidni pristupi ne doprinose pluralističkim, hibridnim i višeslojnim čitanjima kulture u savremenom društvu.

²⁵³ Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, 11.

²⁵⁴ Golijanin, Aleksa, „Situacionistička internacionala“, u: *Gradac. Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, br. 164-166, Čačak 2008, 7-11.

govori o simulaciji i simulakrumu u hiperposredovanom društvu poznog kapitalizma.²⁵⁵

2.4. Modernizam i savremena umetnost

Istorijske avangarde se pojavljuju u turbulentnom razdoblju, tokom i nesposredno pred izbijanje Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije. U istom intervalu je moguće uočiti nastalu tendenciju žanra savremene umetnosti sa izlaganjem Dišanovih *redimejda* 1917. godine, što predstavlja odgovor na istorijske avangarde.²⁵⁶ Tridesetih godina su avangarda i moderna umetnost proterane iz Evrope zbog rasta i jačanja fašizma i nacional-socijalizma a Njujork postaje nova prestonica globalne kulture, u kojoj se oseća trijumf modernističke eksperimentacije.²⁵⁷ Umetnički epicentar se iz Evrope seli u SAD i razvoj umetnosti u Americi se ubrzava. Apstraktna umetnost je bila prva svetski značajna američka umetnička tendencija, posle koje su usledili konceptualna umetnost, minimalizam i popart. Veliku podršku novoj eksperimentalnoj i apstraktnoj umetnosti pružila je sama država, kako piše Šiner, uz organizaciju velikih izložbi svuda po svetu, koje je koordinirao Muzej moderne umetnosti u Njujorku (MoMA).²⁵⁸

U institucionalnom smislu, umetnost u SAD se razvija i formalizuje kao vodeća globalna tendencija na takav način da se nakon Drugog svetskog rata uspostavljaju državni projekti koji bi trebalo da, uz pomoć apstraktne umetnosti i kulture kao simbola slobode, pariraju sovjetskom modelu socijalističke kulture. Moćan tajni državni program kulturne propagande kojim je rukovodila CIA (Centralna obaveštajna agencija) biva uspostavljen 1947. godine i, prema istraživačici Fransis Saunders (Frances S. Saunders), on je služio za borbu protiv

²⁵⁵ Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1991.

²⁵⁶ Močnik, R., 2017, 57.

²⁵⁷ Šiner, L., *op.cit.*, 314. Oba svetska rata su se pre svega odvijali u Evropi, Aziji i u evropskim kolonijama. Ratovi su takoreći poštedeli SAD, jer se nisu vodili na njihovoj teritoriji. U SAD su se naselili mnogi prognani naučnici, filozofi i umetnici iz tadašnje nacizmom okupirane Evrope.

²⁵⁸ *Ibid.*, 315.

komunizma i za promociju američke spoljne politike radi nametanja *pax Americana*.²⁵⁹

Kako je već rečeno, državna podrška je posebno bila vidljiva u institucionalnim projektima izgradnje sistema muzeja (sa centralnim muzejem MoMA), galerijskim sistemom, akademskim institucijama i drugo.²⁶⁰ Proces izgradnje ovog sistema nije bio jednostavan, jer je u američkom društvu postojao otpor, ne samo prema avangardnoj, nego i prema modernoj umetnosti. S druge strane, SAD neprikosnoveno dominiraju proizvodnjom popularne kulture, kulturne industrije i, preko Holivuda, filmske industrije. Globalno gledano, na oba kulturna fronta postoji tendencija dominacije američke kulture i umetnosti, kojoj doprinos pružaju kako evropski tako i svetski intelektualni potencijal, a njen uticaj kroz međunarodne donacije ne zaobilazi ni socijalističke zemlje,²⁶¹ a ponajmanje Jugoslaviju.

Dalji tok (neo)avagardnih ideja i uopšte globanog razvoja umetnosti je neraskidiv od pomenutih tendencija u SAD.²⁶² Avangarda je već bila pokazala da se umetnost ne može više posmatrati kao izolovana ljudska delatnost, nego da je reč o društvenoj praksi čija uslovna autonomija stoji u dijalektičkom odnosu spram složenosti društva i njegovog konteksta. Adorno je pokazao da je umetnost na izvesnom stupnju razvoja kao društvena delatnost proklamovala autonomiju svoje oblasti. Avangarda je novi način proizvodjenja umetnosti zamislila izvan institucije umetnosti, kao novu životnu praksu, koju bi organizovala sama umetnost. Namera avangarde nije ispunjena u potpunosti jer i dalje postoji institucija umetnosti; štaviše, institucija je usvojila principe avangarde i kanonizovala ih je po svojim pravilima u oblicima postavangardizma.²⁶³

²⁵⁹ Saunders, Frances Stonor, *Hladni rat u kulturi. CIA u svetu umetnosti i književnosti*, Dosije studio, Beograd 2013, 17.

²⁶⁰ Šiner, L., *op.cit.*, 316.

²⁶¹ Na primer Istočnoevropski fond u koji je bila uključena Fondacija Ford, o kojem piše Saunders. Videti: Saunders, F. S., 2013, 130.

²⁶² Bürger, P., 2014, 71.

²⁶³ *Ibid.*, 30-31.

Nakon Drugog svetskog rata dolazi do ustoličenja postavangardne faze, kroz restauraciju kategorije umetničkog dela u modernizmu.²⁶⁴ Taj proces se odvija kroz državne i privatne kolekcije na Zapadu, kroz muzeološke prakse i uz korišćenje postupaka koje je avangarda lansirala u svom napadu na instituciju umetnosti.²⁶⁵ Poimanje kategorije dela u modernizmu i postmodernizmu se proširilo zato što su masovno usvojeni postupci avangarde, pošto su, kako to kaže Birger, „... sredstva za prevazilaženje umetnosti zadobila status dela, neoavangarda institucionalizuje avangardu kao umetnost, poričući je istovremeno.“²⁶⁶

Kako je već rečeno, avangarda je u proletkultu i produktivizmu, u prvim godinama nakon Oktobarske revolucije, pronašla svoj izraz kroz povezivanje s radikalnim društvenim pokretima.²⁶⁷ Takve umetničke prakse Močnik naziva *postestetskim praksama* jer one prihvataju prethodno postavljeni „... zahtev avangarde za ukidanjem estetske sfere.“²⁶⁸ U ovom smislu se zaista može govoriti da su pojedine ideje avangarde praktično ostvarene kroz proletkult i produktivizam u Sovjetskom Savezu, što je donekle nekompatibilno s Birgerovom tezom, jer on ne uzima posebno u obzir razvoj avangardnih ideja u socijalističkim zemljama.²⁶⁹

Podelu praksi prema estetskoj ideologiji izveo je Močnik, koji je pružio izvrstan pregled *postestetskih* i *retro-estetskih* praksi, nakon pojave istorijskih avangardi.²⁷⁰ Radi toga je korisno u ovome radu prikazati njegovu tabelu koja prikazuje predloženu podelu.

²⁶⁴ *Ibid.*, 108.

²⁶⁵ *Ibid.*, 99.

²⁶⁶ Birger, P., 1998, 91.

²⁶⁷ Močnik, R., 2017, 81.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Razvoj avangardnih ideja u Istočnoj Evropi, a posebno u Srbiji, jeste težište ovog istraživanja i više je reč o tome u narednom poglavlju gde se istraživanje fokusira na jugoslovensko avangardno iskustvo. Potrebno je imati u vidu da slovenački teoretičar Miklavž Komelj vidi u partizanskoj umetnosti jugoslovensku verziju realizacije ideja avangarde, posebno na primeru jugoslovenskog nadrealizma, njegovom samoukidanju i angažovanju u borbi. Videti: Komelj, Miklavž, „Od nadrealističke do partizanske revolucije“, u: *Lekcije o odbrani*, Miletić, Miloš, Radovanović, Mirjana (ur.), KURS, Beograd 2017, 58.

²⁷⁰ Močnik, R., 2017, 80.

Tabela br. 1:

Postavangardističke prakse prema Rastku Močniku. Izvor: Močnik, R., 2017, 80.

POSTESTETSKE PRAKSE		RETRO-ESTETSKE PRAKSE	
REVOLUCIONARNE	REAKCIONARNE	KONZERVATIVNE	PROGRESIVNE
produktivizam proletkult	fašizam	modernizam	socrealizam
	nacizam		
		socijalni realizam ekspresionizam <i>neue Sachlichkeit</i> , nova objektivnost	

Iz tabele se može zaključiti da su modernizam i socrealizam, koji su bili dve izražene i suprotstavljene paradigme nakon Drugog svetskog rata u kontekstu Hladnog rata, svrstane zajedno kao *retro-estetske* prakse. Prema tome, to znači da one teže da restauriraju autonomnu estetsku sferu.²⁷¹ Iako se u tabeli nigde ne svrstava savremena umetnost, postaje jasno da je savremena umetnost, koju Dedić naziva samo jednim umetničkim žanrom,²⁷² uspela da formira svoju zasebnu putanju. Njen začetak obojica autora, kako je već prethodno rečeno vide u Dišanovom *redimejdu*.

Savremena umetnost je zaista značajna pojava u drugoj polovini XX veka jer je kroz njen pojam izvršena integracija gotovo svih odrednica, pojmova i tendencija umetnosti. Iako se pojam *savremena umetnost* koristio još pre Drugog svetskog rata, njegovo korišćenje je tek nakon rata učestalo. Ovaj pojam postaje prikladna odrednica koja ima sposobnost da pomiri moguće tenzije koje su u kapitalističkom svetu proizvodili avangarda i modernizam. U tom smislu, kanadski istoričar umetnosti Serž Gibo (Serge Gibault) naglašava da je preimenovanje modernizma u *savremenu umetnost* nastalo kao rezultat kompromisa američkih liberala i

²⁷¹ *Ibid.*, 81.

²⁷² Dedić, N., 2017, 43.

konzervativaca.²⁷³ Kontroverza se sastojala u tome da su avangarda i modernizam bili proglašeni za komunističke projekte a optužnicu su potpisali američki konzervativci koji su bili ubeđeni da se pomoću takvih komunističkih projekata iz Evrope namerava rušiti sistem u SAD.²⁷⁴ Usled anatemisanja moderne umetnosti, Gibo piše o slučaju *Bostonske afere* iz 1948. godine, kada je Institut za modernu umetnost, zbog napada od strane konzervativaca, bio prinuđen promeniti svoje ime u Institut za savremenu umetnost.²⁷⁵ O situaciji u SAD tokom ere makartizma i o mnoštvu društvenih protivurečnosti ovoga perioda, Gibo piše da su nasuprot konzervativnim postojali i liberalni krugovi u SAD koji su umetničku slobodu izjednačavali sa suprotstavljanjem totalitarizmu i slobodom kao primarnim principom liberalizma.²⁷⁶ Slučaj *Bostonske afere* je poslužio da se objasne počeci institucionalne upotrebe termina *savremena umetnost* i to da je njegovo ishodište u institucionalnom i političkom kompromisu.

Pošto je prema Močniku *savremena umetnost* sposobna da preuzme postupke iz neestetских ideologija, za razliku od modernizma i soerealizma koji preuzimaju estetske postupke iz prethodnih epoha, njena „sekundarna obrada“ ideološkog materijala je oličena u proširivanju estetske sfere.²⁷⁷ U slučaju *Bostonske afere*, neestetска ideologija američkog konzervativizma je preuzeta od strane modernizma na institucionalnoj razini, što dovodi do kompromisnog rešenja oličenog u terminu *savremena umetnost*. U cilju jasnije karakterizacije savremene umetnost i razumevanja njenog postupka, poslužiće ovde prikazani odlomak iz Močnikovog teksta:

„Savremena umetnost restauriše estetski aparat praktičnim postupcima preuzetim iz ne-estetskih ideologija. Ona se vraća

²⁷³ Gibo, Serž, „Zastrašujuća sloboda kičice: Bostonski institut za savremenu umetnost i modernu umetnost“, u: *Savremena umetnost i muzej*, Stojanović, Jelena (ur.), MSUB, Beograd 2013, 72.

²⁷⁴ *Ibid.*, 73.

²⁷⁵ Bostonska afera je kritičko previranje javne sfere u SAD čiji je uzrok objavljivanje manifesta Instituta za modernu umetnost iz Bostona, koji je promenio ime iz moderan u savremeni. Promena jedne jedine reči je podstakla debatu jer je „moderno“ važno za spornu reč u konzervativnim krugovima. Videti: *Ibid.*, 72.

²⁷⁶ *Ibid.*, 71.

²⁷⁷ Močnik, R., 2017, 89.

tradiciji i ponovo postiže estetski efekat, ali se taj efekat ograničava na prazno priznanje: 'I ovo je umetničko delo.' Događa se van artefakta u 'svetu umetnosti', u svetu estetskih aparata, i svodi se na njihovo proširivanje u svet neestetskih ideologija (na područje turizma, vandalizma, demoskopije, amaterske biologije, socijalnog rada itd.). 'Sekundarna obrada' ideološkog materijala sada se sastoji od aneksije ne-estetskih ideoloških mehanizama u estetsku instituciju. Estetska aneksija vanestetskih ideologija je tradicionalistička: oduzima im interpelacijsku snagu – ali odstupa od tradicije u tome da interpelacijske mehanizme ne izlaže kritičkoj percepciji kao što je to radila tradicionalna umetnost. Preko savremenih umetničkih praksi estetski aparat samo još brine o sebi i očito nije više u stanju da sprovodi 'sekundarnu' estetsku obradu ideološkog materijala: on radi samo na sebi, savremeni estetski efekat."²⁷⁸

Uzeće se u obzir da se tokom Hladnog rata opseg autonomije umetnosti u političkom i ekonomskom smislu suzio dok se u estetskom proširio zbog sposobnosti savremene umetnosti da preuzme neestetske ideologije, diskurse i značenja, multiplikuju se okviri u kojima se umetnička oblast u društvu pojavljuje kao proširena estetska sfera. Ako pogledamo različite društveno-ekonomske kontekste i dijametralno suprotne političke sisteme u kojima se odvijao XX vek, može se uočiti da je tek s takozvanom globalizacijom devedesetih godina došlo do sveobuhvatne *transnacionalne savremene umetnosti*.²⁷⁹

Njena globalna vidljivost je danas utkana u informatičko društvo i medijske reprezentacije. Modernizam je bio „prvi univerzalizam“ koji je započeo ovaj proces, jer je u procesima modernizacije društava bio predstavljen kao progresivna i emancipacijska snaga. Taj kredibilitet modernizma je naročito važio u zemljama u razvoju, tokom revolucija za oslobođenje od kolonijalizma, kojima su inspiraciju

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Dedić, N., 2017, 50.

predstavljali Narodnooslobodilačka borba i stvaranje socijalističke Jugoslavije, čemu je svedočio međunarodni politički projekat Nesvrstanih.²⁸⁰ Upravo je u intelektualnom i konceptualnom smislu avangardni eksperiment važan za proliferaciju savremenih tendencija u masovnoj kulturi, kako i za migraciju ovih ideja i znanja u globalnim okvirima. Nasuprot tome, odlučujuću ulogu u formiranju termina *istočnoevropska umetnost*, prema mađarskoj istoričarki umetnosti Evi Forgač (Éva Forgács), odigraće tržišna apropiacija ruske avangarde i svođenje svih umetnosti iz Istočne Evrope na jedan termin usled tržišne groznice.²⁸¹

Debate koje su se vodile u SAD odlikuju kontroverze povodom razumevanja pojmova modernizma i avangarde, i uopšte njihovih dodirnih tačaka sa ideologijom i politikom. Jedan od najuticajnijih američkih kritičara Klement Grinberg (Clement Greenberg) objavljuje 1939. godine značajan esej *Avangarda i kič*, u glasilu *Partizan rivju* (*Partisan Review*).²⁸² Glasilo je koketiralo s komunističkim idejama, ali je istovremeno bilo antistaljinističko, što je značilo da se suprotstavljalo zvaničnoj politici Sovjetskog Saveza.²⁸³ U pomenutom eseju Grinberg brani modernu umetnost i avangardu nasuprot masovne kulture, označavajući ovu drugu kao kič i potrošačku kulturu radničke klase.

Marksistički istoričar umetnosti i kritičar Dejvid Krejven (David Craven) određuje docniju Grinbergovu formalističku kritiku kao neokantijansku i u suštini antimarksističku.²⁸⁴ Određujući sebe kao pozitivistu, Grinberg odbacuje svoje rane levičarske stavove koje je iskazivao u časopisu *Partizan rivju*.²⁸⁵ Rastući amerikanocentrizam i evrocenrizam posebno uznemiravaju Krejvena koji postaje

²⁸⁰Piškur, Bojana, „Solidarity in Arts and Culture: Some Cases from the Non-Aligned Movement“, u: *Art and theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A critical Anthology*, Janevski, Ana, Marcoco, Roxana, Nouril, Ksenia (ur.), Museum of Modern Art, New York 2018, 347.

²⁸¹ Forgač, Eva, „Kako je nova levica otkrila istočnoevropsku umetnost“, u: *Savremena umetnost i muzej. Kritika političke ekonomije umetnosti*, Stojanović, Jelena (ur.), MSU, Beograd 2013, 134.

²⁸² Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, 3-21.

²⁸³ Glasilo se zapravo prvenstveno suprotstavljalo američkim konzervativcima kod kuće, koji su mahom negirali modernu i avangardnu umetnost, na koju su gledali kao na uvezenu evropsku modu. Kasnije je časopis počela da podržava CIA u sklopu programa protiv komunizma i Sovjetskog Saveza. Videti: Saunders, F. S., 2013, 144-148.

²⁸⁴ Grinberg će se ograditi od marksizma već za vreme makartizma. Videti: Craven, David, *Art History as Social Praxis, The Collected Writings of David Craven*, Brill, Boston 2017, 217.

²⁸⁵ *Ibid.*, 217.

žestoki kritičar kolonijalizma u kulturi i umetnosti.²⁸⁶ U nizu dela u kojima se nadovezuje na autore *teorije svetskih sistema*, Krejven ukazuje na probleme koje su imale takozvane zemlje u razvoju tokom ratova za oslobađanje od kolonijalizma i nudi kritiku kulture i modernizma iz antimperijalističke perspektive.²⁸⁷ Nasuprot tome, kanon modernosti se u grinbergovskom ključu konstituiše kao agregat nominalno progresivnih, prosvetiteljskih i emancipatorskih globalnih tendencija, međutim isključuje komunističku ideju.

Razdoblje Hladnog rata karakterišu državni kapitalizmi, masovna i popularna kultura koje se preobražavaju u medijsku i informatičku kulturu savremenog društva, u kojoj se pak briše razlika između popularne i elitne kulture. Pojave iz šezdesetih godina, kao što su pop-art i njegova derivacija hiperrealizam, počinju da dominiraju kako u filmskoj industriji, kulturnim i kreativnim industrijama, tako i u visokoj umetnosti.²⁸⁸ Upravo se za pop-art može reći da postaje jedan od prvih „globalnih umetničkih izraza“ u kojem se poništava jaz između visoke i masovne kulture, između života i umetnosti.²⁸⁹ Sa pop-artom dolazi do ekspanzije istog onog odnosa prema *redimejdu* koji je u svom postupku artikulisala savremena umetnost, pošto se proizvodi iz života, iz masovne kulture ili industrijski proizvodi, uzdižu kao predmeti od posebne vrednosti.²⁹⁰ Predmeti masovne potrošnje se tretiraju kao vredna umetnička ostvarenja što odgovara logici *redimejda* koja je započela s Dišanom, odnosno sa njegovim izlaganjem pisoara, koji je umetnik prozaično nazvao *Fontana*.

Već je pomenuto da su SAD nakon pada nacizma i okončanja Drugog svetskog rata za glavnog takmaca proglasili komunizam i Sovjetski Savez. Tokom makartizma i kasnije, većina umetnika koja je ispoljavala levičarske stavove biva

²⁸⁶ *Ibid.*, 219.

²⁸⁷ *Ibid.*, 447.

²⁸⁸ Šiner, L., *op.cit.*, 316.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, 350.

stavljena pod policijsku prismortu.²⁹¹ Komunistički je postao neprihvatljiv u umetničkoj oblasti. Odgovor od strane socijalističkih zemalja na zapadnu antikomunističku kulturnu politiku podrazumeva model takmičenja kojim se nije odbacivala ideologija modernizacije i ekonomskog rasta. Dok će u Istočnom bloku autonomija umetnosti biti formatirana kroz proklamovanje stvaranja revolucionarne svakodnevnice za radničku klasu, dotle će ona u kapitalističkim zemljama biti zadržana u okvirima slobode životnih stilova i buržoaske visoke kulture, kao dopuštenim oazama intelektualne i kreativne slobode, u kojima se mogu stvarati kritičke i politički radikalne forme.²⁹² Zbog imperativa pobeđe nad socijalističkim takmacem, kulturna politika SAD će umetnosti dodeliti funkciju održavanja privida kreativnosti i slobode. Na osnovu izloženog, uočljiva je karakteristika kulture i umetnosti u društvima poznog kapitalizma da na eklektički način, kroz procese apropijacije i integracije unutar polja spektakla,²⁹³ vezuju i transformišu sve one emancipatorske, radikalne ili pak kreativne pojave, bile one izvedene u polju popularne ili visoke kulture. Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina ta eklektika kulminira u kulturi postmodernizma o čemu je dalje reč.

2.5. Kulturni preokret, aktivizam i društveni preokret u umetnosti

Američki književni kritičar i marksistički teoretičar Fredrik Džejmson (Fredric Jameson), tokom osamdesetih i devedesetih analizirao je *kulturni preokret* u kojem je kultura postmodernizma postala sveobuhvatna paradigma na globalnoj razini.²⁹⁴ Usvajajući koncepciju ekonomiste Ernesta Mandela, Džejmson prihvata njegov termin *pozni kapitalizam*, s kojim se uzima u obzir da je tokom Hladnog rata

²⁹¹ O tome piše Krejven u tekstu koji se bavi procesom otvaranja FBI dosijea Eda Rajnharta (Ad Reinhardt), Marka Rotka (Mark Rothko) i Adolfa Gotliba (Adolph Gottlieb). Videti: Craven, D., *op.cit.*, 490.

²⁹² Erjavec, A., 2013, 137.

²⁹³ Debor piše u *Društvu spektakla*: „Spektakl je kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika.“ Videti: Debor, Gi, *Društvo spektakla*, anarhija/ blok 45, Novi Beograd 2017, 13.

²⁹⁴ Jameson, Fredric, *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London/New York 1998.

došlo do razvitka finansijskog, multinacionalnog kapitalizma, kako to kaže Pantić, u specifičnom obliku „... neoliberalne konzervativne kulturne revolucije, koja ruši kapitalizam države blagostanja (welfare state) i trijumfuje globalno ideologijom slobodnog tržišta.“²⁹⁵.

Uviđajući da je izražena finansijalizacija promenila svet na globalnom nivou, pošto je dominantni oblik akumulacije kapitala postao finansijski kapital, a ne više industrijska proizvodnja, Džejmson je novu logiku postmodernističke kulture i konzumerizam označio kao dominantni okvir u kojem se proizvode umetnost i kultura.²⁹⁶ Prema Džejmsonu, postmodernizam odlikuje „... transformacija realnosti u slike i fragmentacija vremena u niz trajnih sadašnjica.“²⁹⁷ Globalizovana i nivelirajuća predstava Džejmsonovog *kulturnog preokreta* podrazumeva da je umetnost proizvod kulture koji funkcioniše unutar logike poznog kapitalizma.

Uzmu li se ovde u obzir Džejmsonove kontekstualizacije i drugi uvidi kritičkih autora koji su mu prethodili, moguće je okarakterisati opšti društveni položaj umetnost u poznom kapitalizmu. Sledstveno, u konzumerističkoj kulturi poznog kapitalizma umetnost učestvuje u proizvodnji spektakla;²⁹⁸ umetnost je objekat fetiškog karaktera,²⁹⁹ kojem se ukida upotrebna vrednosti radi isticanja razmenske vrednosti, u svrhu simboličkog kapitala kao statusnog simbola u društvu.³⁰⁰

Transdisciplinarnost, hibridnost i višeznačnost umetničkih projekta, odnosno njihov diskurs u kulturi karakterišu pomenuti *kulturni preokret* čiji je zametak bio vidljiv, kako pojašnjava Jelena Đorđević, u kontrakulturnim i postavangardnim pokretima, pri čemu je vezan za *epistemološki rez*

²⁹⁵ Pantić, Rade, „Fredrik Džejmson“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/Fakultet za medije i komunikaciju, Beograd 2015, 262.

²⁹⁶ Jameson, F., *op.cit.*, 45.

²⁹⁷ *Ibid.*, 20.

²⁹⁸ Debor, G., *op.cit.*

²⁹⁹ Adorno, T., 1979, 372.

³⁰⁰ Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984, 282.

poststrukturalističkih i postmarkističkih teorijskih opredeljenja.³⁰¹ Može se reći da jasna granica između kulture, odnosno kulturalnih proizvoda i umetničkih dela, sasvim blede početkom devedesetih godina. Sledstveno tome može se govoriti o efektima i izvođenjima umetnosti u kulturi ili o efektima koje umetničke prakse proizvode. Prema francuskom teoretičaru umetnosti Nikolasu Buriou (Nicolas Bourriaud), može se govoriti o uspostavljanju relacija: „... suština umetničkog stvaranja leži u uspostavljanju relacija među subjektima: svako delo predstavlja ponudu za suživot u zajedničkom svetu, a rad svakog umetnika predstavlja splet odnosa sa svetom, odnosa iz kojih će nastati drugi odnosi, i tako u beskraj.“³⁰².

Umetnost se ne tumači više u modernističkom ključu kao oblast proizvodnje autonomnog estetskog prostora već kao otvoreni prostor društvenih praksi, diskurzivnosti i kontekstualnosti umetničkog dela. U uticajnoj studiji o participativnoj umetnosti i politici publike, kroz analizu politika posmatranja i učešća publike, istoričarka umetnosti Kler Bišop definiše savremenu umetnost kao društvenu praksu.³⁰³ Bišop zatim ukazuje na *društveni preokret (social turn)* u umetnosti i predlaže zbirni termin *participativna umetnost*, kojim sažima dominantnu karakteristiku umetnosti nastalih posle 1990. godine. To prošireno polje umetničkih praksi izvan umetničkog ateljea, ona vidi povezano s različitim oblicima umetnosti kao otvorenog prostora društvenih praksi: socijalno angažovanu umetnost, dijalošku umetnost, kontekstualnu, intervencionističku, kolabrativnu umetnost ili jednostavno umetnost kao društvenu praksu.³⁰⁴ Participativnu umetničku praksu Bišop posmatra kao emancipatorsku i performativnu praksu koja stoji nasuprot sveopšteg spektakla, koji umetnost, svojom egzistencijom i izvođenjem, može dovesti u pitanje.

Iako Bišop pre svega misli na participativnost u kojoj sami ljudi postaju centralni umetnički medij i materijal, na način na koji se to izvodi u teatru ili kroz

³⁰¹ Đorđević, Jelena, „Političnost umetnosti: Slučaj Srbije“, u: *Politički identitet Srbije u globalnom i regionalnom kontekstu*, Vesna Knežević-Predić (ur.), Fakultet političkih nauka/Službeni glasnik, Beograd 2015, 292.

³⁰² Burio, Nikolas, *Relaciona estetika*, Košava, Vršac 2003, 11.

³⁰³ Bishop, C., *op.cit.*, 2.

³⁰⁴ *Ibid.*, 4.

performans, participativna umetnost se sagledava i šire. Pojam participativne umetnosti može da uključi i participaciju koja se u kontekstu *društvenog preokreta* i umetnosti kao društvene prakse, posmatra kao politička delatnost u kojoj ljudi/publika postaju materijal umetnika u smislu političkih interakcija i ideoloških manifestacija, što je svakako od značaja za analizu karakterističnih umetničkih praksi u ovoj disertaciji. Kada se govori o participativnoj umetnosti u kojoj se politička delatnost prepliće sa umetničkim izvođenjem, pojedini savremeni autori su označavali ovakvu praksu kroz termin *artivizam*.³⁰⁵ *Artivizmom* se između ostalog označavaju one umetničke prakse koje su povezane sa socijalnim protestima, učešćem umetnika u političkim kampanjama i slično.³⁰⁶

U korelaciji s logikom poznog kapitalizma, sve protivurečnosti inherentne (post)avangardnom projektu ostaju i dalje predmet umetničkih praksi i rasprava u teoriji umetnosti. Te protivurečnosti posebno postaju izražene i vidljive u trenucima društvenih previranja, kao na primer za vreme studentskih protesta 1968. godine, a naročito nakon urušavanja realsocijalizma. Umetnički aktivizam je posebno značajan u kontekstu protestnih pokreta, kao što je onaj pokreta Okupiraj (Occupy) u Njujorku, u kojem su umetničke prakse igrale važnu protestnu ulogu.³⁰⁷

Kada pak govorimo o funkciji umetničkih praksi, ona može sada postati pluralna i fleksibilna, za razliku od monolitne ideje o funkciji umetnosti kakva je postojala tokom modernizma ili pak onog klasicističkog hegelijanskog narativa o *istini*. U slučaju participativnih, aktivističkih i drugih umetničkih praksi, njihova funkcija može se sagledati u kontekstu služenja specifičnoj svrsi, pozivu, participaciji, zadatku ili uopšteno radnji. Ona se neće razmatrati na osnovu stila, žanra, osobenosti ili pak periodske odrednice: neokonceptualno, savremeno, postmodernističko, aktivističko i slično. Prema tome, funkcije umetničkih praksi mogu biti u političkom smislu u skladu sa određenim interesom ili pak u konfrontaciji, u podršci ili negaciji, u ideološkom smislu mogu biti u afirmaciji ili

³⁰⁵ Milohnić, Aldo, *Teorija savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd 2013.

³⁰⁶ Aktivista i umetnik se u tom slučaju posmatraju kao sličan ili gotovo identičan subjekt *artivističke prakse*, što nije od značaja za dalje ovo istraživanje.

³⁰⁷ McKee, Yates, *Strike Art*, Verso, London 2016, 90.

pak u antagonizmu, pri čemu su u ekonomskom aspektu profitabilne ili neprofitne i drugo.

3. Nasleđe avangarde

U prvom i u drugom poglavlju disertacije je već bilo prilike da se podrobnije iznesu postavke teorije avangarde i da se obuhvati recepcija istorijske avangarde, kako u teoriji umetnosti, tako i od strane *sveta umetnosti*³⁰⁸ tokom Hladnog rata. Postalo je jasno da se danas ne može govoriti o umetnosti, kako onoj heteronormativnoj, tako i onoj autonomnoj, a da se u mnogim aspektima ne razmotri odnos umetničke prakse prema istorijskim avangardama. Umetničke i institucionalne prakse zasnivaju svoje forme i metode u relaciji prema istorijskim avangardama, ali i na osnovu iskustava docnijih umetničkih pojava, kao što su fluksus, performans, hepening, konceptualna umetnost i druge, koje takođe imaju referencu na istorijske avangarde.

Ako se uzme u obzir, kako je pokazano u prethodnim poglavljima, da je avangardistički potres ostavio dubokog traga, ne samo u kulturi i politici već i u sferi ljudske proizvodnje uopšte (u kontekstu savremenih tehnoloških inovacija, podele rada, kreativnosti, kognitivnog aspekta rada i slično), onda je odgovor na pitanje odnosa prema zahtevima avangarde od ključne važnosti za razumevanje svakog stvaralaštva nakon avangarde. Postavlja se pitanje na koji način se savremene umetničke prakse odnose prema rezu koji je načinila istorijska avangarda, kao i prema njenim dugoročnim efektima, te od kakvog je to značaja za društveno-politički kontekst u Srbiji i za funkcije umetnosti u njemu?

Savremene umetničke prakse, institucije i diskursi se na različite načine odnose prema rezu koji je napravila istorijska avangarda, ali i prema njenom nasleđu. Prema uvidima koji su izneti u prethodnim poglavljima, može se reći da se prva skupina institucionalnih i umetničkih praksi odnosi tako da pomenuti rez negira kroz aktivno učešće u aproprijaciji i procesima proširenja umetničke i estetske sfere. Ona vrši aktivnu aproprijaciju avangarde u okvirima privatnih i

³⁰⁸ Pojam *sveta umetnosti* je uveo američki estetičar Artur Danto. Videti: Danto, Arthur, „The Artworld“ u: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, br. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 1964, 571-584. Danto je, kako piše Šuvaković, ovaj pojam uveo da bi pokazao kako umetničko delo ne stoji samo za sebe kao materijalni predmet nego je određeno istorijom umetnosti, odnosno stavovima, interpretacijom, kritikom i teorijom umetnosti. Videti: Šuvaković, M., 2011, 672.

državnih institucija (državnih ideoloških aparata), kako na permanentnoj osnovi u kapitalističkim društvima, tako i za vreme Hladnoga rata u socijalističkim društvima. Druga skupina se pak odnosi tako da se često proklamuje kao naslednica avangardnih ideja, u formi novih umetničko-političkih pokreta. Primer za to bi bila Situacionistička internacionala, tokom šezdesetih godina u Francuskoj, ili pak razni oblici neoavangardnih tendencija u Istočnoj Evropi, o kojima će biti reči u ovom delu istraživanja, s naglaskom na srpskom, odnosno jugoslovenskom iskustvu.

Bliže rečeno, u ovom poglavlju disertacije se kontekstualizuje i obrazlaže istorijska dinamika umetničkih praksi i institucije umetnosti u odnosu na avangardni rez i na njeno nasleđe u srpskom kontekstu. Delovanje i recepcija istorijskih avangardi u Srbiji analiziraju se u odnosu na Birgerove ključne principe izložene u prvom poglavlju ovog rada. Dodatno se preispituje postojanje postavangardnih i neoavangardnih tendencija u Srbiji, kao i prateća diskurzivna i institucionalna aktivnost u muzejskim, umetničkim i teorijskim sferama.

Nastanak muzeološke kategorije istorijskih avangardi se praktično odvija kroz njenu institucionalnu verifikaciju. S ovim procesima je postalo jasno da su sve avangarde stupile u postavangardnu fazu,³⁰⁹ a s njima praktično i sve one druge umetnosti nastale nakon istorijskih avangardi. Birger piše da „To ne treba smatrati 'izdajom' ciljeva avangardnih pokreta (prevazilaženje društvene institucije umetnosti, ponovno sjedinjenje umetnosti i života), nego rezultatom istorijskog procesa.“³¹⁰ Priznavanje istorijskih avangardi kao estetskih umetničkih pokreta unutar institucije umetnosti doprinosi istoricizmu i predstavlja istovremeno restauraciju institucije umetnosti koju je avangarda nameravala da ukine.³¹¹

³⁰⁹ Birger, P., 1998, 89.

³¹⁰ *Ibid.*, 89-90.

³¹¹ S druge strane, već je pisano o tome da Rastko Močnik naglašava rascep iz 1917. godine kao početak procesa proširenja umetničke i estetske sfere. Tada je započeta osobita institucionalizacija umetnosti kroz žanr savremene umetnost, ali su i ustanovljene i druge linije borbenih umetničkih praksi koje nakon Oktobarske revolucije nastavljaju avangardne aktivnosti kroz umetnost proletkulta, produktivizma i konstruktivizma. Videti: Močnik, R., 2017, 80.

Ono radikalno i političko nasleđe avangardi, odnosno neoavangardi u Jugoslaviji i Srbiji, još uvek predstavlja nedovoljno istraženo područje. Poslednjih par decenija u istoriografiji postoji pomak u istraživanju tog nasleđa. Često se nailazi na situaciju u kojoj umetnici, kustosi ili galeristi u svojoj izlagačkoj i interpretativnoj praksi pokušavaju da nekom radu pridodaju pridev avangardističkog da bi time povećali kredibilitet i probali da kreiraju *simbolički kapital*.³¹²

Međutim, u slučaju umetničkih praksi u Srbiji može se uočiti da se one ne odnose samo na srpske i jugoslovenske istorijske avangarde, iako i takve reference postoje. Reference umetničkih praksi devedesetih i dvehiljaditih godina XX veka su često usmerene ka globalnim okvirima medijske kulture,³¹³ ka poststrukturalističkoj teoriji ili pak u slučaju neoavangardi i postavangardi tokom sedamdesetih godina, prema analitičkoj filozofiji,³¹⁴ o čemu je više reči u narednim poglavljima. U tom smislu njihov odnos se izgrađivao prema opštem internacionalnom okviru mišljenja umetnosti, a ne isključivo u lokalnom kontekstu, kako se to u prvi mah može pogrešno pomisliti.

Potrebno je ovde predočiti analogije između jugoslovenskih i srpskih istorijskih avangardi i međunarodnih aktera. U slučaju beogradskog nadrealizma i pariskog nadrealizma postoji istorijski poznata simbioza o kojoj se govori u ovom poglavlju. Zarad adekvatnog sagledavanja istorijskog konteksta, razumevanja procesa aproprijacije avangardi i razvoja institucionalnog diskursa o njima, u radu će se pristupiti detaljnijem razmatranju konkretnih epistemoloških perspektiva. Dobijeni uvidi iz ovoga poglavlja se koriste kasnije u analizi konkretnih umetničkih praksi, u cilju odgovora na pitanje o mogućim društvenim funkcijama umetničkih praksi u uslovima tranzije.

³¹² Pojam *simbolički kapital* se koristi u ovom radu na način kako ga definiše Pjer Burdije. Videti: Bourdieu, P., 1993, 75.

³¹³ Šuvaković, Miško, „Neoavangarda i neoavangarde“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010f, 281-304.

³¹⁴ Šuvaković, Miško, „Umetnost u epohi globalizma“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010c, 801-856.

3.1. Istorijske avangarde u Srbiji: zenitizam i nadrealizam

U prvom poglavlju je već bilo reči o tome da su istorijske avangarde od samog početka bile određene i političkim delovanjem tako što su svoje prakse smatrale gotovo istorodnim sa aktivnostima političkih pokreta. Avangarde su na tlu Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca (Kraljevstvo SHS) i kasnije Kraljevine Jugoslavije delovale takođe u političkom obliku što posebno naglašava teoretičar književnosti Aleksandar Flaker.³¹⁵

Do pojave prvih istorijskih avangardi u jugoslovenskom, odnosno u srpskom kontekstu, dolazi u periodu između dva svetska rata, u Kraljevstvu SHS, to jest u Kraljevini Jugoslaviji, ali neophodno je uzeti u obzir da one nastaju u intenzivnoj razmeni sa avangardama iz evropskih centara i razvijaju su se kroz specifične pokrete oličene u dadaizmu, zenitizmu i nadrealizmu.³¹⁶ Potrebno je naglasiti da su istorijske avangarde težile da deluju kao međunarodni projekat, u kojem je dolazilo do razmene ideja i saradnje između protagonista ovih pokreta iz raznih zemalja, premda je sam pojam avangarde etimološki u vezi sa frankofonskom kulturom.³¹⁷

Pojedini autori često pišu o nacionalnim avangardama, što može delovati jednoznačno pošto su istorijske avangarde težile internacionalizmu. Internacionalizam je u praksi predstavljao teško dostižan cilj zbog nejednakosti između imperijalističkih centara i periferija, o čemu piše britanski istoričar

³¹⁵ Aleksandar Flaker piše o tome da je revolucija posebno inspirisala književnike u Hrvatskoj koji pokreću časopis *Plamen* 1919. godine. Videti: Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda*, Sveučilišna naklada Liber i Globus, Zagreb 1984, 381.

³¹⁶ Šuvaković, Miško, „Avangarde u Jugoslaviji i Srbiji“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010a, 73.

³¹⁷ Srpski istoričar filma Božidar Zečević ukazuje na etimologiju u vojnim i političkim pojmovima (na francuskom *avant-garde* znači *predhodnica*, *izvidnica*), jer je iz ovih diskursa reč *avant-garde* prvo ušla u upotrebu tokom romantizma u frankofonskoj kulturi. Videti: Zečević, Božidar, *Srpska avangarda i film 1920 – 1932.*, UFUS, Beograd 2013, 22. U kontekstu etimologije i političkog diskursa Zečević povezuje postojanje anarhističkog časopisa *L' Avant-Garde* iz 1878. godine, kao i tezu o komunističkoj partiji kao avangardi proletarijata a sam izraz koji je nastao u frankofonskoj kulturi se internacionalizuje i grana se, kako piše: „... u mnogo čemu solidaran skup radikalnih i subverzivnih pravaca, kojima je zajedničko bilo negiranje i razbijanje zatečenih kulturnih matrica.“. Videti: *Ibid.*

umetnosti Džon Roberts (John Roberts).³¹⁸ Roberts naglašava da je razmena između umetnika tokom formativnih godina istorijskih avangardi bila veoma izražena, ali da se zapravo radilo o malom broju protagonista iz više srednje klase, koji su bili privilegovani da uspostave transnacionalne odnose.³¹⁹ Roberts uviđa značajnu razliku između modernističke i avangardističke emigracije.³²⁰ Dok modernistički umetnici i pisci iz južne i istočne Evrope emigriraju sa periferije u metropolu, pretežno u Pariz, kako bi osigurali tržište za svoje slikarstvo ili književnost, dotle će avangardistička emigracija iz cele Evrope nakon Oktobarske revolucije odlaziti u Sovjetski Savez, kako bi učestvovala u velikom postrevolucionarnom društvenom i kulturnom projektu.³²¹ Roberts naglašava da Berlin izrasta u važnu stanicu, odnosno u zonu prenosa za rusku avangardu i da predstavlja centar razmene na tom putu za evropske i ruske avangardne umetnike.³²² Dakle, Roberts s pravom ističe distinkcije o samom cilju emigracije umetnika i ukazuje na njihove političke i ekonomske dispozicije.

Usled političkih promena nakon Oktobarske revolucije kohezija između komunističkih i avangardističkih ideja postaje snažnija. Ona takođe predstavlja značajan faktor i u slučaju jugoslovenskih avangardnih i levo orijentisanih političkih pokreta. Karakteristika transnacionalnosti koju Roberts naglašava važi i za avangardne aktere u kontekstu Srbije, odnosno Jugoslavije. U periodu između dva rata protagonisti istorijskih avangardi koje nastaju u Jugoslaviji uspostavili su transnacionalne odnose sa kolegama iz mnogih evropskih centara.³²³ Njihove aktivnosti i razmene unutar novoformirane zajedničke države odvijale su se u najvećim gradskim centarima, poput Zagreba i Beograda, između kojih deluje zenitizam, kao jedan od glavnih tokova duž ove ose.³²⁴

³¹⁸ Roberts, John, *Revolutionary time and the avant-garde*, Verso, London 2015, 43.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, 44.

³²² *Ibid.*

³²³ Flaker posebno ističe veze između sovjetske avangarde i zenitista. Videti: Flaker, A., *opt.cit.*, 443.

³²⁴ Šuvaković, M., 2010a., 65.

Zbog transnacionalnog karaktera ovih pokreta u ovoj disertaciji se obazrivo pristupa historiografiji i diskursu o avangardi u srpskom kontekstu. Nacionalni prefiksi koji se pojavljuju u radovima istoričara umetnosti, mogu biti deo procesa nacionalnih institucionalizacija lokalnih avangardnih pojava, koji obično ne uvažavaju transnacionalni karakter avangardi.

Od samog početka je delovanje istorijskih avangardi u jugoslovenskim i srpskim okvirima predstavljalo istovremeno i političku aktivnost. U posleratnoj kraljevini vladaju komplikovane nacionalne, političke i društveno-ekonomske prilike, zbog kojih dolazi do otežanog delovanja avangardnih pokreta. Časopis *Zenit* biva zabranjen zbog širenja boljševičkih ideja, a njegov izdavač i osnivač pokreta Ljubomir Micić je uhapšen 1926. godine.³²⁵ U slučaju nadrealističkog pokreta dolazi do njegovog samoukidanja 1932. godine, što stoji u vezi sa Harkovskom konferencijom revolucionarnih pisaca i progonom Komunističke partije Jugoslavije usled Šestojanuarske diktature kralja Aleksandra Karađorđevića.³²⁶

Istorijske avangarde koje su nastale u Beogradu i Zagrebu odmah nakon Prvog svetskog rata predstavljaju rani i radikalni avangardni izraz u evropskim okvirima. Ovaj izraz je tekao uporedo sa svetskim dešavanjima u skoro celoj novoformiranoj državi, uz koncentraciju u urbanim centrima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Istoričarka umetnosti Milanka Todić³²⁷ takođe naglašava dva važna avangardna pravca toga doba, pre svega zenitizam i nadrealizam, koji su bili pod uticajem sličnih evropskih avangardnih pokreta.³²⁸ Povodom nastanka mnoštva avangardi u Kraljevstvu SHS, poput pomenutih ili pak slovenačkog konstruktivizma, i njihovih zajedničkih izvanrednih osobina eklektičnosti i

³²⁵ Šuvaković, Miško, „Eklektični avangardizam: Zenit“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010b, 88.

³²⁶ Sretenović, Dejan, *Urnebesni kliker, Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016a, 193-195.

³²⁷ U tekstovima istoričarke umetnosti Milanke Todić upotrebljava se pojam *srpski nadrealizam*, dok se u radu istoričara umetnosti Dejana Sretenovića koristi pojam *beogradski nadrealizam*. U ovom istraživanju nastoje se uzeti u obzir aspekti izvan isključivo nacionalnih, odnosno lokalnih prefiksa pojma *avangarda*, radi afirmacije navedenog *transnacionalnog* karaktera avangardnih pokreta.

³²⁸ Todić, Milanka, „Večnost svedočanstva i javna ptica“ u: *Nemoguće, umetnost nadrealizma*, Todić, Milanka (ur.), Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2002b, 20.

prilagođavanja, Aleš Erjavec posebno naglašava aspekt njihove originalnosti jer su uspeli da upotrebe internacionalne ideje na vlastiti način i da ih asimiluju u sopstvene kulturalne okvire.³²⁹

Za razliku od evropskih protagonista nadrealisti iz Srbije su većinom bili pravnici, filozofi i pesnici, a ne školovani vizuelni umetnici.³³⁰ Todić piše da je jedan od ključnih aktera nadrealizma u Beogradu, Marko Ristić, bio preplaćen od prvog broja na pariski časopis *Literatur (Littérature)*,³³¹ koji su uređivali Luj Aragon (Louis Aragon) i Breton (André Breton).³³² Upravo su mladi autori iz Srbije (Marko Ristić, Dušan Matić, Dušan Timotijević, Rastko Petrović, Milan Dedinac i drugi) preveli 1924. godine odlomke Bretonovog *Manifesta nadrealizma*³³³ na srpski jezik i pokrenuli su časopis *Nadrealizam, danas i ovde (1931-1932)*.³³⁴ Časopisi i izdavački formati su predstavljali ključnu produkciju avangardi između dva svetska rata. Kroz formate časopisa, ali i kroz samoorganizovane izložbe, avangardisti iz Jugoslavije su pokušali da prevaziđu tradicionalnu instituciju umetnosti.

Umetnički časopisi jugoslovenskih avangardista predstavljaju zaista specifičnu umetničku formu „umetničkih publikacija“ jer spajaju teoriju, poeziju i kolaž u novu celinu. U tom smislu je izdavaštvo predstavljalo centralni segment avangardističkih aktivnosti. Jedno od najoriginalnijih dela zenitističke izdavačke produkcije predstavlja istoimeni časopis *Zenit* koji je izlazio od 1921-1926. godine, sa prvim brojevima objavljenim u Zagrebu, gde je Zenitistički pokret delovao od 1921-1923, da bi se kasnije njihovo delovanje, kako piše Šuvaković, prebacilo u Beograd gde egzistiraju do 1926. godine.³³⁵ Šuvaković naglašava protivurečnosti nacionalnih ideologija u vezi s nastankom zenitista i njihovim delovanjem:

³²⁹ Erjavec, A., 2013, 31.

³³⁰ Sretenović, D., 2016a, 37.

³³¹ Todić, M., 2002b, 19.

³³² Najvažnije ličnosti avangarde, poput francuskog pesnika i teoretičara nadrealizma Andrea Bretona, sarađivali su sa nadrealističkim pokretom u Srbiji i uticali su na njegov razvoj.

³³³ Todić, M., 2002b, 19.

³³⁴ *Ibid.*, 24.

³³⁵ Šuvaković, M., 2010b, 84.

„Reč je o dramatičnoj situaciji suočenja nacionalnih – srpskih, hrvatskih i slovenačkih ideologija, sa uspostavljanjem i neuspehom izvođenja nadnacionalnog 'južnoslovenskog' ili 'jugoslovenskog' identiteta. Ljubomir Micić bio je Srbin koji je delovao u hrvatskom društvenom, kulturalnom i umetničkom okruženju. Zenit je nastajao na konfliktnostima i kontradiktornostima etničkih/nacionalnih i kulturalno društvenih suočenja lokalnih balkanskih kultura sa internacionalnim umetničkim atmosferama i inovacijama posle Prvog svetskog rata. Na razvoj zenitističkog pokreta je, svakako, imalo uticaja opšte razočarenje u novonastalu zajedničku državu.“³³⁶.

Objavljen 1921. godine od strane Ljubomira Micića, Ivana Gola (Ivan Goll) i Boška Tokina, *Manifest zenitizma* predstavlja izuzetno provokativan i za ono vreme ekscentričan pokušaj kritike i prevazilaženja perifernog položaja Balkana kroz pronalaženje nove umetničke i političke prakse. U odlomku iz *Manifesta* Ljubomira Micića, uočavaju se toposi koji će docnije biti preuzeti od strane mnogih autora u njihovim savremenim umetničkim praksama i diskursima:

„Mi smo goli i čisti.

Zaboravite mržnju - utonite u gole dubine Sebe!

Zaronite i uzvisite se do svojih visina!

ZENIT

Uzletite nad ovo zločinačko, bratoubilačko Danas!

Iznesite astralno biće pred vizijske oči Nadživota!

Slušajte magiju naših reči: Slušajte Sebe!

Na Šar planini - na Uralu - stoji

GOLI ČOVEK BARBARO-GENIJ

Uzvisite se još i iznad Šar Planine, iznad Urala - Himalaje -

Mont-Blanca - Popokatepetla - iznad Kilimandžara!

Mi lebdimo već visoko iznad telesnih sfera Globusa.

Pucajte opasni lanci! Rušite se predgrađa velikih i kužnih

³³⁶ *Ibid.*

zapadno-evropskih gradova! Prskajte stakla pozlaćenih dvorova
- visokih tornjeva - Narodnih Burza i Banaka!
Uvucite se debeli ratni lihvari u masne trbuhe!
Sakrite vaše kupljene metrese u duboke prljave džepove!
Zar nemate stida!?
I vi slepe matere i glupi očevi, što skupo prodajete svoje nevine kćeri!
i vi i vi podzemni crni pauci, što pletete mreže oko čistih duša
Slobodni Zidari!
Zar nemate stida pijane lože!?
Vi najviše lažete - lihvari duša - umetnosti i kulture!
Protiv vas - za Čoveka!
Zatvori vrata Zapadna - Severna - Centralna Evropo -
Dolaze Barbari!
Zatvori zatvori ali
mi ćemo ipak ući.
Mi smo deca požara i vatre - mi nosimo dušu Čoveka.
A naša duša je izgaranje.
Izgaranje duše u stvaranju uzvišenja
ZENITIZAM...³³⁷

Manifest zenitizma koristi dadaistički postupak performiranja antievropejstva stavljajući ga u jugoslovenski i balkanski politički prostor. Zenitisti upućuju poziv golom čoveku, ili pak „nadčoveku“, „barbaro-geniju“, da zbaci okove evropske kulture i konačno savlada dekadentnu Evropu.

Za razliku od provokativnih zenitista koji bivaju zabranjeni od strane monarhističke vlasti, njima donekle suprotstavljeni nadrealisti imaju drugačiju putanju. U almanahu *Nemoguće-L'impossible* nadrealisti objavljuju mešavinu sadržaja lokalnih i internacionalnih autora, ne praveći nikakvu razliku između različitih formi priloga po nekoj unapred definisanoj hijerarhijskoj strukturi ili po

³³⁷ Micić, Ljubomir, „Manifest zenitizma“, u: *Manifest zenitizma*, Micić, Ljubomir, Goll, Ivan, Tokin, Boško, (ur.), biblioteka Zenit br. 1, Zagreb 1921, 3.

pravilima ondašnjih tradicionalnih publikacija.³³⁸ Ovaj pristup vodi do specifične tipografije i nove vrste grafičkog oblikovanja koje stoji u funkciji nadrealističkih ideja, o čemu će urednik Marko Ristić posebno voditi računa.³³⁹

Veza između Komunističke partije Jugoslavije i beogradskih nadrealista bila je intenzivna, a njihovi raskoli su bili povezani s političkim kretanjima partije, što kasnije kulminira u *sukobu na književnoj levisi*.³⁴⁰ Slični politički raskidi se dešavaju u Francuskoj i utiču globalno na nadrealistički pokret. Aragon i Breton su bili članovi Komunističke partije Francuske, ali kasnije dolazi do njihovog razilaženja pošto se Aragon podređuje naredbama Kominterne dok Breton nastoji da sačuva autonomiju nadrealizma i postaje blizak Trockom (Leon Trotsky) zbog svojih antistaljinističkih uverenja.³⁴¹

U teorijskom smislu nadrealizam je bio zasnovan na marksizmu i na psihoanalitičkoj teoriji, ali Sretenović uočava razliku između pariskog i beogradskog nadrealizma u tome što je pariski na poseban način „gotički“ dok se beogradski „... zadržava u koordinatama frejdo-marksizma inkorporiranog u nadrealistički filozofski sistem kao njegov stožerni prilog.“³⁴² Iako je časopis *Zenit* bio zabranjen zbog boljševizma, Sretenović ocenjuje nadrealizam kao „... jedinu jugoslovensku avangardu koja je marksizam otvoreno prihvatila i praktikovala kao svoju političku ideologiju i jedinu koja je polje književno-umetničkog delovanja osvestila kao esencijalno političko – kao marš poezije i revolucije u istom

³³⁸ Todić, Milanka, „Nemoguće-L'impossible“ u: *Nemoguće, umetnost nadrealizma*, Todić, M. (ur.), Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2002a, 27. Todić o tome piše: „Tako se u njemu kao na nekoj svetlosnoj prizmi, prelamaju radovi Milana Dedinca, Aragona, Vana Živadinovića Bora, Marka Ristića, Pola Elijara [Paul Éluard], Đorđa Krstića, Nikole i Aleksandra Vuča, Benžamena Perea [Benjamin Péret], Koče Popovića, Andre Tiriona [André Thirion], Dušana Matića i mnogih drugih pripadnika, velike i internacionalne porodice nadrealizma.“ Videti: Todić, M., 2002a 27.

³³⁹ *Ibid.*, 28.

³⁴⁰ Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj levisi 1928-1952*, Liber, Zagreb 1970. i Sretenović, D., 2016a, 219.

³⁴¹ Lasić, S., *op. cit.*, 36.

³⁴² Sretenović, D., 2016a, 231.

stroju.“³⁴³ Mnogi od nadrealista će se priključiti antifašističkoj borbi i Narodnooslobodilačkoj borbi.³⁴⁴

Na osnovu iznetog može se izvesti zaključak da su istorijske avangarde koje su delovale u Srbiji odlikovali transnacionalni odnosi. Uočljiva je permanentna razmena ovih pokreta sa međunarodnim tendencijama i naglašena je njihova politička uloga sa časopisima, tekstovima i artefaktima. Istorijske avangarde koje su bile aktivne u Jugoslaviji odnosno Srbiji (isto kao i njihove savremenike koji su bili aktivni iz evropskih centara) karakteriše izuzetna politička emancipacija i radikalna kritika buržoaskog društva, kao i fašizacije tog društva nakon Prvog svetskog rata.

U praksi zenitista i nadrealista umetnost i politika se prepliću na neraskidiv način. U slučaju autonomije umetnosti, domaći avangardisti će biti u permanentnom dijalektičkom odnosu između njenog ukidanja i njene amplifikacije. Kolektivna proizvodnja i samoorganizovanost ovih pokreta idu u prilog zahtevu za transformacijom institucije umetnosti. Ovi pokreti opovrgavaju dominaciju kulture sazdane na starom austrougarskom ili novoformiranom buržoaskom i monarhističkom poretku u Jugoslaviji.

U teorijskom smislu avangardisti se mahom vezuju za dela Marksa i Frojda, dok se u političkoj praksi uključuju u rad komunističkog pokreta. Njihovo prevazilaženje tradicionalnih umetničkih formi poezije, pozorišta i slikarstva, kao i stvaranje umetničkih publikacija i filma kao eksperimentalnih dela, izraženih pomoću tehnike montaže, odnosno kolaža, predstavlja izuzetno važan oblik stvaralaštva XX veka.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Koča Popović je bio dobrovoljac u Španskom građanskom ratu i kasnije komadant Prve proleterske brigade. Đorđe Jovanović i Radojica Živanović Noje gube živote kao partizani u borbi za oslobođenje zemlje. Videti: *Ibid.* Nakon Drugog svetskog rata Koča Popović i Marko Ristić zauzimaju visoke funkcije u SFRJ.

3.2. Značaj avangardističkih tehnika i postupka fotomontaže

Avangardistička negacija autonomije umetnosti i zahtev za približavanje umetnosti svakodnevnom životu bili su takoreći politički nalog. Avangardističke prakse su se sukobljavale sa idealizmima izraženima u akademizmu, kao i sa formalističkim redukcionizmima modernizma. Kao odgovarajuća tehnika u prilog toj borbi otkriva se montaža. Ona nije bila zastupljena samo u likovnom domenu i književnosti već je, pre svega zahvaljujući filmu, postala označavajućom tehnikom avangardnog stvaralaštva.

Pišući o montaži Džona Hartfilda (John Heartfield), Birger je izdvaja kao montažu drugačijeg tipa, odnosno kao fotomontažu koju ne doživljava primarno kao estetski efekat nego je posmatra kao kompoziciju koja se čita kao na starim amblemima, i čiju kompoziciju poznatu još iz doba renesanse Hartfield preuzima i transformiše na politički način.³⁴⁵ Ovde nije primarna tehnička inovacija već politika montiranog sadržaja.³⁴⁶ Hartfield je koristio poznati koncept amblematske predstave, koji se sastojao od naslova, slike i poslovice. To nam govori da je njegovo delo prvobitno bilo određeno konceptom, a ne samo podređeno tehnici montaže.

U prilog raspravi o razlikama između filmske montaže i fotomontaže merodavni su uvidi iz istorije filma. Iako montaža predstavlja izuzetnu metodu koja postaje jedna od osnovnih jezika istorijske avangarde, pojam i tehnika su se u raznorodnim medijima različito koristili, tako da može doći do heterogenih interpretacija u prilog jednog ili drugog medija. Istorijska avangarda teži da prevaziđe ograničenje na samo jedan medij kroz svoju višemedijsku praksu. Srpski filmolog i istoričar filma Božidar Zečević naglašava važnost montaže i avangardnog filma kao izuzetno bitnog jezika avangarde, ali s druge strane, Zečević se ne slaže u

³⁴⁵ Birger, P., 1998, 116.

³⁴⁶ Fascinacija samo tehnologijom filma ili tehnološke mogućnosti fotografije može odvesti interpretaciju na puko svođenje Hartfieldovog kompleksnog dela na jedan formalni montažni postupak. Slično tome, interpretacija Benjaminovog najčešće navođenog teksta *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* može biti redukovana na tvrdnju da je tehnologija proizvela novu „neauratičnu“ umetnost, što takođe predstavlja jednostrano svođenje znatno kompleksnijih procesa. Videti: Benjamin, W., *op. cit.*, 1974, 114-149.

potpunosti s Birgerovim stavom jer smatra da on svodi montažu na tehnički postupak.³⁴⁷ Distinkcija između fotomontaže i montaže koja se ovde ispoljava govori o višeznačnostima koje se javljaju kada se govori o tehničkim inovacijama i tehnikama istorijskih avangardi. Dok s jedne strane Birger posmatra fotomontažu Hartfilda kao korišćenje jedne tehnike u službi političkog koncepta, Zečević će iz perspektive filma (čiji je nastanak i te kako bio tehnički uslovljen) filmskoj montaži pripisati samu suštinu jezika filma.

Praksa fotomontaže politički angažovanih umetnika koji su stvarali u Berlinu u doba Vajmarske republike u ovom poglavlju će se izložiti samo u osnovnim crtama. Ova rasprava može poslužiti u analizi, radi boljeg razumevanja umetničkih tehnika, savremenih formi umetničkih praksi i stepena njihovog objedinjavanja s političkim konceptima. Ovde je korisno izvesti poređenje s umetničkim avangardnim pokretima iz Srbije i to na osnovu njihove proizvodnje, koja se na sličan način manifestovala u izdavačkoj delatnosti.

Kao i u slučaju beogradskih nadrealista, ni Hartfildovu praksu nije moguće razdvojiti od njegovog angažmana u političkim pokretima, tačnije u Komunističkoj partiji Nemačke (KPD), čiji je bio član.³⁴⁸ Hartfildov brat, Viland Hercfelde (Wieland Herzfelde), sa osnivanjem Izdavačke kuće Malik (Malik-Verlag) 1917. godine pokreće veoma bitnu instituciju za umetničko-propagandističko stvaralaštvo.³⁴⁹ Konceptijom proizvodnje jeftinih knjiga za radničke mase koju je osmislio Hercfelde, Malik će se brzo razviti u najznačajniju izdavačku kuću za popularizaciju radikalne leve teorije, revolucionarne estetike i socijalne

³⁴⁷ Zečević piše: „... *pojam stvaralačke montaže u filmu*, osniva se na činjenici da ona uopšte nije *tehnički postupak*, kako misli Birger, nego intezivan mentalni, štaviše intelektualni proces, kako ćemo docnije videti kod Ejzenštajna i Ejhenbauma. Upravo zato što Birger montažu na filmu doživljava samo kao tehnički postupak, a ne složen umetnički i proces stvaranja *unutrašnjeg jezika filma* on odbija (ili ne može da shvati) njen ključni udeo u nastajanju avangardnog dela.“ Videti: Zečević, B., *op. cit.*, 31.

³⁴⁸ Olbrich, Harald, *Proletarische Kunst im Werden*, Dietz Verlag, Berlin 1986, 98. Braća Hercfelde (Viland i Helmut, čiji je akronim bio Džon Hartfild), kao i umetnik Georg Gros (Georg Grosz) bili su jedni od osnivačkih članova KPD-a. Partijske knjižice im je uručila lično Roza Luksemburg (Rosa Luxemburg). Videti: *Ibid.*

³⁴⁹ Među prvim izdanjima su bile grafike Grosa a sledili su pamfleti berlinskog dadaističkog pokreta, kao i katalog *Prvog internacionalnog sajma Dade*. Videti: Mülhaupt, Freya, „John Heartfield: Zeitausschnitte“, u: *John Heartfield: Zeitausschnitte Fotomontagen 1918-1938*, Mülhaupt, Freya. (ur.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, 10-14.

književnosti autora kao što su Džek London (Jack London), Sinkler (Lewis Sinclair), Tuholski (Kurt Tucholsky) i mnogi pisci iz Sovjetskog Saveza.³⁵⁰ Drugi važan izdavač u medijskom aparatu nemačkih komunista, Vili Mincenberg (Willi Münzenberg), pionir Internacionalne radničke pomoći (Internationale-Arbeiter-Hilfe), te godine je prvi put izdao visokotiražne ilustrovane novine za radnike *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)* u kojima na naslovnim stranicama izlaze Hartfldove fotomontaže.³⁵¹

Hercfelde piše u svom manifestu *Društvo, umetnik i komunizam*, objavljenom 1921. godine, da je mesto umetnika u redovima političke borbe i da „... uči u školi revolucije, a manje da drži lekcije drugima.“³⁵² Već na samom početku njihovog rada uviđa se da je u berlinskom avangardnom pokretu postojao znak jednakosti između umetničkog rada i pripadnosti političkoj partiji.³⁵³ Međutim, žustra rasprava se vodila unutar berlinskog dadaističkog pokreta povodom politizacije umetnosti, koji je imao, za razliku od dadaističkih grupa u Cirihi ili Parizu, prilično jasno definisane političke ciljeve.³⁵⁴

Fotografija je početkom XX veka ulazila u štampu na velika vrata i postajala sve dostupnija radničkoj klasi i amaterskim društvima. Kao izazov buržoaskim ilustrovanim novinama toga vremena, *AIZ* je objavljivao fotografije „odozdo“, koje su poticale od Pokreta radnika fotografa. Upotrebljavajući najnoviju medijsku tehniku da bi dokazao zločine režima, radne i životne uslove ili prikazali proteste, ovaj bataljon radnika sa foto-aparatima obezbeđivao je uvek sveže foto materijale

³⁵⁰ U biografskom delu koje je objavio Viland Hercfelde, pored Hartfeldovog dela može se sagledati podrobno objašnjena aktivnost izdavačke kuće Malik. Videti: Herzfelde, Wieland, *John Heartfield*, VEB Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1988.

³⁵¹ Schulenburg, Rosa v.d., „John Heartfield und George Grosz: Realität und Mythos einer Freundschaft“, u: *John Heartfield: Zeitausschnitte Fotomontagen 1918-1938*, Mülhaupt, Freya. (ur.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, 43.

³⁵² Olbrich, H., *op. cit.*, 104, prevod autora.

³⁵³ Važno je napomenuti da su Gros i Heartfield 1924. godine osnovali organizaciju komunističkih umetnika Crvena grupa, koja će biti uzor za slične organizacije u drugim nemačkim gradovima. Videti: Schulenburg, R., *op. cit.*, 43.

³⁵⁴ Poznata je kritika propagandne umetnosti Raula Hausmana u tekstu *Proleter i umetnost* kao i polemika Grosa i Heartfilda sa Oskarom Kokoškom (Oskar Kokoschka) u takozvanoj *Kunstlump debati*, što je doprinelo njihovom pozicioniranju u interesu agitatorske i demaskirajuće umetničke prakse. Videti: Olbrich, H., *op. cit.*, 98-101.

za AIZ. U KPD-u je ubrzo prevladalo mišljenje da karikatura može efikasnije komunicirati sa masama nego komplikovani marksistički tekstovi, tako da jezik karikatura postaje moćno sredstvo borbe.³⁵⁵ Na snazi je bilo nesebično podređivanje umetničkih kapaciteta i resursa u korist partije i radničkih masa, što se ne može u potpunosti reći za praksu protagonista avangardnih pokreta iz drugih zemalja, koji su po ovim pitanjima imali heterogene stavove.

S druge strane, avangardistički pokreti u Jugoslaviji nisu imali tako dobro organizovano masovnu produkciju, niti su imali takvu neposrednost i slobodu u saradnji sa KPJ, pošto je ona u monarhiji bila zabranjena. Za razliku od tehnika fotomontaže koju su upražnjavali berlinski dadaisti, nadrealisti su se fokusirali na kolaž, koji usvajaju preko Parižana, kao tehniku koja spaja razne umetničke discipline. Sretenović na osnovu predgovora Dušana Matića za jednu knjigu za decu, naglašava da je kolažni postupak beogradskih nadrealista povezan s humorom.³⁵⁶ Kolaž beogradskih nadrealista se tumači kao spoj poezije i vizuelne umetnosti, ali često se ne uzima u obzir prevazilaženje tehnika i umetničkih oblasti u slučaju avangardističkog postupka. Očišćen od politike, pristup beogradskih nadrealista se tumači u ključu umetničke autonomije, gde se postupak automatizma, izražen u automatskom pisanju ili crtanju, ili na primer *dekalkomanija* (kapanje mastila po papiru), predstavljaju kao avangardni postupci, kako to u svojoj eksplikaciji čini Sretenović.³⁵⁷

Stapanje umetnosti i života, odnosno politike, u slučaju beogradskih nadrealista ostvariće se u njihovom ličnom političkom angažmanu, posebno kako su se stvari zaoštravale s približavanjem Drugog svetskog rata, staljinističkim čistkama i drugim zbivanjima, ali ne nužno i kroz umetničku praksu, koja je na neki način ostala autonomna i nedovoljno integrisana u politički rad, za razliku od prakse njihovih berlinskih savremenika. Berlinski avangardisti su razvili propagandne formate koje su stavili direktno u službu komunističke partije, dok je

³⁵⁵ Hartfild i drugi umetnici iz njegovog kruga su redovno objavili svoje montaže, crteže i karikature u satirikonu *Palica*, kao i u *AIZ*-u, gde će Hartfildovo delo biti najpolitičnije i do preciznosti razrađeno. Videti: Schulenburg, R., *op. cit.*, 43.

³⁵⁶ Sretenović, D., 2016a, 62.

³⁵⁷ *Ibid*, 53.

to u Jugoslaviji bilo naposljetku ostvareno kroz rad protagonista *socijalno angažovane umetnosti*, kao što su to bili umetnici iz grupa *Zemlja* ili *Život*³⁵⁸ ali svakako ne na takav, sa političkim životom tesno upleten način, kroz nadrealistički i zenitistički pokret.

Na osnovu iznetih uvida u vezi s tehnikom fotografije, filma i postupka montaže, može se reći da fotomontaža predstavlja integrisani postupak umetničke prakse čija se funkcija može tumačiti raznorodno u odnosu na istorijski i politički kontekst. Gledano iz perspektive tehničkog postupka, nakon avangardnog eksperimenta, montaža kao i mnogi drugi postupci, ulaze u masovnu upotrebu. Dvadeseti vek se često posmatra kao vek filma i filmske industrije. Autonomizacija filma kao posebne umetničke discipline posledica je avangardnog eksperimenta i avangardističkog reza. Nekonvencionalne i alternativne filmske forme, koje rezoniraju sa avangardističkim idejama često bivaju marginalizovane i funkcionišu van sistema savremene konzumerističke filmske industrije.

Postupci koje su razvijali avangardni pokreti se dopunski komodifikuju i multipliciraju kroz televizijsku i drugu kulturu masovnih medija počevši od šezdesetih godina dvadesetog veka. Tokom devedesetih godina ovaj proces se nastavlja kroz omasovljavanje korišćenja računarskih sistema, novih medija i interneta. Takav razvitak događaja navešće teoretičara novih medija Leva Manoviča da, jednostrano svodeći principe istorijskih avangardi na tehnički postupak, zagovara kako je kroz kompjuter materijalizovana avangardna vizija.³⁵⁹ Montažni postupak je danas opšteprihvaćeni jezik medijske i internet kulture, ali zahtevi istorijskih avangardi još uvek nisu ispunjeni.

³⁵⁸ U katalogu izložbe *Nadrealizam – socijalna umetnost*, Božica Ćosić piše da je upravo socijalna umetnost bila: „... pod najneposrednijim političkim uticajem komunističke partije, prilagođavala se njenoj taktici i ciljevima, naročito u godinama pred fašističku invaziju, i bila njeno kulturno sredstvo u pridobijanju, vaspitavanju i revolucionisanju masa. Ova idejna podređenost socijalne umetnosti pravdana je potrebom da se sve snage i sva raspoloživa sredstva stave u službu radničke klase i njene partije za rušenje starog društva i ostvarivanje ciljeva revolucije.“. Videti: Ćosić, Božica, „Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *1929-1950. Nadrealizam – socijalna umetnost*, MSU, Beograd 1969, 26.

³⁵⁹ Manovič, Lev, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 62.

Neoavangardistički, eksperimentalan i alternativan film koji se razvio u SFRJ tokom sedamdesetih godina je na poseban način, u samoupravnom socijalističkom kontekstu, nastavio da sledi principe istorijskih avangardi u oblicima angažovanog filmskog i amaterskog stvaralaštva.³⁶⁰ U jugoslovenskom kontekstu filmski stvaraoci poput Želimira Žilnika okrenuće se, kako piše Pavle Levi, filmu kao *praxisu* pomoću kojeg vrše demistifikaciju proizvodnog procesa u funkciji raskrinkavanja ideoloških zabluda.³⁶¹ Ovo stvaralaštvo je bilo izmešteno iz filmske industrije i migriralo je u proširenu estetsku sferu savremene umetnosti³⁶² u kojoj je postao prihvatljiva forma kroz koncepciju neoavangardizma. Ovakav razvoj događaja obeležio je dela autora koji će biti institucionalizovana u kontekstu savremene umetnosti, kao na primer Žilnikova dela.

3.3. Institucionalizacija (neo)avangarde u srpskom kontekstu

Avangardistički zahtev o stapanju umetnosti sa životom odnosno s revolucijom ostvaruje se tokom Drugog svetskog rata u obliku *partizanske umetnosti* koja je nastala unutar Narodnooslobodilačke borbe i predstavlja tok koji je neraskidivo vezan za antifašistički pokret i borbu za slobodu naroda Jugoslavije tokom Drugog svetskog rata.³⁶³ Docnije, nakon Drugog svetskog rata, u socijalističkom društvenom kontekstu, avangardne tendencije u umetnosti postaju manje primetne. Mogući razlog tome je što su mnogi protagonisti istorijskih avangardi zauzimali visoke funkcije u političkom, kulturnom i naučnom životu nove socijalističke zemlje. Razlog je donekle bio i još uvek nerešeni „sukob na

³⁶⁰ Daković, Nevena i Šuvaković, Miško, „Druga avangarda – ili – Filmska neoavangarda“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010, 351-362.

³⁶¹ Pavle, Levi, Žilnik, Želimir, „Kino-komuna: film kao prvostepena društvena intervencija“, u: *Za ideju – protiv stanja*, Playground produkcija, Novi Sad 2009, 28.

³⁶² Močnik, R., 2017, 75.

³⁶³ Već je istaknuto to da je teoretičar nadrealizma, Koča Popović, koji je s Marko Ristićem delovao u predratnom beogradskom nadrealističkom kontekstu, bio istaknuta ličnost partizanske revolucije tokom Drugog svetskog rata, ali i mnogi drugi umetnici koji svoje stvaralaštvo stavljaju u službu konkretne borbe. Videti: Komelj, M., *op.cit.*, 46.

levici“ iz tridesetih godina, o kojem piše Sretenović i koji je podelio umetnike na one privržene partiji i one koji su branili autonomiju avangardne umetnosti.³⁶⁴

S prvom većom izložbom održanom 1967. godine u Muzeju savremene umetnosti (MSU), pod naslovom *Nadrealizam – socijalna umetnost*,³⁶⁵ došlo je do institucionalnog prihvatanja jednog dela istorijskih avangardi iz Jugoslavije. Nakon toga dolazi i do institucionalnih prihvatanja neoavangardnih i drugih novih umetničkih pokreta, koje je istoričar umetnosti Ješa Denegri označio kao *Nove umetničke prakse*.³⁶⁶ Novi eksperimentalni umetnički izrazi, koji se prema Šuvakoviću mogu označiti kao neoavangarda, u Jugoslaviji su delovali od 1950-1973. godine u obliku umetnosti bliske neokonstruktivizmu, neodadi, fluksusu i hepeningu.³⁶⁷ Denegri, Šuvaković i mnogi drugi autori ih posmatraju kao nastavljače avangardnih tendencija jer svoje prakse izvode u eklektičkom smislu kao kritiku socijalističkog društva ali i estetske sfere visokog modernizma u SFRJ.

Prema istoričarki umetnosti Jeleni Vesić, tokom sedamdesetih godina se u institucionalnom kontekstu afirmiše takozvana *Nova umetnost* ili *Nove umetničke prakse* koju pojedini autori poistovećuju s neoavangardnim ili postavangardnim umetničkim praksama i u koje uključuju pre svega konceptualnu ili post-objektnu umetnost, ali isto tako i eksperimentalni film.³⁶⁸ Jugoslovensko iskustvo iz sedamdesetih godina predstavlja svakako izuzetak od sličnih tendencija nastalih istovremeno u socijalističkim zemljama Istočnog bloka, kako zbog omogućene kulturne razmene sa Zapadom tako i zbog „... singularnosti jugoslovenskog

³⁶⁴ Sretenović, D., 2016a, 220.

³⁶⁵ *Ibid.*, 10.

³⁶⁶ Šuvaković između ostalog u *Pojmovniku* piše da ova sintagma označava „... raznorodne postslikarske i post-objektne pojave, tj. neoavangardne pojave i primere konceptualne umetnosti u jugoslovenskoj umetnosti od 1966. do 1978. godine.“. Videti: Šuvaković, M., 2011, 496.

³⁶⁷ *Ibid.*, 474.

³⁶⁸ Vesić, Jelena, „Od alternativnih prostora do Muzeja i natrag. O simultanosti promocije i istorizacije Novih umetničkih praksi u Jugoslaviji: Beogradski kulturni prostor“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan, (ur.), MSU, Beograd 2016, 307.

socijalističkog projekta, koji je od 1948. godine izabrao sopstveni put u izgradnji socijalističkog društva“ , naglašavaju sociolog Dušan Grlja i Jelena Vesić.³⁶⁹

Veoma važan preduslov za institucionalizaciju istorijskih avangardi i neoavangardi u kontekstu socijalističke Jugoslavije jeste zapravo konstituisanje estetske sfere visokog modernizma, u kojoj su se stvorili preduslovi za kanonizaciju avangarde. Sažimajući razliku između avangarde i savremene umetnosti, Močnik piše da je integracija avangarde u muzej istorije umetnosti zapravo njen

„(...) neuspeh i dokaz rekuperacijske sposobnosti buržoaske ideološke formacije – kod savremene umetnosti udar na granicu estetskog samo je pokušaj proboja u art-sistem. Dok avangarda napada granice umetnosti da bi srušila ideološki sistem, čiji je umetnost samo regionalni podsistem – savremena umetnost estetizuje bunt i traži da mu se prizna estetska vrednost, ne politički značaj. Dok je avangarda bila revolucionarna, savremena umetnost je konzervativna u punom značenju izraza.“³⁷⁰.

U izrečenom je iskazana suštinska razlika između savremene umetnosti i avangarde. Data razlika je jasnija u kapitalističkim društvima, dok je u društvenom kontekstu SFRJ ona delimično upotrebljiva, jer se u socijalističkom društvu ne može govoriti o čisto buržoaskoj ideološkoj formaciji. Ovaj problemski nivo je dodatno uslovljen time da je *umetnička praksa* koja je u socijalizmu bila označena kao *savremena umetnost*, imala drugačije značenje u kapitalističkim društvima, a nakon toga i u postsocijalističkom periodu. U cilju dalje eksplikacije ove problematike predočiće se kompleksne društveno-političke okolnosti i funkcija muzeja kao institucije umetnosti u socijalizmu, koji funkcioniše kao element celine koju Altiser naziva *kulturnim državnim ideološkim aparatima*.³⁷¹

³⁶⁹ Vesić, Jelena i Grlja Dušan, „Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01“, u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Dojić, Zorana, Vesić, Jelena, (ur.), Prelom kolektiv, Beograd 2009, 8.

³⁷⁰ Močnik, R., 2017, 75.

³⁷¹ Altiser, L., 2009b, 28.

Kada govorimo o avangardi, neoavangardi i o *Novim umetničkim praksama*, treba znati da je MSU bio smešten u kontekst kulturne politike SFRJ kao vodeća institucija savremenosti i proizvodnje diskursa o ovim tendencijama. Od značaja za ovu disertaciju (posebno za period nakon političkih promena posle 5. oktobra 2000. godine) jeste preispitavanje procesa nastanka muzeja, institucionalizacije avangardi i uloge muzeja u tome. MSU je singularna državna institucija kada je reč o interpretaciji, kanonizaciji i reprezentaciji moderne i savremene umetnosti u nacionalnim okvirima. Bez analize istorijske uloge pomenute institucije i uopšte pitanja institucije umetnosti ne može se adekvatno odgovoriti na pitanje o funkcijama umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji.

Dejan Sretenović vezuje nastanak MSU za promene koje su se odvijale unutar Saveza komunista Jugoslavije (SKJ) i njihovog odmaka

„(...) od agitpropovskog (sovjetskog) kulturnog modela i otvaranje kulturnoj saradnji sa Zapadom, što se u domenu likovne umetnosti odrazilo odbacivanjem normativne estetike socijalističkog realizma kroz legitimizaciju pluralizma likovnih stilova, uključivanje jugoslovenske umetnosti u tokove savremene umetnosti i gostovanja značajnih izložbi iz Zapadne Evrope i SAD.“³⁷².

Ključna ličnost u formiranju muzeja 1965. godine jeste njegov prvi upravnik, slikar Miodrag Protić, koji povodom osnivanja muzeja kaže: „Odlučujuću podršku dala je Mitra Mitrović, tadašnji ministar kulture i član Politbiroa CK Srbije. Međutim, posle njenog povlačenja iz političkog života 1954. došlo je do izvesnog zastoja. Činio sam sve, da se on prevaziđe.“³⁷³. O tome da je u visokoj kulturnoj politici, koja je trebalo da prati spoljnu politiku, SFRJ bila mnogo bliža zemljama Zapada, govori i podatak da je Protić dobio stipendiju američke fondacije Ford radi usavršavanja u SAD, s kojom je imao prilike da boravi u MoMA u

³⁷² Sretenović, Dejan, „Uvod: Muzej savremene umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji i posle“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, D. (ur.), MSU, Beograd 2016b, 14.

³⁷³ Matić-Panić, Radmila, „Miodrag B. Protić o Muzeju savremene umetnosti“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 61.

Njujorku, čiju je organizacionu strukturu i konceptualizaciju izlaganja umetničkih dela praktično preuzeo.³⁷⁴

Zbog jasne orijentacije prema umetničkoj paradigmi na Zapadu, MSU je dodatno bio podstaknut i potražnjom od strane zapadnih muzeja i komercijalnih galerija, koje su pre svega potraživale dela ruske avangarde, kako o tome piše Eva Forgač, jer o drugoj, osim ruske, nisu imali previše informacija.³⁷⁵ Par godina nakon svog osnivanja MSU pokreće proces reinterpretacije donekle zaboravljenih domaćih avangardi. Istoričar umetnosti Ješa Denegri, koji je tih godina bio kustos u MSU, piše da je prva izložba koja je predstavila istorijske avangarde sa izlaganjem časopisa *Zenit*, bila *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, koju je Protić koncipirao 1967, dve godine nakon osnivanja MSU.³⁷⁶ Faza institucionalizacije istorijskih avangardi nastalih između dva svetska rata (kao i neoavangardi tokom socijalizma), predstavlja matični element u formaciji MSU kao arbitra u interpretaciji avangardi iz Srbije, u nacionalnom i internacionalnom kontekstu.

Nakon toga je usledila već pomenuta ključna izložba *Nadrealizam - socijalna umetnost* iz 1969, s kojom Protić izvodi istorijsko institucionalno pomirenje dve istorijske tendencije: socijalne umetnosti i nadrealizma.³⁷⁷ Pomirenje se izvodi kroz integraciju unutar prostora visokog socijalističkog modernizma, koji stoji u skladu sa *retro-estetskom praksom*, u kojoj se, prema Močnikovom konceptu,³⁷⁸ obnavlja autonomna estetska sfera kroz odbijanje avangardističkog zahteva. Protić dakle kroz institucionalnu praksu pokušava da spoji nekoliko različitih političkih i umetničkih pokreta koji su bili razjedinjeni još od tridesetih godina zbog različitih istorijskih kretanja i sada već starog sukoba na književnoj levisi o kojem piše

³⁷⁴ Sretenović o tome dodatno piše: „Protić je na ovom 'osnivačkom mitu' insistirao želeći da pokaže da je MSU organizovan prema najvišem muzealnom i istorijsko-umetničkom standardu oličenom u njujorškom muzeju koji je u to vreme metaforički nazivan 'Mekom modernizma' i, ironičnije, 'Šartrom' umetničkih muzeja polovine veka.". Videti: Sretenović, D., 2016b, 30-31.

³⁷⁵ Forgač, Eva, *op. cit.*, 122.

³⁷⁶ Denegri, Ješa, „Decenijske izložbe' jugoslovenske umetnosti“ XX veka, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 138.

³⁷⁷ Sretenović, D., 2016a, 220., f38

³⁷⁸ Močnik, R., 2017, 81.

Lasić.³⁷⁹ Denegri opravdava eklektiku te izložbe navodeći Protićev argument o dijalektičkoj vezi koja postoji u „binomu nadrealizam-socijalno slikarstvo”, a koju je Protić naglasio u uvodu kataloga i sa kojom je pokušao da poveže ova dva pokreta.³⁸⁰

Pošto su sukobi već odavno bili pali u zaborav, Protić uspeva da privoli Marka Ristića, kako piše Sretenović, da na ovoj izložbi predstavi svoju kolekciju.³⁸¹ Izložba nije naglašavala političku komponentu avangardnih pokreta nego se primarno bavila umetničkim aspektima njihovog stvaralaštva. Ovakav pristup je donekle doprineo kasnijem aistorijskom rastakanju na vizuelni i književni opus avangardista, iako je jasno da je njihovo delo izvorno imalo nameru da prevaziđe klasičnu podelu na umetničke rodove.³⁸² Izložba je zapravo već nastavila postojeći rascep između razumevanja vizuelne umetničke produkcije nadrealista i književnog nadrealizma.

Paralelno sa integracijom istorijskih avangardi unutar novoformiranog socijalističkog jugoslovenskog i srpskog institucionalnog prostora, javlja se intezivna razmena sa zemljama Zapada i unutar same SFRJ. Posebno neobično za jednu socijalističku zemlju, primećuje Jelena Stojanović, jeste organizovanje korporativne izložbe predstavnika američkog i britanskog pop arta u MSU 1966. godine, koju je finansiralo duvansko preduzeće Filip Moris (Philip Morris).³⁸³ Razvoj umetničke oblasti na Zapadu je obeležen komercijalizacijom umetničkih praksi u cilju ekspanzije tržišta i reklamne industrije, u čemu učestvuje celokupan *svet umetnosti*: institucije umetnosti, muzeji, galerijski sistem, kolekcionari, ali sve

³⁷⁹ Lasić, S., *op.cit.*

³⁸⁰ Denegri, J., 2016, 144.

³⁸¹ Sretenović, D., 2016a, 220, f. 38.

³⁸² Književni nadrealizam je nakon Drugog svetskog rata bio prihvaćen kao legitiman književni pokret, jer nije postojao integrativni pogled na nadrealističke vizuelne prakse, objekte i kolaže. Zbog toga su poezija i književno delo odvajani, što je već bilo istraženo u prvoj komparativnoj studiji, u kojoj se dešava istorizacija avangardi samo u književnom polju a ignorišu se njihova ostvarenja u oblasti vizuelne umetnosti. Tu studiju iz 1966. godine je napisala Hanifa Kapičić Osmanagić a zove se *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Videti: Sretenović, D., 2016a, 30-31.

³⁸³ Stojanović, Jelena, „Hladnoratovsko oko: jednog proleća, jedna izložba u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu...”, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremena umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.) MSU, Beograd 2016, 264.

više i korporacije. U isto vreme javljaju se i otpori ovim procesima koji su izraženi kroz štrajk umetnika, umetnost dematerijalizacije ili konceptualnu umetnost koja odbacuje umetnički objekat kao tržišni okvir.³⁸⁴ Ove prakse sa Zapada u Jugoslaviji će naići na dobar odaziv i uslediće razmena jednog broja mladih umetnika sa kolegama iz ovih centara. Kritički i protestno orijentisana umetnička scena Njujorka bila je zainteresovana za socijalizam i razmenu sa jugoslovenskim kolegama. Poznati su primeri saradnje beogradskog umetnika Zorana Popovića sa umetnicima iz Njujorka ili Gorana Đorđevića koji pozivaju na *Međunarodni štrajk umetnika*.³⁸⁵

Na Zapadu, tokom Hladnog rata, postepeno su komodifikovane kritičke umetničke prakse unutar dominantnih ideoloških okvira liberalne kapitalističke kulture i (post)modernističke institucije umetnosti. U sistemu samoupravnog jugoslovenskog socijalizma kritičke umetničke prakse imaju drugačiju putanju u procesu integracije u *socijalističke kulturne državne ideološke aparate*.

Najkomplikovaniji zadatak jedne institucije kao što je MSU nije bio kako integrisati neku postojeću kritiku socijalističkog sistema, već kako da se ona ne utopi u narastajuće nacionalističke tenzije u SFRJ. Problem koji se javlja već u SFRJ predstavlja protivurečnost dve kulturne sfere, srpske i jugoslovenske. Sretenović piše da je MSU od samog početka balansirao tako što je afirmisao i jednu i drugu stranu; naime, Protić je srpsku umetnost od početka smatrao integralnim delom jugoslovenske.³⁸⁶ Osnovna protivurečnost između jugoslovenskog i srpskog kulturnog identiteta zapravo određuje politiku izlaganja ovoga muzeja sve do danas jer celu deceniju nakon početka dezintegracije zajedničke države i za vreme

³⁸⁴ Koalicija umetničkih radnika (Art Workers' Coalition) je u Njujorku usvojila platformu od trinaest zahteva koji su bili usmereni ka reformi muzeja kao institucije i koji su bili inspirisani tekućim protestima protiv rata u Vijetnamu. Videti: Fokus Grupa, „I Sing to Pass the Time“, u: *Art Workers*, Henriksson, Minna, Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, (ur.), Helsinki 2015, 121.

³⁸⁵ Vesić, Jelena, „Štrajk u umetničkoj proizvodnji“, u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01* (katalog izložbe), Dojić, Zorana, Vesić, Jelena (ur.), Prelom kolektiv, Beograd 2009, 150.

³⁸⁶ Sretenović, D., 2016b, 19.

tragičnih događaja tokom devedesetih godina, trajao je odmak od jugoslovenskog karaktera ovog muzeja o čemu je reč u narednom poglavlju.³⁸⁷

Pojavljivanje *Novih umetničkih praksi* u SFRJ pokazuje da je jugoslovenska kulturna politika bila pluralistička i u pojedinim segmentima liberalno orijentisana. Ipak, ne može se osporiti činjenica da je tokom sedamdesetih godina dolazilo do cenzure i marginalizacije provokativnih umetničkih praksi, i to pre svega onih koje su bile vezane za filmski eksperiment. Poznat je slučaj bunkerisanja filma *Plastični Isus* Lazara Stojanovića,³⁸⁸ u kojem je autor radi provokacije insistirao na izjednačavanju komunizma i fašizma kao totalitarnih režima. S druge strane, ne može se izgubiti iz vida da su istovremeno eksperimentale filmske produkcije kino klubova bile zvanično podržane kroz novoformirane kulturne centre, kao što je to bio Akademski filmski centar, koji je nastao od Akademskog kino kluba Beograd,³⁸⁹ odnosno kroz osnivanje niza novih alternativnih institucija za mlade.

U njima se odvijala proizvodnja kontrajavnosti, piše Vesić, naglašavajući da su *Nove umetničke prakse* delovale kao konfrontirajuće u odnosu na zvaničnu kulturu, a kao značajni prostori ovakvog delovanja izdavajaju se Studentski kulturni centar u Beogradu³⁹⁰ i Tribina mladih u Novom Sadu. Nove politike prikazivanja su posedovale izraženu alternativnost, koja je stajala nasuprot mejnstrimu. Vesić jasno zapaža da su ove fleksibilne i kolektivne prakse bile zapravo pozicionirane unutar hibridnog modela institucionalnih i hijerarhijskih struktura, pošto je osnivač i upravnik bio državni aparat.³⁹¹ Dakle, MSU je težio da institucionalno predstavi kulturu SFRJ kao liberalnu i emancipovanu, kao i da zemljama Zapada ponudi lice demokratski orijentisanog socijalizma. U isto vreme

³⁸⁷ Denegri i nova uprava Muzeja će kasnije pokušati da ponovo revitalizuju jugoslovenski identitet s novom postavkom iz 2002. godine, koja je dobila naziv *Jugoslovenski umetnički prostor 1900–1991*, o čemu piše Dimitrijević. Videti: Dimitrijević, Branislav, „Koraci i raskoraci: kratak pregled institucionalne koncepcije i izlagačke politike Muzeja savremene umetnosti 2001–2007“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 324.

³⁸⁸ Daković, N. i Švaković, M., 2010, 360.

³⁸⁹ *Ibid.*, 356

³⁹⁰ Vesić, J., 2016, 287.

³⁹¹ *Ibid.*

se želeo postići i jugoslovenski aspekt umrežavanja mladih umetnika iz jugoslovenskih centara, tako da su, kako piše Vesić, i *Nove umetničke prakse* zaslužno muzeološki prikazane još u njihovom formativnom periodu, što nije bila uobičajena izlagačka praksa u svetu.³⁹²

Ovde se naime otvara jedan značajan paradoks koji prati distribuciju i recepciju kritičkih umetničkih praksi u srpskom kontekstu sve do danas. Naime, za razliku od Jugoslavije, kritičke umetničke prakse su u kontekstu Zapada smatrane konfrontativnim. One će tek tokom osamdesetih godina biti institucionalizovane u formi institucionalne kritike, kao što o tome piše Marko Đorđević.³⁹³ U njima više ne funkcioniše istorijski avangardni zahtev, već svest o delovanju unutar institucija na kritički način. To znači da nema više radikalnog revolucionisanja institucije umetnosti već da umetnička praksa aktivno predlaže njenu reformu kroz kritiku.

S druge strane, u jugoslovenskom kontekstu se nije mogla desiti takva reforma jer je konceptualna umetnost zaživela u svom začetku kao institucionalni žanr visokog socijalističkog modernizma, odnosno savremene umetnosti koja uspostavlja konverzaciju sa Zapadom. Naravno, ovim se ne može osporiti da su jugoslovenske *Nove umetničke prakse* načinile značajan pomak od umetničkog objekta ka projektu³⁹⁴ koji funkcioniše unutar proširene estetske sfere.

³⁹² Vesić izdvaja tri značajne izložbe ovog tipa koje su otvorene u MSU: „... *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* (1971), *Mladi umetnici – mladi kritičari '71.* (1972) i *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973* (1973)...“. Videti: *Ibid.*, 289.

³⁹³ Đorđević, Marko, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, FMK i Orion art, Beograd 2015, 55.

³⁹⁴ Vesić piše da je to bio „... zaokret od objektno zasnovane umetnosti ka projektno zasnovanoj umetnosti, ističući pojam 'umetničkog projekta' koji je ostao centralna karakteristika savremene umetničke proizvodnje do danas.“. Vesić to naglašava povodom izložbe *Objekti i projekti*, takozvane „beogradske šestorke“ okupljene oko beogradskog SKC-a, koju su na ovoj izložbi činili: Marina Abramović, Slobodan Milivojević Era, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom i Evgenija Demnievska. Videti: Vesić, J., 2016, 296.

4. Analiza karakterističnih umetničkih praksi u Srbiji 1991-2000.

U ovom i u narednom poglavlju disertacije analiziraju se karakteristične umetničke prakse i njihove protivurečnosti. Uzimaju se u obzir konteksti suprotstavljenih diskursa u čijim artikulacijama učestvuju umetničke prakse. Analiza se sprovodi na osnovu teorije, koncepata i metode koji su izloženi u prethodnim poglavljima ove disertacije. Karakteristične umetničke prakse, odnosno tipični slučajevi njihovih protivurečnosti odabrani su na osnovu krajnjih tačaka društvenih protivurečnosti perioda koji se istražuje, kao i prelomnih kulturnih, estetskih i umetničkih konjunktura. Instituciju umetnosti i odlike umetničkih praksi u uslovima tranzicije, a samim tim i njihove funkcije, određuju relacije umetničkih praksi prema uspostavljenim kriterijumima, kao što su podrška međunarodnih donatora, saglasje ili pak disharmonija s diskursima modernizacijske paradigme i afirmacija društveno-umetničkih promena prema principima istorijskih avangardi.

Uzme li se u obzir politički i društveno-ekonomski kontekst, period istraživanja se može u osnovi podeliti na dva segmenta.³⁹⁵ Prvi segment se tiče perioda oružanih sukoba, sankcija i procesa dezintegracije zajedničke države koji traje od 1991. do 2000, a drugi segment odlikuje implementacija neoliberalnih reformi nakon političkih promena, počevši od 5. oktobra 2000. godine pa sve do izbijanja svetske finansijske krize 2008. godine i jednostranog proglašenja nezavisnosti Kosova. Oba segmenta se često u društveno-ekonomskim teorijama označavaju periodom tranzicije ili pak društvene postsocijalističke transformacije, s tim što se prvi segment perioda do 5. oktobra 2000. vidi kao *blokirana transformacija*.³⁹⁶

Pojmu tranzicije se u ovom radu pristupa kritički, tako što se uočava da tranzicijski diskurs podržava diskurs modernizacije i opravdava proces *kapitalističke restauracije*, o čemu je već pisano u prvom poglavlju ove disertacije,

³⁹⁵ Postavljena podela perioda odgovara istraživanjima Nade G. Novaković, Mladena Lazića i drugih autora koji se bave srpskom tranzicijom. Videti: Novaković G., Nada, *Radnički štrajkovi i tranzicija u Srbiji od 1990. do 2015. godine*, Institut društvenih nauka, Beograd 2017.

³⁹⁶ Lazić, M., *op. cit.*, 126.

kada je bilo reči o kritičkim teorijama tranzicije. Naime, procesi *kapitalističke restauracije*, prema sociolozima Tanji Vukši i Vladimiru Simoviću, podrazumevaju u prvom redu (pored mnogih drugih negativnih pokazatelja) „... privatizaciju društvenih preduzeća i povlačenje države iz sfere socijalnih davanja.“³⁹⁷. Nekritički prihvaćen pojam tranzicije u uslovima neoliberalne ofanzive u postsocijalističkom društvu kakvo je srpsko, funkcioniše kao ideologem unutar ideološkog obrasca koji politikolog Filip Balunović označava kao *tranzitologija*³⁹⁸ i koji je potrebno podvrgnuti kritici. Kritika *tranzitologije* dakle predstavlja kritiku ideoloških obrazaca u procesu restauracije kapitalizma u specifično srpskom kontekstu, u kojem preovlađujući diskurs tranzicije ima za cilj podršku neoliberalnim procesima. Turbulentni politički događaji iz oba segmenta perioda istraživanja imaju različite kulturne i društveno-ekonomske implikacije, koje se ovde dalje naglašavaju i obrazlažu.

Sledeći kritičke teorije tranzicije, sociološkinja Nada G. Novaković s pravom zastupa gledište da se o tranziciji ne može govoriti kao o pozitivnom i izvesnom procesu, jer skoro sva društva real-socijalizma nisu uspela u misiji da formiraju razvijena kapitalistička društva po modelu Zapada, pri čemu je kroz privatizaciju društvene imovine u Srbiji većina građana osiromašila, a opšti standard nije porastao.³⁹⁹ Dakle, kao što je već pomenuto, mogu se izdvojiti dva različita segmenta perioda u kojima se odvija tranzicija u Srbiji. Prema Nadi Novaković, u društveno-ekonomskom smislu prvi segment perioda do 2000. godine karakterišu privatizacija resursa od strane nomenklature, ratna ekonomija, recesija i drugi nepovoljni procesi u kojima je radnička klasa postala gubitnik, dok drugi segment perioda karakterišu veoma dosledno primenjen neoliberalni model, uz ubrzani proces tranzicije koji su sprovodile nove političke elite uz podršku spoljnih finansijskih institucija, dalja privatizacija društvene svojine uz pomoć inostranih

³⁹⁷ Vukša, Tanja, Simović, Vladimir, „Umesto uvoda – fragmenti za rekonstrukciju prošlosti i sadašnjosti“, u: *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Vesić, Darko et al. (ur.), Centar za politike emancipacije, Beograd 2015, 50.

³⁹⁸ Balunović, Filip, „O fenomenima procesa privatizacije u Srbiji“, u: *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Vesić, Darko et al. (ur.), Centar za politike emancipacije, Beograd 2015, 83.

³⁹⁹ Novaković G., N., *op. cit.*, 54.

investitora, i rast socijalne nejednakosti.⁴⁰⁰ Evidentne političko-istorijske i društveno-ekonomske divergencije postoje u oba segmenta perioda tranzicije. Savremene umetničke prakse koje su se proizvodile u datim segmentima perioda tranzicije mogu se prepoznati i grupisati na osnovu tih divergencija.

Savremene umetničke prakse koje su okupirale diskurzivno polje u Srbiji tokom istraživanog perioda društvene transformacije stajale su u konfrontaciji ili u saglasju s postojećim poretkom na raznim nivoima. Naravno, one se nisu pojavile same od sebe, da bi se sukobile sa starim umetničkim svetom, tradicijom ili dominantnim diskursima u društvu, nego su takođe bile deo određene tradicije koja je eventualno bila marginalizovana ili je pak bila organizovana kao alternativna tokom perioda samoupravnog socijalizma.

U određenoj konjunkturi transformacionih procesa takva tradicija se uzdiže iz alternativne egzistencije i proglašava za emancipacijsku. Dejstva sukobljavanja diskurzivnih praksi su obrazložena u prvom poglavlju, na osnovu teorije koju su postavili Ernesto Laclau i Šantal Muf. Oni pišu o sukobljavanju različitih artikulacijskih praksi nekog diskursa koje se, kroz transformaciju elementa diskurzivne formacije u njen momenat, konfrontiraju s poretkom hegemone diskurzivne formacije, čije strukturno mesto teži da zauzme.⁴⁰¹ Srpsko društvo u datom periodu karakteriše permanentnost antagonizama diskursa, što svakako odlikuje i prakse koje se analiziraju u okvirima ovog istraživanja. Specifičan diskurs tranzicije u srpskom kontekstu utkan je u protivurečnosti umetničkih praksi kojima se istraživanje bavi i određuje njihove funkcije u procesima društvene transformacije.

Pošto je uspostavljena podela na dva perioda u različitim segmentima, obrađuju se konteksti i dominantni diskursi oba segmenta perioda. Za svaki segment perioda odabrane su karakteristične umetničke prakse kao slučajevi tipičnih protivurečnosti, strujanja i tendencija u kojima umetničke prakse pokazuju svoje različite društvene (ideološke, estetske, ekonomske i političke) funkcije.

⁴⁰⁰ *Ibid.* 65-66.

⁴⁰¹ Laclau, E., Mouffe, Ch., 1985, 113.

Bilo je reči o tome da umetničke prakse koje se razmatraju u ovom radu i koje su ostvarene u Srbiji tokom turbulentnih godina od 1991. do 2008, imaju moguću referencu na istorijske avangarde, odnosno na već pomenute jugoslovenske *Nove umetničke prakse*, postavangardu ili neoavanagardu iz sedamdesetih godina XX veka. One se dakle antagonizuju u odnosu na nasleđe socijalističkog i visokog modernizma, kao i sa institucionalnim strukturama u kulturi koje su izgrađene tokom perioda samoupravnog socijalizma. Ipak, glavni antagonizam u kulturi je bio onaj s narastajućim nacionalističkim diskursom, koji u SFRJ sve više uzima maha, da bi pred njeno razbijanje kulminirao kao pobednička opcija unutar državnih birokratskih struktura, ali se etablirao i unutar novoformiranih opozicionih političkih i kulturnih tokova. Zbog svega ovoga, do izražaja dolaze različite i promenljive funkcije umetničkih praksi u tranziciji.

U grupi analiziranih karakterističnih umetničkih praksi koje se odnose na prvi segment perioda transformacije, reč je o antagonizmu državnih i tada sveže formiranih organizacija civilnog društva, protivurečnostima urbanog i ruralnog, kao i performativnim i aktivističkim praksama koje su svoju institucionalizaciju pronašle u novoformiranim organizacijama civilnog društva. Kako su državne institucije iz socijalizma zbog neoliberalnog karaktera društvene transformacije menjale svoju formu, tako je dolazilo i do stvaranja sasvim novih institucionalnih formi koje su se našle u sukobu sa starim formama.

Konkretno, kroz prvu analizu se obrađuje debata kritičara koji su tokom devedesetih godina imali sukobljene pozicije oko pojmova i interpretacija umetničkih pojava srpske savremene umetničke scene. Ovde je dakle reč o diskusiji kritičara i istoričara umetnosti u Srbiji koji su zastupali *modernizam posle postmodernizma*⁴⁰² i onih koji su isticali da je ta pozicija neprikladna datom društvenom kontekstu i koji su tražili kontinuitet u urbanoj kulturi iz osamdesetih godina, odnosno u pristupu izjednačavanja umetnosti s delovanjem u kulturi.⁴⁰³

⁴⁰² Dedić, Nikola, *Slika u doba medija – Dragomir Ugren*, Savremena galerija Zrenjanin, Zrenjanin 2011, 36-37.

⁴⁰³ Radi se o polemici sa kritičarima i istoričarima umetnosti oko CSU o čemu piše Šuvaković. Videti: Šuvaković, M., 2010e, 716.

Pored te dve, naizgled sukobljene opcije, u srpskom društvu se pojavljuje i treća struja, koja se pokazala kao suprotnost obema i koja je u tom periodu isplivala kao dominantna jer praktično preuzima državne institucije kulture. Ta struja je stajala u otvorenoj netrpeljivosti sa svim ostalim „modernizatorskim“ *drugim linijama*⁴⁰⁴, a označena je kao antimoderna i nacionalistička.⁴⁰⁵ Njena primarna funkcija bila je podrška vladajućem nacionalističkom diskursu.

U drugom slučaju karakterističnih umetničkih praksi nastavlja se analiza na tragu ovih podela u srpskom društvu, pošto je antimoderna struja odgovarala ruralnom označitelju, dok je urbana odgovorala onom modernizacijskom, u čijoj funkciji figurira. Konflikt između binarnih pozicija narodnog i urbanog obeležava celu deset deceniju dvadesetog veka.

Treća analiza se fokusira na ulične performanse i protestne umetničke akcije koji su bili usmereni direktno protiv vlasti i vladajuće politike. Prakse uličnih performansa su bile utkane u strukture novoformiranog civilnog društva, delujući kroz njih i bivajući *kulturom otpora* u težnji za promenom društva, kako to označava Milena Dragičević Šešić.⁴⁰⁶ One su proklamovale avangardnost u svojim praksama i pozivale su se na efektivni učinak umetnosti kao činioca u političkim promenama, kroz novi okvir institucije umetnosti i postavljanje politike ispred autonomije umetnosti.

Sledeće grupe karakterističnih umetničkih praksi i njihovih protivurečnosti analiziraju se u petom poglavlju ove disertacije, u kojem se fokus pomera na segment perioda posle 5. oktobra 2000. godine, kada dolazi do procesa ubrzane neoliberalne tranzicije.

⁴⁰⁴ Ovaj termin se u radu koristi prema Ješi Denegriju koji je predložio termin *druga linija* za sve one umetničke prakse u jugoslovenskom i srpskom kontekstu u XX veku koje podrazumevaju apstraktno mišljenje. Videti: Denegri, Ješa, „Redefinicija pojma druga linija“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 406.

⁴⁰⁵ Ovde se pre svega misli na slučaj izložbe *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* o čemu je posebno reči u ovom poglavlju. Videti: Vranić, Dragana (ur.), *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* (katalog izložbe), MSU, Beograd 1994.

⁴⁰⁶ Dragičević Šešić, Milena, *Umetnost i kultura otpora*, Clio, Beograd 2018, 98.

4.1. Kontekst političke i društvene transformacije u Srbiji 1991-2000.

Već je u prvom poglavlju ove disertacije bilo reči o tome da je s rušenjem hladnoratovskog poretka došlo do niza liberalnih i antietatističkih reformi u svim zemljama Istočne Evrope u kojima se sprovode takve mere i prakse, koje podrazumevaju negaciju real-socijalizma. Te reforme prate turbulentne društvene promene, koje idu u korak s novim globalnim neoliberalnim poretkom koji postaje sveprisutan i čiji lider jeste SAD.⁴⁰⁷ Specifičan nesvrstani položaj SFRJ se u ekonomskom, kulturnom i političkom obliku pokazao kao izrazita prednost njene socijalističke ekonomije i razvoja u kontekstu hladnoratovske podele. Kako su krajem osamdesetih hladnoratovske podele bile dovedene u pitanje od strane njihovih utemeljivača, SFRJ više nije bila u stanju da zadrži svoj status nego je u tom prestrojavanju bila primorana da sledi mere i politiku *Vašingtonskog konsenzusa*.⁴⁰⁸ U stvarnosti, Konsenzus je vodio većoj zavisnosti perifernih država. Konsenzus oličava neoliberalizam dizajniran od strane dominantnog centra i svetskih finansijskih institucija za zemlje periferije, koje su sprovođenjem mera (kao što su privatizacija i deregulacija tržišta) postajale sve zavisnije od globalnog kapitala.⁴⁰⁹ Nada Novaković dobro uočava kada kaže da je reč „... o ideologiji krupnog svetskog kapitala koja na ovaj način u najvećoj meri štiti vitalne interese onih koji to nameću, a na štetu je zemalja u kojima se to sprovodi. Svejedno ove ideje i politike našle su plodno tlo u bivšim jugoslovenskim republikama.“⁴¹⁰

Nažalost, SFRJ postaje žrtva sopstvenih konflikata, sprovedenih reformi i novih geostrateških odmeravanja snaga. Brojni unutrašnji i spoljni faktori su doveli do njene dezintegracije. Izgrađena na bratstvu, jedinstvu i antifašističkoj borbi, oličenoj u socijalističkom poretku i postojanju Jugoslovenske Narodne Armije, ona

⁴⁰⁷ Harvey, D., 2013, 44.

⁴⁰⁸ Prema sociološkinji Nadi G. Novaković mere *Vašingtonskog konsenzusa* su prvobitno bile namenjene podređenim zemljama Latinske Amerike, kojima je predlagano da pomoću tih mera oporave svoje privrede, tako što bi implementirale neoliberalne politike, a naziv je dao Džon Vilijamson 1990. godine. Njegovi inicijatori i tvorci su Svetska banka za obnovu i razvoj, Međunarodni monetarni fond (MMF) i Američko ministarstvo za bezbednost. Videti: Novaković, N., *op.cit.*, 55.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

nije opstala u federativnom i socijalističkom obliku. Tenzije kulminiraju 1990. godine, kako to piše istoričarka Mari-Žanin Kalik (Marie-Janine Calic), na Četrnaestom kongresu Saveza komunista Jugoslavije, u poznatom raskolu između srpskog i slovenačkog rukovodstva.⁴¹¹ Srpsko rukovodstvo je predlagalo centralizaciju zemlje, a slovenačko rukovodstvo je bilo za konfederaciju, koja je kako to piše Bakić, Sloveniji više odgovorala kao republici s manjom populacijom.⁴¹²

Usled političkih konfrontacija i niza ekonomskih neoliberalnih reformi, usledila je fragmentacija SFRJ, kroz direktne oružane sukobe koji su se rasplamsali u skoro svim jugoslovenskim republikama. Novoformirana Savezna Republika Jugoslavija (SR Jugoslavija je nastala usled dezintegracije SFRJ i proglašena je 1992. godine, kao zajednička država Republike Srbije i Republike Crne Gore.⁴¹³) bila je uključena u ratna dejstva. Glavnu teškoću u sprovođenju normalnog života u svim jugoslovenskim državama nakon 1990. godine predstavlja *Rat za jugoslovensko nasleđe*,⁴¹⁴ uz posebnost hiperinflacije i sankcija pod kojima se SR Jugoslavija našla i koje su uvedene maja 1992. godine, od strane Saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija, koje su, predvođene SAD, optužile srpsko rukovodstvo na čelu sa Slobodanom Miloševićem kao krivca za oružane sukobe.⁴¹⁵

Jugoslovenske ekonomske reforme se u pravcu liberalizacije intenzivnije usmeravaju uporedo s pomenutim talasima reaganizma i tačerizma, koji su osamdesetih godina bili dominantni na Zapadu. Može se reći da su već i jugoslovenske privredne reforme iz šezdesetih godina otvorile put ekonomskoj liberalizaciji koju još tih godina diskutuje Branko Horvat, da bi sa Ustavom iz 1974. godine ona jasno bila artikulisana kroz uvođenje decentralizacije i modela samoupravnog preduzetništva, kao i prihvatanje takmičenja na međunarodnim tržištima, na kojima su jugoslovenski proizvodi postali svetski konkurentni.⁴¹⁶

⁴¹¹ Calic, Marie-Janine, *Geschichte Jugoslawiens*, C. H. Beck, München 2018, 295.

⁴¹² Bakić, Jovo, *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*, Službeni glasnik, Beograd 2011, 83.

⁴¹³ Calic, M., *op. cit.*, 308.

⁴¹⁴ Bakić, J., *op. cit.*, 560.

⁴¹⁵ Calic, M., *op. cit.*, 305-313.

⁴¹⁶ Horvat, Branko, *Jugoslovensko društvo u krizi. Kritički ogledi i prijedlozi reformi*, Globus, Zagreb 1985, 111.

Savez Komunističke Srbije je, kako piše istoričar Goran Musić, težio da uskladi liberalne ekonomske impulse samoupravljanja s neoliberalizmom,⁴¹⁷ koji tada postaje globalna paradigma. Ipak, nasuprot tome, u Srbiji, koja nije išla u korak s idejama potpune liberalizacije, javlja se težnja ka centralizaciji. Musić primećuje da je postojala „... hitna potreba za jakim i centralizovanim političkim institucijama sa dovoljno autoriteta da provedu željene reforme protiv otpora republičkih i pokrajinskih partijskih struktura...“⁴¹⁸. Ove autonomne strukture su bile rezultat decentralizacije koju je doneo Ustav iz 1974. Usled niza turbulentnih ekonomskih, političkih i ideoloških promena, u svim republikama sada već dezintegrišuće zemlje, stvoreno je okruženje u kojem je primarno postalo pitanje nacionalnih egzistencija.

Sociolog Jovo Bakić piše da je novi komunistički političar u Srbiji, Slobodan Milošević, postao popularan nakon čuvenog zaštitničkog obraćanja kosovskim Srbima 1987. godine, koji su bili u sukobu s policijom usled nacionalnih tenzija u Kosovu.⁴¹⁹ Slobodan Milošević već 1989. godine postaje predsednik Predsedništva Savezne Republike Srbije i dobija podršku državnih medija, a kroz unutar stranačke borbe i „mitinge istine“ ili „događanje naroda“ stiče dodatnu popularnost koja mu je omogućila da sprovede „antibirokratsku revoluciju“⁴²⁰. Politički proces se vodio u cilju smene starih funkcionera i radi centralizacije vlasti u Republici Srbiji, što je dovelo do ukidanja nadležnosti pokrajinskih vlasti (Autonomnih Republika Vojvodine i Kosova) i Bakić piše da je Milošević u svojoj nacionalističkoj politici naišao na širu podršku jer je s početnim političkim uspesima mnogima vratio „... osećaj nacionalnog ponosa umesto dotadašnji osećaj nacionalne poniženosti, pa čak i etničke ugroženosti.“⁴²¹.

⁴¹⁷ Musić, Goran, *Radnička klasa Srbije u tranziciji 1988-2013.*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2016, 16.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Bakić, J., *op. cit.*, 81.

⁴²⁰ *Ibid.*, 82.

⁴²¹ *Ibid.*, 83.

Musić piše da je izraz „radnička klasa“ bivao zamenjen „srpskim narodom“, da bi se time konstruisao novi etnički označitelj.⁴²² Nacionalno srpsko jedinstvo je zamenilo prethodnu paradigmu bratstva i jedinstva. Okupljanje radnika i masa na mitinzima u organizaciji vlasti karakteriše sledeća krilatica: „Došli kao radnici, a razišli se kao Srbi.“⁴²³. Međutim, ne može se reći da je nacionalistički ustrojena skupina u Srbiji, odnosno u celoj SFRJ, bila prethodno formirana. Zbog svog teškog položaja tokom ekonomske krize i nestašica iz osamdesetih godina, radnici i radnice su zahtevali demokratske reforme kroz opravdane masovne proteste.⁴²⁴ Demokratske reforme su bile zahtev mnogih radničkih protesta iz tih godina. Miloševićeva nacionalistička i centralistička politička unutarpartijska linija iskoristiće ovu krizu za desni zaokret, koji će voditi ka defragmentaciji zajedničke države i uslovnoj centralizaciji Srbije.

Uvođenje višestranačja u Srbiji je opoziciju stavilo u podređen položaj, zato što je vladajuća struktura praktično raspolagala javnim resursima. Tokom ovih godina je kako pišu Vukša i Simović usledila konsolidacija ekonomske uloge države,⁴²⁵ što je bila reakcija vlasti na prvobitni haos (inflacija, sankcije) koji je usledio zbog neuspelog pokušaja restauracije kapitalizma. Zbog teških ekonomskih uslova, iscrpljenosti oružanim sukobima u kojima je učestovala i faktora izolacije, vlast je, da bi opstala, bila prinuđena da pokrene obimnije aktivnosti u pravcu privatizacije. Prva veća privatizacija infrastrukture bila je prodaja kompanije Telekomu inostranim kupcima 1997. godine, a novac je, kako piše Balunović, korišćen za osiguravanje plata i penzija radnicima i penzionerima koji su pružali

⁴²² Musić, G., *op. cit.*, 17.

⁴²³ Krilaticu objašnjava aktivista Ivan Zlatić kao onu „... kojom se najčešće sumira okupljanje rakovičkih radnika ispred Skupštine Srbije, ono koje se, pre tačno dvadeset godina, okončalo Miloševićevim raspuštanjem na „radne zadatke“, i označilo raskid sa večitom „prvom fazom komunizma“ te prelazak na „olako obećanu brzinu“ kosovskog raspleta.“. Videti: Zlatić, Ivan, „Povratak politici? Radnici u Srbiji dvadeset godina kasnije“, u: *Deindustrijalizacija i radnički otpor*, Pokret za slobodu, Beograd 2011, 231.

⁴²⁴ Musić, G., *op. cit.*, 18.

⁴²⁵ Vukša, T., Simović, V., *op. cit.*, 51.

podršku vlasti, pošto je srednja klasa učešćem u protestima stala na stranu opozicije.⁴²⁶

Opozicioni i studentski protesti protiv izborne krađe iz 1996-1997. godine⁴²⁷ ujedinili su opoziciju i što je najvažnije omogućili priznavanje lokalnih izbora, čime je opozicija preuzela vlast u Beogradu. Talas opozicione mobilizacije od rane jeseni 2000. godine doveo je do potpunog poraza Miloševićeve vlasti, ali je, prema Musiću, građanska neposlušnost zaposlenih u administraciji i drugih bila nedovoljna da sruši vlast sve dok se nije desio štrajk rudara Rudarskog basena Kolubara, koji je predstavljao odlučujuću prekretnicu.⁴²⁸ Povodom tih događaja Musić piše:

„Rudarski basen Kolubara je bitan stub energetskeg sistema zemlje. Godinama je opozicija organizovala masovne izlive građanske neposlušnosti i šarene protestne šetnje, koji su Miloševića ostavljali naizgled netaknutim. Režim je uspevao da improvizuje različita rešenja u vremenima ekonomske krize, međunarodnih sankcija, ratova i uličnih demonstracija, ali je perspektiva restrikcija struje, uzrokovanih neposlušnošću radnika u državnoj industriji, bila ono što ga je konačno razoružalo.“⁴²⁹

Veoma važan faktor podupiranja političkih promena u Srbiji predstavljali su retki nezavisni domaći i međunarodni mediji, koji su bili u konfrontaciji sa srpskim vlastima, koja je bila označena kao primarni faktor u sprovođenju zločina nad stanovništvom u BiH i Kosovu.⁴³⁰ Iako je nakon Dejtonskog mirovnog sporazuma⁴³¹ došlo do ukidanja embarga SR Jugoslaviji, sankcije od strane SAD i EU su ponovo uvedene 1998. godine. Sankcije su ponovljene nakon što je došlo do oružanih

⁴²⁶ Balunović, F., *op. cit.*, 100-101.

⁴²⁷ Musić, G., *op. cit.*, 25.

⁴²⁸ *Ibid*, 25.

⁴²⁹ *Ibid*.

⁴³⁰ U tome su se posebno isticale domaći Radio B92 i međunarodne velike medijske korporacije kao što su CNN i BBC. Videti: Kolin, Metju, *This is Serbia Calling, Rokenrol radio i beogradski pokret otpora*, Samizdat B92, Beograd 2001.

⁴³¹ Calic, M., *op. cit.*, 321.

sukoba i krize na Kosovu, o čemu piše filozof Škeljzen Maliqi (Shkëlzen Maliqi), pominjući na primer sukobe u Drenici, kada se marta 1998. za srpske vlasti ilegalna Oslobodilačka vojska Kosova sukobila sa srpskom policijom.⁴³²

Nastavak konflikata i represije na Kosovu biće povod za države-članice NATO pakta, predvođene SAD, da 1999. izvrše vojnu intervenciju na SR Jugoslaviju.⁴³³ Dva i po meseca je bombama razarana infrastruktura SR Jugoslavije, a Kosovo je nakon okončanja intervencije i potpisivanja Kumanovskog sporazuma ⁴³⁴ praktično postalo međunarodni protektorat. Iako je vojna intervencija NATO pakta ekonomski i vojno oslabila Srbiju, nanoseći joj veliku infrastrukturnu štetu, ona je u političkom smislu za kratko vreme učvrstila postojeću vlast.

Pored brojnih unutrašnjih faktora, odlučujući uticaj na smenu vlasti i započinjanje neoliberalnih reformi u punom obliku u Srbiji imali su i pojedini spoljni faktori. Prvi faktor svakako predstavljaju ekonomski embargo i vojna intervencija. Drugi faktor leži u međunarodnoj podršci lokalnim nezavisnim medijima i civilnom društvu u Srbiji, s kojima se gradila javna sfera podrške opoziciji i nametnula politička alternativa, odnosno sama mogućnost društvenih promena. Treći faktor jeste aktivnost globalnih medija najrazvijenijih država Zapada koji su bili fokusirani na vlast i ličnost Slobodana Miloševića predstavljajući ga u krajnje negativnom svetlu.

Pružena podrška pokretima kao što je bio omladinski pokret Otpor!, koji je formiran 1998. godine i vodio kampanju *Gotov je* protiv vlasti,⁴³⁵ dopunski je aspekt međunarodne aktivnosti u odlučujućim godinama. Prema jednom od njegovih lidera Srđi Popoviću, Otpor! je predstavljao pokret „... protiv diktature u

⁴³² Maliqi, Shkëlzen, *Kosova: Separate Worlds, Reflection and Analyses*, MM Society Prishtina, Priština 1998, 190.

⁴³³ Calic, M., *op. cit.*, 323.

⁴³⁴ *Vojno-tehnički sporazum između Međunarodnih bezbednosnih snaga („KFOR“) i vlada Savezne Republike Jugoslavije i Republike Srbije*, <https://www.srbija.gov.rs/kosovo-metohija/?id=19947>, 10.8.2019.

⁴³⁵ b92, „Izborna kampanja Gotov je“, u: *b92.net*, Beograd, 30.07.2000, https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2000&mm=07&dd=30&nav_category=1&nav_id=9654, 10.8.2019.

Srbiji, protiv rata, protiv distanciranja od EU i za demokratiju...“⁴³⁶. Zasnovan na idejama koje je utemeljio Džin Šarp (Gene Sharp), američki teoretičar i strateg nenasilne revolucije, Otpor! svoju praksu posmatra kao blisku onoj umetničkoj, jer prema Popoviću umetnost „... omogućava razmišljanja i u drugom pravcu i pronalazi način kako performirati moć bez nasilja.“⁴³⁷. Ova Popovićeva izjava stoji u prilog tome koliko su umetničke prakse iz tih godina bile vezane za protestne i opozicione struje. Protestne i umetničke forme se ponekad nisu mogle razlikovati; umetnost kao protest se podrazumevala, a glavna promena je bila u tome da se tih godina umetnička praksa institucionalizovala na jedan sasvim drugačiji način.

4.2. Institucionalni kontekst i donatorska podrška umetničkim praksama u Srbiji 1991-2000.

Prvo što je nacionalistički zaokret u Srbiji konkretno doneo bila je promena pravnog okvira izražena u vidu donošenja novog Ustava 1990. godine, s kojim se prvenstveno težilo centralizaciji vlasti u republici i osporavale su se pređašnje nadležnosti koje su imale pokrajine i lokalne samouprave.⁴³⁸ Odmah nakon toga, 1991. godine, usvojen je zakon o privatizaciji.⁴³⁹ Trend centralizacije je sproveden i u oblasti kulturne politike, kao i u finansiranju u kulturi kroz usvajanje *Zakona o fondovima za finansiranje kulture* iz 1990. godine, koji je prema kulturološkinji Vesni Đukić Dojčinović doneo centralizaciju i ukidanje prethodnih oblika samoupravnog sistema.⁴⁴⁰ Umesto *samoupravnih interesnih zajednica* (SIZ), prethodnih oblika socijalističkog organizovanja, osnivaju se Fondovi za finansiranje kulture, o kojima sada odlučuju Saveti, koji se sastoje od članova skupština lokalne zajednice i

⁴³⁶ Bajović, Zdravka i Warsza, Joanna, „Extremer Gewaltverzicht“, u: *Forget Fear: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art*, Žmijewski, Artur, Warsza, Joanna (ur.), König, Berlin 2012, 141.

⁴³⁷ Prema Popoviću Otpor! je bio „... mešavina NKS (Neue Slowenische Kunst), Letećeg cirkusa Montija Pajtona (Monty Phyton's Flying Circus) i rokenrol benda.“. Videti: Bajović, Z., Warsza, J., *op. cit.*, 138.

⁴³⁸ *Ustav Republike Srbije*, <http://mojustav.rs/wp-content/uploads/2013/04/Ustav-iz-1990.pdf>, 17.7.2019.

⁴³⁹ Musić, G., *op. cit.*, 17.

⁴⁴⁰ Đukić Dojčinović, Vesna, *Tranzicione kulturne politike – konfuzije i dileme*, Zadužbina Andrejević, Beograd 2003, 34.

kulturnih radnika, iza kojih je, kako kaže Đukić Dojčinović, stajala „... politička stranka na vlasti i politička oligarhija koja je donosila sve ključne odluke, pa tako i odluke o imenovanju direktora ustanova kulture, predsednika udruženja, organizacija i zajednica.“⁴⁴¹.

Prema Đukić Dojčinović, preokret je doprineo centralizaciji i etatizaciji finansiranja kulture, čime je ukinuta demokratska forma organizovanja u kulturi koja je postojala u prethodnom obliku SIZ-ova, u smislu „... 'slobodne razmene' između davalaca usluga i korisnika...“⁴⁴². Sve te reforme koje su se odvijale i koje je pokrenula centralizovana vlast, u kontekstu institucija kulture doneće kontrolu i samim tim blokadu sredstava za projekte koji su bili kritički prema vladajućem poretku. U Savete mnogih institucija kulture dolaze novi ljudi koji su bili povezani s vladajućom Socijalističkom partijom Srbije i njenom novom direktivom o čemu tih godina piše Branimir Stojković.⁴⁴³ Objektivno otežavajuće okolnosti u ovom razdoblju jesu pomenuta inflacija i ekonomska kriza, međunarodne sankcije i zato pogoršani uslovi proizvodnje umetnosti i kulture u Srbiji. Državni Fondovi za finansiranje kulture više nisu bili lako dostupni, a ni kadri da omoguće adekvatna sredstva za kritičke projekte i prakse. Relativno mali, ali postojeći segment društva koji je zastupao kulturnu produkciju alternativne i kritičke kulture u SFRJ, i koji je nastavio da deluje na kritički način tokom devedesetih godina kao njen logički i organski kontinuitet, bio je prinuđen da u civilnom društvu⁴⁴⁴ potraži nove okvire za proizvodnju, distribuciju i recepciju svoje prakse.

Socijalistička institucionalna infrastruktura koja je bila narušena u procesu dezintegracije zajedničke države više nije mogla da podrži reprodukciju onih projekata u kulturi koji su bili najkrhkiji i koji nisu mogli da pronađu prostor za ekonomsku reprodukciju u novoj postsocijalističkoj državi. Pogotovu to nisu mogle one prakse koje nisu bile tržišno orijentisane, kao na primer umetničke prakse koje

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*, 35.

⁴⁴³ Stojković, Branimir, „Kultura i civilno društvo u Srbiji devedesetih“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Ekocentar, Beograd 1995, 430.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 441. Civilno društvo je u tim godinama bilo kako Stojković kaže: „... potisnuto ali i vitalno – dođuše na nivou rudimentarnog“. Videti: *Ibid.*

nisu bile vezane za popularnu i masovnu kulturu. Alternativne umetničke prakse, kao što su eksperimentalni film ili prakse u kontinuitetu *Novih umetničkih praksi*, koji su svoju proizvodnju vezivali za jugoslovenske institucije kulture mladih, kao što su to bili studentski kulturni centri ili slična udruženja i ustanove koje su zavisile od budžetskih sredstava za kulturu, tih godina su bile prinuđene da traže izvore finansiranja.⁴⁴⁵

Najznačajnija fondacija koja se pojavila kao podrška savremenim umetničkim praksama i urbanoj kulturi bila je Fondacija za otvoreno društvo (Soros fondacija), koja je nekoliko puta pravno menjala svoj naziv, ali je u javnosti najčešće nazivana Soros fondacija, što odgovara imenu njenog osnivača Džordža Sorosa (George Soros), američkog investitora i filantropa.⁴⁴⁶ Prema publikaciji koju je izdao Fond za otvoreno društvo i koja donosi pregled najbitnijih aktivnosti ove fondacije u regionu Zapadnog Balkana⁴⁴⁷ 1991-2011, evidentirano je da su poslednji jugoslovenski premijer Ante Marković i američki finansijer Džordž Soros potpisali ugovor o saradnji, i fondacija je u Jugoslaviji započela sa radom 17. juna 1991. godine.⁴⁴⁸ U uvodnom tekstu svoje publikacije Džordž Soros naglašava da su mu jugoslovenski intelektualci i umetnici, koje je sreo na seminaru u Dubrovniku tokom kasnih osamdesetih, predlagali da pokrene fondaciju u Jugoslaviji jer su smatrali da su u Jugoslaviji na snazi autoritarne prakse i upućivali su da se omogući podrška u stvaranju *otvorenog društva*.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 431.

⁴⁴⁶ Videti: Fondacija za otvoreno društvo, Srbija, <http://www.fosserbia.org/sr/o-nama/o-fondaciji.html>, 1.6.2019.

⁴⁴⁷ Odrednica Zapadni Balkan je nastala 2004. godine i uključuje sve države koje su nastale iz fragmentacije SFRJ, isključujući Sloveniju i dodajući Albaniju. Kako je odrednica skovana od strane evropskih institucija u kontekst procesa EU integracija, Slovenija je iz nje bila isključena jer je praktično tada već postala članica EU. Videti: European Parliament, „The Western Balkans“, <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/en/sheet/168/the-western-balkans>, 1.8.2019.

⁴⁴⁸ Open Society Foundations, „Foundation activities“, u: *Building Open Society in the Western Balkans*, Open Society Foundations, New York 2011, 13.

⁴⁴⁹ O angažmanu Soros fondacije u regionu Zapadnog Balkana njen osnivač Džordž Soros dodatno piše da je u početku bila planirana samo jedna fondacija u Jugoslaviji, ali da će se na kraju ispostaviti da je potrebno čitavih sedam fondacija, jer praktično na svaku bivšu jugoslovensku državu dolazi po jedna nova kancelarija. Videti: Soros, G., „Building Open Society in the Western Balkans“, u: *Building Open Society in the Western Balkans*, Open Society Foundations, New York 2011, 7.

Fondacija će se par godina kasnije angažovati u punom zamahu zbog humanitarne pomoći tokom opsade Sarajeva, gde je, kako piše Soros, za aktivnosti humanitaraca 1993. godine izdvojeno 50 miliona dolara.⁴⁵⁰ U pregledu fondacijskih aktivnosti stoji da je tokom 1991-2011. fondacija bila pre svega usredsređena na širenje demokratije, promociju mira, humanitarnu pomoć i pomoć izbeglicama, podršku nezavisnim medijima, kao i na revitalizaciju obrazovanja.⁴⁵¹ Fondacija je 1993. otvorila svoje kancelarije u celoj SR Jugoslaviji, uključujući i one u Novom Sadu, Prištini i u Podgorici, a 1994. godine je počela da pruža podršku organizacijama iz oblasti ljudskih prava, dokumentovanja i otkrivanja ratnih zločina, kao što su dobro poznati Fond za humanitarno pravo iz Beograda ili Hrvatski helsinški odbor za ljudska prava iz Zagreba.⁴⁵²

U daljem pregledu aktivnosti stoji da je Soros fondacija kontinuirano podržavala nezavisne medije koji su predstavljali simbol otpora ondašnjoj vlasti u Srbiji, kao što je to bio Radio B92 a dodatno je podržala i stvaranje važne Nezavisne asocijacije novinara Srbije (NUNS), koja je „... zahtevala slobodu informisanja i borila se protiv represije medija i kršenja prava novinara, uključujući pretnje njihovim životima i slobodi.“⁴⁵³ Evidentirano je da je u Vojvodini fondacija radila sa multietničkim zajednicama, dok je na Kosovu podržala paralelni školski sistem koji su organizovali Albanci, bojkotujući zvanične srpske institucije.⁴⁵⁴ Nakon dve decenije rada u regionu, Soros zaključuje da je potrebno još uvek raditi na tome i istrajati na putu u izgradnji *otvorenog društva* u regionu Zapadnog Balkana, jer su rat i drugi negativni faktori tokom devedesetih godina duboko ugrozili stvaranje *otvorenog društva* u zadovoljavajućem obliku.⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ Soros, G., 2011, 7.

⁴⁵¹ Open Society Foundations, 2011, 13.

⁴⁵² Koliko je važna uloga ove fondacije u polju međunarodnog prava govori i to da su Soros fondacija i Džordž Soros lično doprineli obezbeđivanju incijalnih sredstava i dokumentacije o zločinima pri stvaranju Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju (Haški tribunal) koji je formiran 1993. godine. Videti: *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*, 15. prevod autora.

⁴⁵⁴ S druge strane Soros fondacija je, kada su 1995. godine u Srbiju stigle srpske izbeglice iz Hrvatske, donirala dodatnih 15 miliona dolara za pomoć izbeglicama. Videti: *Ibid.*

⁴⁵⁵ Soros, G., 2011, 7.

Kada se govori o Soros fondaciji i njenom delovanju, potrebno je naglasiti da se u suštini njen svetonazor zasniva na ideji *otvorenog društva*. Ideja je ustanovljena od strane filozofa Karla Popera (Karl Popper), s čijim je delom Soros bio inspirisan. U zborniku *Potisnuto civilno društvo* koji je izašao 1995. godine u Beogradu i u kojem se pozitivno razmatra ideja *otvorenog društva*, sociolog Vukašin Pavlović piše da Poperova teorija nudi „... racionalnu distinkciju između zatvorenog i otvorenog društva, ali ovoga puta sa jednog mnogo šireg stanovišta prevladavanja svake vrste tribalizama i oslobađanja čovekovih kritičkih moći.“⁴⁵⁶. Poperovo delo *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji* u političkom pogledu se iz perspektive liberalizma bavi kritikom totalitarizama i ograničavanja individualnih sloboda od strane antidemokratskih kolektivističkih zatvorenih društava. Poper piše kako njegova knjiga

„(...) pokušava pokazati da se ova civilizacija još nije u potpunosti oporavila od šoka svog rođenja prelaska iz plemenskog ili 'zatvorenog društva', s njegovom potčinjenošću magijskim silama, u 'otvoreno društvo', koje oslobađa kritičke moći čoveka. Ona pokušava pokazati da je šok tog prelaska jedan od faktora koji je omogućio pojavu onih reakcionarnih pokreta koji su pokušali, i još pokušavaju, odbaciti civilizaciju i vratiti se tribalizmu. Ona nagoveštava da ono što danas nazivamo totalitarizmom pripada tradiciji koja je upravo toliko stara ili mlada koliko i sama naša civilizacija. Time ona pokušava doprineti našem razumijevanju totalitarizma i značaja večite borbe protiv njega.“⁴⁵⁷.

U njegovom delu koja nastaje za vreme užasa Drugoga svetskoga rata, Poper pokušava da objasni uzroke nastanka nacizma, ali i komunizma, koje tretira kao ishode zatvorenih društava i kao dva oblika totalitarizma. On u tom cilju pristupa

⁴⁵⁶ Pavlović, Vukašin, „Civilno društvo i mogućnost demokratskih promena ka otvorenom društvu“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Eko centar, Beograd 1995a, 15. Ovaj zbornik radova na temu civilnog društva i mogućnosti stvaranja *otvorenog društva* u Srbiji je takođe bio podržan sredstvima Soros fondacije.

⁴⁵⁷ Popper, Karl R., *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*, Prvi tom, Pravni centar i Fond otvoreno društvo Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1998a, 23.

diskreditaciji određenih teorija, demonstrirajući pored ostalog kritiku Marksovog dela i marksizma kao istoricizma. Popper pristupa kritici istoricizma iz dijametralno drugačijih metodoloških i epistemoloških postulata nego što je to na primer činio Luj Altiser. On pored ostalog, nastoji da ospori Marksovo sveobuhvatno i složeno određenje društveno-istorijskog determinizma, datog u Marksovoj teoriji istorije odnosno istorijskom materijalizmu, proglašavajući ga kao istoricističku interpretaciju istorije.⁴⁵⁸ Popper u suštini naglašava da je sam tok istorije XX veka opovrgao Marksova predviđanja.⁴⁵⁹ Međutim, Popperovo razumevanje Marksovog dela je u duhu pozitivizma i zbog toga se s tim postulatima teško mogu sagledati dinamične teorijske postavke Marksove teorije o istoriji.

U kontekstu ovog istraživanja vredi obratiti pažnju na političku upotrebu i svrhu Popperovog dela, kao i na obrasce njegove recepcije tokom Hladnog rata, a naročito pred sam početak dezintegracije SFRJ. Krajem osamdesetih godina, Popperovo delo postaje atraktivno među disidentima, odnosno opozicionim liberalnim i demokratski orijentisanim intelektualcima u SFRJ, koji će u njemu pronaći eksplanatorni okvir za odbacivanje potrošenih, ali još uvek dominantnih obrazaca birokratskog socijalizma. Mnogi od njih će u Popperovoj liberalnoj teoriji potražiti objašnjenje za krizu jugoslovenskog društva, iako su krizu, između ostalog, prouzrokovale upravo neadekvatne ekonomske reforme još iz šezdesetih godina, kako o tome pišu ekonomista Branko Horvat ili filozof Darko Suvin.⁴⁶⁰

Već je bilo reči o tome da je format civilnog društva u SFRJ imao potpuno drugačiju istoriju nego u drugim etatističkim kontekstima Istočne Evrope, pošto je, kako piše Rastko Močnik, samoupravni socijalizam već sam po sebi bio antietatistički, a civilno društvo „... u jugoslovenskoj alternativi nije bilo ništa više do političke lozinke“⁴⁶¹. S početkom rada Soros fondacije, proces izgradnje

⁴⁵⁸ Popper, K., *Ibid.*, 35.

⁴⁵⁹ Popper, Karl R., *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*, Drugi tom, Pravni centar i Fond otvoreno društvo Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1998b, 104.

⁴⁶⁰ Suvin, Darko, *Samo jednom se ljubi. Radiografija SFR Jugoslavije 1945.-72.*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2014, 296.

⁴⁶¹ Močnik, Rastko, 2016, 304.

antietatističkog civilnog društva se poklapa sa usvojenim idejama *otvorenog društva*.

Uviđajući korisnost ideje *otvorenog društva* pri stvaranju civilnog društva u Srbiji, Pavlović prema Popеровим načelima naglašava karakteristike i razlike između *otvorenog* i *zatvorenog društva*.⁴⁶² *Zatvoreno društvo* je, prema tom shvatanju, zasnovano na tradicijama plemena, na kultu vođe i na kolektivizmu, poseduje logiku tribalizma, rigidnost, izražen tabu i nedodirljivost klasa i kasta na vlasti, a nasuprot tome stoji *otvoreno društvo*, koje počiva na univerzalizmu, novom individualizmu, ličnoj odgovornosti, humanizmu i razumu, pri čemu najveću opasnost po *zatvoreno društvo* predstavljaju kulturni dodir s drugim društvima i trgovina.⁴⁶³ Na osnovu toga se može uočiti da je ideja *otvorenog društva* prihvaćena u skladu s diskursom modernizacijske paradigme, koji se oslanja na univerzalističke i prosvetiteljske vrednosti nasuprot onim tradicionalnim.

Specifičnost naglašene opozicije između *zatvorenog* i *otvorenog društva* jeste u tome da je *diskurs otvorenog društva*, iz perspektive liberalizma, svako socijalističko društvo označio kao *zatvoreno* i antidemokratsko, što konkretno zanemaruje antietatistički i demokratski karakter samoupravnog socijalizma. Progres i emancipacija koji su tokom samoupravnog socijalizma ostvareni u SFRJ, ne mogu se razdvojiti od procesa demokratizacije tog društva. U tom smislu se *diskurs otvorenog društva* pre svega koristio u političkom obliku kao opozicija postojećoj vlasti, koja se shvatala kao protagonista *zatvorenog društva*, ali i kao baštinik socijalističke države, iako se o istinskim socijalističkim odnosima u SR Jugoslaviji više nije moglo govoriti.

Institucionalne, političke i ekonomske reforme s početka devedesetih godina, koje su već pomenute i koje je sprovela srpska vlast, nisu više išle na ruku samoupravnim socijalističkim društvenim odnosima već su išle u prilog neoliberalnih mera, iako tek započetih, što je pre svega podrazumevalo mere privatizacije i pravnih mera u korist privatnog vlasništva. Upravo zbog ove

⁴⁶² Pavlović, V., 1995a, 16.

⁴⁶³ *Ibid.*

protivrečnosti se javlja i pomenuti pojam *blokirana transformacija*, koji prema Mladenu Laziću označava „... istorijski period u kojem je bivša nomenklatura (pod vođstvom S. Miloševića), tokom procesa systemske promene (ukidanja socijalističkog poretka) zadržala kontrolu (ali sada više ne monopolsku, nego dominacijsku) nad ekonomskim i političkim resursima u zemlji, tako da je te promene mogla izvršiti (pretežno) u vlastitu korist.“⁴⁶⁴.

Sa obzirom na to da se u Srbiji tokom vlasti Socijalističke partije Srbije na čelu sa Slobodanom Miloševićem, dešavaju procesi koji Srbiju vode u izolaciju, sankcije, oružane sukobe i ekonomsku krizu, javlja se njen negativan i otpadnički status u međunarodnoj grupaciji koju predvode SAD. Zbog porasti autoritarizma, sankcija i izolacije, ali i zbog prethodno započetih procesa i centralizacije vlasti, srpsko društvo, od strane intelektualaca i umetnika, kao i internacionalnih medija, biva označeno kao tipična struktura *zatvorenog društva*. Saglasno s pomenutim inklinacijama, Vukašin Pavlović piše na sledeći način:

„Značaj Poperovih ideja za razumevanje onoga šta se dešava na prostorima bivše Jugoslavije i današnje Srbije je više nego očigledan. Mora se vrlo ozbiljno uzeti u obzir njegovo upozorenje da nas ideje novog kolektivismu i stare tribalističke logike drže zakovanim u okvirima 'zatvorenog društva', društva zasnovanog na ideji organske zajednice, čija je osnova danas u slučaju skoro svih bivših jugoslovenskih republika isključivo nacija. Da bi paradoks bio veći, zaustavljanje ekonomske i kulturne razmene sa susedima i svetom, uzrokovano ratom i sankcijama međunarodne zajednice, gurnulo je Srbiju još dalje od modela 'otvorenog društva' i ubrzalo rastuću spiralu formiranja 'zatvorenog društva', sa ozbiljnim i dugoročnim posledicama.“⁴⁶⁵.

Kompatibilnost diskursa otvorenog društva s diskursom modernizacije i njemu inherentnim liberalnim vrednosnim orijentacijama, može se uočiti i u

⁴⁶⁴ Lazić, M., *op. cit.*, 126.

⁴⁶⁵ Pavlović, V., 1995a,16.

rezultatu istraživanja vrednosnih orijentacija u Srbiji o kojima piše sociolog Mladen Lazić i koje je već pomenuto u prvom poglavlju ove disertacije. U tom istraživanju se pošlo od pretpostavke da su u socijalizmu bile prisutne orijentacije kao što su autoritarnost i kolektivism (koje se uslovno gledano mogu posmatrati kao podudarne s načelima *zatvorenog društva*), isto kao što se, s druge strane, orijentacije liberalno-kapitalističkog društva, kao što su individualizam i ideološki pluralizam,⁴⁶⁶ podudaraju s načelima *otvorenog društva*. Spram predstavljenog u istraživanju, Lazić na koncu evidentira da su vrednosne orijentacije u periodu od 1989-2003. godine „... izrazito nekonzistentne, u tom smislu što predstavljaju mešavinu liberalnih i kolektivističkih obrazaca.“⁴⁶⁷.

Uzimajući u obzir ovu raspravu, u nastavku se neće govoriti o konzistentnim načelima ili vrednosnim orijentacijama *otvorenog društva*, zato što je za ovo razmatranje svakako instruktivnije konkretno govoriti o *diskursu otvorenog društva* u polju proizvodnje kulture, umetnosti i medija, koji se stavlja u politički kontekst suprotstavljanja postojećoj vlasti, i koji mahom podržava Soros fondacija. Na taj način se može govoriti o *diskursu otvorenog društva* kao o diskurzivnoj praksi koja obeležava jedan važan segment diskursa u medijima i kulturi u Srbiji u periodu koji se ovde istražuje. Posebno se predstavlja na koji način je nova institucionalna forma Soros Centra za savremenu umetnost funkcionisala u sklopu postojeće diskurzivne prakse.

Diskurs otvorenog društva doprinosi razvijanju antisocijalističkih stavova o istorijskom neuspehu socijalističke modernizacije, koji su prisutni u objašnjenju neuspeha i propasti SFRJ u kasnijoj fazi interpretacije nakon perioda rata, kada konačno postaje jasno da će Balkan ostati poluperiferija svetskog kapitalističkog sistema.⁴⁶⁸ Uzmemo li u obzir Poperov argument koji Pavlović naglašava i po kojem je kulturni dodir sa *otvorenim društvima* opasan po *zatvoreno društvo*, možemo razumeti zbog čega je finansiranje projekata iz polja kulture i umetnosti bilo od interesa za Soros fondaciju u Srbiji tokom devedesetih godina (u istorijskom

⁴⁶⁶ Lazić, M., *op. cit.*, 138.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Bakić, J., *op. cit.*, 310.

kontekstu u kojem je Miloševićeva Srbija proglašena kao *zatvoreno društvo*, a za koje se često koristi i metafora *geta*). Proizvodnja *diskursa otvorenog društva* podržava liberalne stavove u datoj istorijskoj konjunkturi, a njegova reprodukcija predstavlja doprinos u konsolidaciji *neoliberalne hegemonne formacije*.⁴⁶⁹

Medijski sadržaji i umetničke prakse eksplicitno se okreću ka javnoj sferi, gde imaju mogućnost da se konfrontiraju s drugim dominantnim diskursima. Oni tako predstavljaju izuzetnu podlogu za proliferaciju *diskursa otvorenog društva*. Zbog toga je proizvodnja *diskursa otvorenog društva* tokom devedesetih godina bila omogućena kroz civilno društvo, nezavisne medije i kulturne i umetničke prakse. Ipak, treba imati u vidu da Soros fondacija nije bila jedini donator u polju nezavisnih medija i civilnog društva, iako je početkom devedesetih ona bila od ključnog značaja za njihovo formiranje. Veći broj međunarodnih donatora se zapravo pojavljuje tek kasnih devedesetih godina, kada će se tokom izborne kampanje 2000. godine (povodom izbora koje je Slobodan Milošević izgubio) formirati forum i koordinacija međunarodnih donatora i svih organizacija civilnog društva, u cilju ujedinjene kampanje protiv postojeće vlasti.⁴⁷⁰

Uprkos postojanju navedenih donatora, oni nisu posebno uticali na podršku umetničkih projekata tokom devedesetih godina, nego je tu ekskluzivnu funkciju u početku imala Soros fondacija. Istoričar umetnosti Dejan Sretenović postaje direktor Centra za savremenu umetnosti (CSU) koji je od samog osnivanja praktično radio kao dodatak Soros fondacije, a Sretenović napominje da pored Soros fondacije drugih međunarodnih fondova u polju savremene umetnosti tada

⁴⁶⁹U vezi konsolidacije *neoliberalne hegemonne formacije* videti: Mouffe, Ch., 2018, 17.

⁴⁷⁰ Prema Velimiru Čurgusu Kazimiru, najprominentniji donatori su bili: „German Marshall Fund, Swedish Helsinki Committe, Freedom House, CIDA (Canadian International Development Agency, DFID (United Kingdom Department for International Development Agency), USAID (United States Agency for International Development), National Endowment for Democracy...“ i mnogi drugi. Videti: Čurgus Kazimir, Velimir, „From islands to the mainland“, u: *The Last Decade*, Čurgus Kazimir, Velimir (ur.), Medija centar, Beograd 2001a, 34.

nije ni bilo.⁴⁷¹ Ova činjenica će proizvesti takve uslove proizvodnje umetničkih praksi u kojima je Soros fondacija imala jedinstvenu poziciju kada je reč o finansiranju savremenih umetničkih praksi tokom devedesetih godina.

U intervjuu za istraživački projekat Centra za nove medije kuda.org, Sretenović kaže da je, ugrubo gledano, Soros fondacija investirala u umetničke projekte, koje je CSU vodio preko konkursa, umetničkih publikacija, putujućih izložbi i drugih projekata (ne računajući interne projekte i godišnje izložbe CSU koje su takođe dobijale značajna sredstva), oko pola miliona američkih dolara, u periodu od 1994-2000. godine.⁴⁷² To su pozamašna sredstva kada govorimo o finansiranju kulture i umetnosti u ondašnjoj Srbiji, osiromašenoj izolacijom i drugim krajnje nepovoljnim političkim okolnostima. Sretenović o nastanku CSU kaže:

„Sorosov centar za savremenu umetnost je bio potpuno novi tip umetničke institucije koji se pojavio kod nas. To je bio i za mene kao direktora i za ceo tim koji je radio sa mnom potpuni eksperiment. Ja sam pre toga radio u muzeju, druge kolege su došle praktično tek sa studija. Zaista nismo imali iskustva rada u takvoj jednoj instituciji. Drugo, ne treba zaboraviti da nevladin sektor u sistemu umetnosti praktično nije ni postojao. Postojale su različite neformalne grupe, projektno orijentisana udruživanja i tako dalje, ali takav tip institucije koja pripada jednoj inostranoj organizaciji, odnosno fondaciji, a deluje u lokalnu je bilo nešto što je bio potpuno novi model. Drugo, u svetlu ove priče koja je deo teme, mi smo uspostavili

⁴⁷¹ Sretenović o tome piše: „Ključni donatori savremene vizuelne produkcije bili su Fond za otvoreno društvo i Centar za savremenu umetnost (koji je delovao u okviru Fonda u periodu 1994-1999) koji su obezbeđivali sredstva za produkciju radova i organizaciju izložbi, štampanje publikacija, nabavku tehničke opreme, nastupe domaćih umetnika u inostranstvu i sl.“ Sretenović, Dejan, „Putovanje po slikama i fantazmima devedesetih“, u: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001.*, Anđelković, Branislava et al. (ur.), MSU, Beograd 2005, 137, f. 21.

⁴⁷² kuda.org, „Razgovor sa Dejanom Sretenovićem o ulozi Soros Centara za savremenu umetnost – SCCA u regionu i uslovima umetničke produkcije u periodu 1990-tih, Beograd 2017“, u: *Umetnička organizacija, pregled istorijskih praksi kroz XX vek do danas* (video arhiv), kuda.org, Novi Sad, 2017, <https://www.kuda.org/sr/razgovor-sa-dejanom-sretenovi-em-o-ulozi-soros-centara-za-savremenu-umetnost-scca-u-regionu-i>, 04:45-05:30min, 1.6.2019.

sasvim jedan novi model timskog rada u Centru. Iako sam ja formalno bio direktor imali smo i Savet Centra, model rada je bio timski, mi smo nastupali kao kustoski kolektiv, Branislava Anđelković, Branko Dimitrijević i ja, i četvrti član Borut Vild kao dizajner koji je takođe bio ravnopravni član tog kreativnog tima i mislim da je to nov model.“⁴⁷³.

Na koji način se konkretno institucionalni protagonisti umetničke scene i profesionalci u polju umetnosti i medija odnose prema ideji *otvorenog društva* u Srbiji tokom devedesetih godina? Reprezentativna publikacija CSU, objavljena 1996. godine pod naslovom *Art in Yugoslavia 1992-1995*, predstavlja značajan dokumenat koji donosi tekstove i umetničke pozicije i čija analiza sadržaja može doprineti odgovoru na postavljeno pitanje. Njen izdavač je bio Radio B92, a reč je o zajedničkom projektu Fonda za otvoreno društvo i Centra za savremenu umetnost. Publikacija predstavlja zajednički napor tri strukturno različite organizacije i stoga je njeno izlaženje podrazumevalo kooperaciju između tri različite prakse ovih organizacija, u cilju izgradnje sfere savremene umetnosti.

Savremena umetnost je predstavljana kao urbana i kao alternativna kultura koja se postulira kao suprotnost zatvorenosti srpskog društva tokom rata i sankcija. Objedinjavajuća komponenta ove tri različite organizacije leži svakako u finansijskoj i institucionalnoj podršci koju im pruža Soros fondacija. Ona je u isto vreme podržavala Radio B92, s kompleksnim projektnim produkcijskim komponentama, konkretizovanim u radijskom, muzičkom i filmskom programu, kao i u širem društvenom kontekstu, kao što je bilo osnivanje Kulturnog centra REX⁴⁷⁴ u kojem su se odvijali raznovrsni programi. U uvodnom tekstu kataloga, koji potpisuje Dejan Sretenović, obrazlaže se kontekst *blokirane transformacije* tokom rata, sankcija i ekonomske krize, u kojem se pojavljuje savremena umetnost u zatvorenom društvu:

⁴⁷³ *Ibid.*, 00:43-02:25min.

⁴⁷⁴ Kulturni centar REX je osnovan septembra 1994. godine u bivšoj zgradi jevrejske zajednice u beogradskom Dorćolu. Videti: Dragičević Šešić, M., 2018, 57.

„U SR Jugoslaviji nije došlo do nužne ekonomske tranzicije koja bi komunističke oblike proizvodnje i vlasništva prilagodila dominantnom modelu liberalne ekonomije kasnog kapitalizma. U tom smislu ni konzumersko, informatičko društvo koje fetišizira znakove i kodove nije nikad zaživelo na jugoslovenskom prostoru, mada su u domenu umetničkog jezika i ponašanja mnogi od ključnih elemenata postmodernizma našli mesta u poetikama jugoslovenskih umetnika prethodne decenije.“⁴⁷⁵

Sretenović dalje naglašava da je zbog rigoroznih sankcija međunarodne zajednice koje su uvedene zbog umešanosti SR Jugoslavije u rat u Bosni i Hercegovini, od 1992-1995. godine, Jugoslavija ostala potpuno „... po strani od svih globalnih prestrojavanja, od svih odrednica univerzalne istorije, kao zatvoreno društvo u kome se ispisuje 'neka druga istorija'“⁴⁷⁶. Iako Sretenović usvaja objašnjenje društvenih procesa od ekonomiste Mladana Dinkića,⁴⁷⁷ koji će nakon političkih promena 5. oktobra 2000. godine postati guverner Narodne banke i ministar finansija, predvodeći proces *ubrzane tranzicije*⁴⁷⁸, to jest neoliberalne privatizacije, on s pravom konstatuje da je na snazi „ekonomija destrukcije“. Sretenović preuzima koncepte *otvorenog društva* i odložene tranzicije, ne uzimajući u obzir da je tranzicija zapravo eufemizam za proces privatizacije, u kojem jedno društvo relativno socijalne države prelazi u kapitalističko društvo.⁴⁷⁹

Iz argumentacija objavljenih u katalogu-zborniku institucionalno bitne izložbe *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*, a koja je priređena 2005. godine u MSU, može se uočiti na koji način se *diskurs tranzicije i otvorenog društva* povezuje s pređašnjim konceptima, idejama ili stavovima u jedan novi hibridni diskurs. Naime, Sretenović u tekstu ovoga kataloga piše da je postavljanjem slikara

⁴⁷⁵ Sretenović, Dejan, „Umetnost u zatvorenom društvu“, u: *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Sretenović, D. (ur.), Radio B92, Beograd 1996, bez paginacije.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Novaković, N., *op.cit.*, 53.

⁴⁷⁹ U slučaju većine novih nacionalnih država nastalih iz fragmentacije SFRJ, tranzicija je proces koji prate ratna razaranja i neoliberalne reforme kojima se ukidaju socijalistički oblici društvene svojine.

Radisava Trkulje na čelo MSU 1993. godine, kao i nacionalističkog Upravnog odbora, došlo do toga da se ova ugledna državna institucija „... svela na izlog provincijalne paraumetnosti i kičerskog nacionalrealizma [...], a sama postavka u kojoj je preostalo svega nekoliko dela nesrpskih jugoslovenskih umetnika 20. veka, odisala je duhom nacionalističkog revizionizma bez ikakvog temelja u profilu kolekcije i njenim istorijsko-umetničkim determinantama.“⁴⁸⁰.

Kada Sretenović kaže da je muzej degradirao „... na izlog 'idealno zatvorenog (...) sveta palanke'...“⁴⁸¹ on time povezuje pojam *zatvorenog društva* i ključnu odrednicu *palanke* iz dela *Filosofija palanke* srpskog filozofa i književnika Radomira Konstatinovića, nastalog šezdesetih godina, u kojem se govori o palanačkom duhu zatvorenosti i provincijalizmu. Suprotstavljeni diskursi između protagonista *otvorenog društva* i nacionalističko-tradicionalističke struje takođe imaju svoja konkretna institucionalna suočenja i implikacije.

U tom smislu je potrebno konstatovati da su tri člana CSU prešli u MSU nakon 5. oktobra 2000. godine (Borut Vild, Dejan Sretenović i Branislava Anđelković, koja postaje direktorka MSU).⁴⁸² To predstavlja jedinstvenu situaciju jer su kustosi iz CSU tokom devedesetih godina delovali kao opoziciona struktura u odnosu na državni MSU, da bi nakon toga i sami postali deo vodeće državne strukture, unoseći svoje iskustvo, proizvedene materijale, mrežu saradnika i umetnika, koju su prethodno gradili kroz mrežu Soros fondacije. Proces koji se desio omogućioće institucionalizaciju teorijskih, arhivskih i umetničkih praksi prethodno proizvedenih u okvirima nevladinog sektora. Stapanje iskustava CSU i nasleđene državne infrastrukture MSU u jednu novu hibridnu konstelaciju doprineće tome da se posle 2000. godine institucionalizacija umetničkih praksi odigrava kroz interpretaciju i promociju umetničkog i teorijskog sadržaja proizvedenog u prethodnom periodu, tokom devedesetih godina.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Sretenović, D., 2005, 136.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Dimitrijević, B., 2016, 321.

⁴⁸³ Taj proces je detaljnije obrađen u petom poglavlju ove disertacije, pošto je vezan za internacionalnu reprezentaciju srpske savremene umetnosti i rasprave vođene u časopisu *Prelom*.

Ovde je potrebno vratiti se na pitanje karakteristika *umetnosti zatvorenog društva* u SR Jugoslaviji, koje nastaje tokom devedesetih godina. Prema autorima teksta pomenute publikacije, reč je pre svega o savremenoj umetnosti situiranoj u sistemu kulture, koja prema Sretenoviću „... operiše kao znak kodiran sistemom kulture, onda to znači da je estetski efekat dela u korelaciji sa ekonomijom njegovog ponašanja kao znaka u tom istom sistemu kulture.“⁴⁸⁴. Pored toga, prema drugoj autorki, istoričarki umetnosti Lidiji Merenik, mogu se izdvojiti sledeće karakteristike umetnosti pomenutog perioda: savladavanje šoka i jaza pred brutalnim istorijsko-političkim događajima, aktivni eskapizam i „fictional site“, koji prema Merenik predstavlja zaoštavštinu osamdesetih godina, kao i neomoderni zahvat, odnosno korespondiranje savremenih tendencija s praksama umetnika *Novih umetničkih praksi* iz sedamdesetih godina.⁴⁸⁵

Oba autora naglašavaju komunikacioni imperativ savremenog umetničkog jezika s javnim prostorom i medijskom sferom, što je donekle i razumljivo, jer ova postulirana potreba odgovara misiji Radija B92 i projektima koji su sa sredstvima Soros fondacije afirmisali umetničke prakse koje su stajale u opoziciji s praksama zvaničnih državnih institucija. Afirmišući umetnost u javnom prostoru, Sretenović pribegava Dantoovoj (Artur Danto) tezi prema kojoj „... prirodni kontekst dela nije više fizički (i ideološki) prostor galerije, već su to ulica i masovni mediji, što znači da objekt i kontekst zajednički proizvode ono što danas nazivamo umetničkim delom.“⁴⁸⁶. Napuštajući institucionalni kontekst tradicionalnih državnih ideoloških aparata kao što su muzeji, kulturni centri ili galerije, javni prostor i medijska sfera se pojavljuju kao distributivni punktumi nove institucije umetnosti civilnog društva.

Heterogeni izbor predstavljenih autora u publikaciji *Art in Yugoslavia 1992-1995* donekle više odgovara postavkama koje je izložila Merenik nego onima koje afirmiše Sretenović. Publikacija zapravo ne obuhvata eksplicitne participativne

⁴⁸⁴ Sretenović, D., 1996, bez paginacije.

⁴⁸⁵ Merenik, Lidija, „No wave 1992-1995“, u: *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Sretenović, D. (ur.), Radio B92, Beograd 1996, bez paginacije.

⁴⁸⁶ Sretenović, D., 1996, bez paginacije.

performativne akcije, kao na primer one koje je pokret Led art izvodio već od 1993. godine i koje zaista napuštaju tradicionalne prostore izvođenja⁴⁸⁷ na način na koji to zapravo predlaže i Sretenović. S druge strane, prakse koje odstupaju od klasičnog medija skulpture i slike, Merenik vidi kao riskante i dematerijalizirajuće, a kao primer toj riskantosti daje radove Asocijacije Apsolutno,⁴⁸⁸ koji prelaze u multimedijску praksu koja tada još uvek deluje neafirmisanao. Iako je početkom devedesetih formirana grupa Škart zastupljena u ovoj kompilaciji, Merenik se fokusira na njihovu likovnost i izraz „siromašnog“ dizajna⁴⁸⁹, ali ne i na participativni okvir njihovog rada *Tuga*, izvođenog u javnom prostoru, na ulici i na pijaci.

Heterogeni izbor Merenik i Sretenovića teži uključivanju već afirmisanih umetnika kao što su Ilija Šoškić, Raša Todosijević i Era Milivojević, pripadnika generacije čiji se umetnički jezik formirao tokom sedamdesetih godina, i čija je praksa bila prepoznata u SFRJ kao *Nova umetnička praksa*. Zatim, u novi narativ devedesetih se uklapaju oni umetnici čija je poetika odgovarala postmodernističkim tendencijama iz osamdesetih godina, kao što su Mrđan Bajić, Mileta Prodanović, Marija Dragojlović i drugi. Fascinacija dizajnom i marketingom koja je bila izražena osamdesetih godina, nastavlja se i tokom devedesetih. Zbog toga će kompilacija uključiti više autora koji se bave jezikom dizajna i vizuelnih komunikacija, poput Umetničke grupe FIA ili Aleksandra Kujučeva. Nekoliko novih protagonista na sceni, mlađih umetnika urbane i medijske kulture koji orbitiraju oko Radio B92, poput Uroša Đurića, Saše Markovića Mikroba, Škarta i drugih, predstavljaće izvesnu novinu.

Iz prikazanih procesa koji su se odvijali tokom devedesetih godina može se uočiti da se institucija umetnosti izmestila. Kako je već u prvom poglavlju bilo reči o tome da pojam institucije umetnosti Petera Birgera „... označava odnose u kojima se umetnost proizvodi, distribuira i recipira.“⁴⁹⁰, od značaja je bilo naglasiti to

⁴⁸⁷ Dragičević Šešić, M., 2018, 215.

⁴⁸⁸ Merenik, L., *op. cit.*, bez paginacije.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ Birger, P., 1998., 45.

konkretno izmeštanje institucije u srpskom kontekstu tokom devedesetih. Birger piše i da predstave o umetnosti, kao i njen aparat proizvodnje i distribucije, jesu određujući za recepciju umetničkog dela.⁴⁹¹ Ovako postavljen pojam institucije umetnosti, koji se koristi u ovom istraživanju pri razmatranju i analizi umetničkih praksi i njenih protivurečnosti, determiniše i shvatanje funkcije umetničkog dela. Zbog toga je svrsishodno uzeti u obzir proces izmeštanja jednog okvira institucije umetnosti iz dotadašnjih državnih ideoloških aparata tokom devedesetih godina u Srbiji, kao i njenu ponovnu selidbu iz civilnog društva u državne institucije u periodu posle 2000. godine. Razumljivo, izmeštanje o kojem je reč je važno za specifičan segment umetničkih praksi, ali ne i za sve umetničke aktivnosti u Srbiji.

Tačnije rečeno, početkom devedesetih godina u Srbiji se dešava izmeštanje ili pak jedinstveno preostrojanje onog dela institucije umetnosti koji oličava postavangardističku praksu. Poziv za izlazak umetnosti u javni prostor postaje artikulisana mogućnost, dok nasuprot tome stoji proizvodnje unutar državnih institucija kulture, koje su zbog društveno-političkih tenzija i protivurečnosti postale neadekvatan prostor za realizaciju kritičkih i savremenih oblika umetničkih praksi. Izlaženje umetničkih praksi iz muzeja, kulturnih centara i galerija na ulicu tokom protesta i društveno-ekonomske krize devedesetih godina, u Srbiji se ne dešava kroz ukidanje institucije umetnosti već kroz njeno preostrojanje. Institucija umetnosti, u drugačijem obliku, zapravo opstaje u nekoj vrsti mehura, koji joj omogućavaju civilno društvo, podrška međunarodnih donatora i medijska sfera domaćih nezavisnih i velikih međunarodnih korporativnih medija. Nova, izmeštena institucija umetnosti opstaje zahvaljujući sprezi medijske sfere, Soros fondacije – koja inicira i podržava *diskurs otvorenog društva* – prostora civilnog društva i međunarodne podrške pri izlaganju kritičke prakse.

⁴⁹¹ *Ibid.*, 33.

4.3. Institucionalni antagonizmi

Sagledavanjem stručne građe o umetničkim pojavama iz datog perioda registruju se tri antagonistička diskursa kritičara, teoretičara i istoričara umetnosti iz poslednje decenije XX veka, koji se javljaju tokom političkih i institucionalnih previranja u Srbiji. Analiza slučaja tri različita institucionalna antagonizma obuhvata proizvodnju, distribuciju i recepciju umetničkih praksi koje su u prvoj polovini devedesetih pronašle svoje institucionalne okvire oko časopisa nazvanog *Projekta@t*, odnosno Galerije savremenih likovnih umetnosti u Novom Sadu (GSLU), MSU i CSU.⁴⁹² Svaka od tih pozicija odgovara krucijalnom rezu koji je obeležio prelaz sa devete na desetu deceniju XX veka.

Prvi rez su načinili teoretičari i praktičari teze o *modernizmu posle postmodernizma*⁴⁹³ koji su objavljivali svoje tekstove u časopisu *Projekta@t*. Tipična manifestacija iz ovog perioda, u kojoj su sažeti praktični i teorijski uvidi proizašli iz teze o *modernizmu nakon postmodernizma*, bila je izložba *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*, koja je realizovana u *Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić* 1996. godine.⁴⁹⁴ Ova pozicija podržava mahom formalističke pojave geometrijskih formi neomodernizma, neokonceptualizma i neekspresivnih tendencija proizašlih nakon postmoderne. Te tendencije su bile okupljene oko časopisa *Projekta@t* i ideje kontinuiteta s *drugom linijom*, koju je afirmisao istoričar umetnosti Ješa Denegri.

Drugi rez je načinila njima donekle suprotstavljena tendencija oličena u novom obliku proizvodnje teorije i umetničkih praksi u okvirima nevladinih organizacija, odnosno beogradskog CSU koji podržava Soros fondacija o kojoj je prethodno već bilo reči. Treći rez je izvela nacionalistička, postmodernistička i retroestetska reakcija koja je preuzela državne institucije poput Narodnog muzeja i MSU u Beogradu. Ta tendencija je kulminirala u dve izložbe; prva je bila pompezna

⁴⁹² Koji je kako je već rečeno bio direktno podržan i operacionalizovan od strane Soros fondacije Jugoslavija, kasnije Fonda za otvoreno društvo i bio aktivan u periodu od 1994. do 2001. godine. Videti: Sretenović, D., 2005, 137, f. 21.

⁴⁹³ Šuvaković, M., 2011, 450-451.

⁴⁹⁴ Stepanov, Sava, Denegri, Ješa, Šuvaković, Miško, *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija* (katalog izložbe), Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 8. avgust – 15. septembar 1996.

samostalna izložba slikara Milića od Mačve u Narodnom muzeju 1991. godine, a druga izložba *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* u MSU, koju su pripremili istoričar umetnosti Dejan Đorić i Dragoš Kalajić, slikar i književnik.⁴⁹⁵ Prema istoričaru umetnosti Jovanu Despotoviću, koji je tada bio zaposlen kao kustos u MSU, reč je o tendenciji oličenoj u nacionalnom kiču Milića od Mačve, kao i Kalajićevim antimodernističkim i ksenofobičnim idejama radikalizovanim ratom.⁴⁹⁶

U skladu s pomenutim reformama, u državnim institucijama kulture je došlo do potpuno novih odnosa u organizaciji rada, koji su išli u korak s kulturnom politikom nametnutom odozgo. U institucijama od nacionalnog značaja za umetnost, kao što su MSU i Narodni muzej, dolazi do promene Upravnih odbora i izlagačkih politika.⁴⁹⁷ Sretenović detektuje antikomunističku, antijugoslovensku i etnonacionalističku politiku kulturne deregulacije u činu imenovanja slikara Radisava Trkulje za direktora MSU, odnosno u novom nacionalističkom Upravnom odboru MSU formiranom 1993. godine.⁴⁹⁸ Državni ideološki aparat oblasti kulture i umetnosti nije više bio širom otvoren za nastavljače ideja Protićevog *visokog modernizma*, Denegrijeve *druge linije* ili otvorenosti prema tendencijama povezanim s *Novim umetničkim praksama*, ili uopšteno proklamovanim emancipatorskim postmodernističkim strujanjima iz osamdesetih godina. Instaliranje nove uprave na čelo MSU predstavlja definitivni pokušaj raskida s dotadašnjom kulturom jugoslovenski orijentisanog modernizma.

Naime, već krajem sedamdesetih godina, s prvim postmodernističkim tendencijama, u srpskom, odnosno jugoslovenskom društvu dolazi do podele na dve struje, one koja je sledila *drugu liniju* i ostvarivala kontinuitet s konceptualnim i neoavagardnim jugoslovenskim tendencijama i na onu drugu, anitmodernističku, koja je bila bliska tada još uvek javno neprisutnim desno orijentisanim političkim idejama. Najpoznatiji predstavnik ove izrazito desne, antimodernističke struje bio

⁴⁹⁵ Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000. Devedesete*, Orion art, Beograd 2013, 13-14.

⁴⁹⁶ Despotović, Jovan, „Dejan Sretenović i Lidija Merenik: Umetnost u Jugoslaviji 1992–1995“, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2490, 1.6.2019.

⁴⁹⁷ Stojković, B., *op. cit.*, 431.

⁴⁹⁸ Sretenović, D., 2016b, 27.

je književnik i slikar Dragoš Kalajić, koji je zagovarao strategiju povratka na prošlost srpske i balkanske kulture, na čemu je zasnivao svoju kritiku modernističkog projekta.⁴⁹⁹

S potpuno druge strane stajali su istoričari umetnosti poput Ješe Denegrija, koji su zastupali ideju modernističkog projekta u skladu s idejom italijanskog istoričara umetnosti i socijalističkog političara Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan), čija je ideja modernističkog projekta, prema Dediću, bila od strane Denegrija integrisana u tezu o *drugoj liniji*, čiji su glavni činioci bili emancipacija, racionalizam, napredak i progres.⁵⁰⁰

Prema arhitekti Slobodanu Maldiniju, koji je zajedno s Kalajićem bio aktivan u grupi postmodernista osnovanoj 1980. godine i koja je nosila naziv *Vertikalna umetnost*,⁵⁰¹ Kalajić će svoje teze o nastanku nove postmoderne umetnosti u Srbiji konačno formulisati sa svojom izložbom 1982. godine u Salonu MSU.⁵⁰² Napadajući modernu umetnost kao prevaziđenu, Kalajić se stavlja u ulogu angažovanog antimoderniste, koji iz postmodernističke perspektive deluje protiv socijalističkog modernizma. Kalajić je studirao umetnosti u Rimu i bio je nadahnut delom Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico), kao i idejama italijanskih futurista koji su koketirali s fašizmom, ali i s domaćim zenitističkim avangardnim eksperimentom iz dvadesetih godina, kao i Medialom.⁵⁰³ Njegov zaokret u prošlost moguće je interpretirati u kontekstu *reakcionarnih postestetskih umetničkih praksi*, onako kako to objašnjava Rastko Močnik.⁵⁰⁴ Reč je zapravo o poznatom postupku koji koristi fašistička umetnost, koja tridesetih godina anektira avangardnu umetnost (na način kao što to kasnije čini Kalajić sa zenitizmom) i dodaje joj „... elemente

⁴⁹⁹ Šuvaković, Miško, „Postmoderna & postmodernizmi: nostalgija za slikarstvom i skulpturom“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom*, Šuvaković, M. (ur.), Orion art, Beograd 2010d, 582.

⁵⁰⁰ Dedić, N., 2011, 32.

⁵⁰¹ Grupi su, prema Maldiniju, pripadali Aleksandar Cvetković, Olja Ivanjicki, Božidar Damjanovski, Dragan Mileusnić i drugi. Videti: Maldini, Slobodan, *Istorija srpske umetnosti XVIII-XXI vek*, Knjiga komerc, Beograd 2018, 670.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*, 671.

⁵⁰⁴ Močnik, R., 2017, 80.

klasičnog nasleđa i cilja na učinak grandioznosti u okviru svog političko-ideološkog projekta.“⁵⁰⁵.

Sretenović naziva Kalajića „ideologom srpskog neofašima“, koji će nakon što postane član novog Upravnog odbora MSU pokušati da izvrši reviziju kolekcije i postavke, odnosno da očisti postavku od jugoslovenskih umetnika i da se fokusira na srpske umetnike, što Sretenović čita kao degradaciju ove institucije.⁵⁰⁶ Sretenović piše:

„(...) Muzej je u uslovima dominacije nacionalističkih mitopolitičkih fabula i delovanja centripetalnih sila kulturne homogenizacije, međunarodnih sankcija i izolacionističke politike režima degradiran do izloga 'idealno zatvorenog sveta palanke' (R. Konstantinović), otuđenog od savremene umetničke scene koja je tih godina svoj novi institucionalni kontekst pronašla u alternativnoj mreži nevladinih kulturnih organizacija.“⁵⁰⁷.

Sretenovićevo označavanje institucionalnog konteksta kao „zatvorenog sveta palanke“ odgovora tada već uspostavljenoj antagonizaciji u srpskom društvu između *otvorenog i zatvorenog društva*, gde će *diskurs otvorenog društva* biti podržan novonastalim aparatima organizacija civilnog društva. Kao ilustracija institucionalnih i naglih nacionalističkih promena u politici muzeja i kulturi koje su usledile, može da posluži izjava srpskog reditelja i istoričara umetnosti Đorđa Kadijevića, koji je u intervjuu za dnevne novine *Politika* izjavio sledeće:

„Kalajićev predlog je bio, ni manje ni više, nego da se 'sve to smeće koje ne pripada produkciji srpskih umetnika', ili vrati tamo gde pripada, Hrvatima, Slovencima, Bosancima, Makedoncima ili već ko hoće, ili jednostavno da se uništi. Odnosno, da se do te mere

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 81.

⁵⁰⁶ Sretenović, D., 2016b, 28.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

degradira, da se ponudi na aukciju, da se s tim radi ono šta se hoće. Na svu sreću, taj predlog nije prošao.“⁵⁰⁸.

Ključna izložba koju organizuju Dejan Đorić i Dragoš Kalajić 1994. godine u MSU bila je *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka*,⁵⁰⁹ za čiji katalog Kalajić piše uvodni tekst, u cilju revizije prethodne jugoslovenske socijalističke modernističke linije koja seže od umerenog figuralnog modernizma do visokog modernizma. Očito, u katalogu izložbe otvorene u avgustu 1994. godine Kalajić za glavnu metu uzima Zapad i američki globalizam:

„'Internacionalni' svet umetnosti XX veka je osvedočenje planetarne ekspanzije civilizacije Zapada. Reč je o posledici oksidentalizacije sveta i čoveka, koji svuda uništava ili zatamljava bogatstvo različitosti samobitnih kultura, uspostavljajući vladavinu poznih, zapadnjačkih modela mišljenja i delovanja, življenja i umiranja. [...] U njujorškom staništu, 'internacionalizam' je skoro potpuno izgubio pređašnju istoricističku i kosmopolitsku radoznalost. Tu je zapravo reč samo o internacionalnim, planetarnim razmerama širenja moda i dosetki, tikova i argoa njujorškog umetničkog geta. Dominacija njujorškog geta nad svetom ostvarena je silom kapitala uloženog u eksploataciju umetnosti, te izazivanje i zadovoljenje odgovarajućih potreba.“⁵¹⁰.

Kalajić stavlja Balkan u centar svog revizionističkog projekta kada piše:

„S obzirom na raznovrsne demonizacije reči 'Balkan', valja istaći, da ona obeležava i kolevku evropske kulture i civilizacije.“⁵¹¹ [...] Najupadljivija osobenost Balkana je njegova središnjost u istoriji

⁵⁰⁸ Politika, „Politička volja i umetnost u Srbiji“, u: *Politika*, Beograd, 13.08.2011., <http://www.politika.rs/sr/clanak/187521/Политичка-воља-и-уметност-у-Србији#!>, 7.6.2019.

⁵⁰⁹ Na izložbi su izlagali Svetozar Samurović, Olja Ivanjicki, Radomir Ramnjanovoć Damnjan, Radislav Trkulja, Leonid Šejka, Bata Mihajlović, Lazar Vozarević, Todor Stefanović i drugi, među kojima su se našle i neke osvedočene jugoslovenske modernističke vrednosti poput Petra Lubarde. Videti: Kalajić, Dragoš, *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* (katalog izložbe), Vranić, Dragana (ur.), MSU, Beograd 1994.

⁵¹⁰ Kalajić, D., 1994, 5-7.

⁵¹¹ *Ibid.*, 8.

migracionih ili osvajačkih pohoda naroda i kultura, civilizacija i religija Evrope i Azije, od severa ka jugu, od istoka ka zapadu, i od zapada ka istoku. [...] Ta središnjost (Balkana) se, ponovo, otkriva u našim očima, posredstvom rata, što danas, besni na ruševinama Jugoslavije, gde se sukobljavaju i tri monoteističke religije. Balkan je prostor najdubljeg prodora islamskog sveta u Evropu, najdaljeg dosega katoličkog misionarstva u pohodu ka njenom jugoistoku i najzapadnija utvrda pravoslavlja.⁵¹²

Iz navedenog se nameće pitanje zbog čega su ekstremni nacionalistički stavovi u sferi kulture bili podržani u institucionalnom kontekstu? Odgovor leži u činjenici da je opšta društvena klima u Srbiji tome pogodovala, što je objašnjivo kako postojanjem drugih podržavajućih nacionalističkih diskursa o kojima piše Bakić,⁵¹³ tako i opštom ratno-huškačkom agresijom u javnoj sferi koja je preovladala a kulminirala je u zločinima koji su počinjeni u BIH.⁵¹⁴

Kalajićev zaokret u prošlost nije avangardistička već je antiavangardistička metoda koja preuzima tradiciju istorijske avangarde kroz čin njene apropijacije i uvezuje je s tradicionalnim kulturnim matricama. Ma koliko se Kalajićevo samoproklamovano antieuropejstvo tražilo u zenitističkim korenima, ono je radije u ovom slučaju bilo samo žanrovski upotrebljeno. Operacionalizacijom kriterijuma afirmacije društvenih promena, u pogledu praksi koje odgovaraju *Balkanskim istočnicima srpskog slikarstva XX veka*, ne može se uočiti zahtev za ukidanjem ili pak za avangardnom transformacijom institucije umetnosti. Zahtev prakse ili tendencije u kojoj je angažovan Kalajić jeste bio u promeni institucije, ali ne kroz

⁵¹² *Ibid.* Kalajićeve predstave o konfliktima na Balkanu su kongruentne s kontroverznom i u naučnim krugovima osporavanom hipotezom „sukoba civilizacija“ američkog politikologa Samjuela Hantingtona (Samuel Huntington), da će nakon pada komunizma glavni uzrok konflikta postati kulturni i religijski identitet, koja je kako to Bakić piše bila popularna među zapadnim političarima radi objašnjenja uzroka rata za jugoslovensko nasleđe. Videti: Bakić, J., *op.cit.*, 180. Hantington je svoj članak objavio u leto 1993. godine, (*Ibid.*, 160) dok je buktao rat u BIH i Hrvatskoj, da bi tri godine kasnije objavio i knjigu *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Videti: Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, Njujork, 1996.

⁵¹³ Bakić, J., *op. cit.*, 131.

⁵¹⁴ Calic, M., *op. cit.*, 318.

ukidanje ili njenu suštinsku transformaciju. Njihov zahtev ide radije u pravcu povratka na prošlost i njenog konzerviranja u etno-nacionalističkom ključu. U tom smislu je i funkcija tih umetničkih praksi povezana s revizionističkim zahtevima i konstrukcijom etno-nacionalizma.

Funkcija umetničkih praksi, koje su bile kooptirane u Kalajićevu i Đorićevu shemu reprezentacije, kako onih novokomponovanih, tako i onih iz perioda socijalističkog modernizma, bila je u konstituisanju nacionalnog kanona, odnosno utvrđivanja etno-nacionalnog identiteta srpske umetnosti i kulture. Te prakse odgovaraju postestetskim reakcionarnim praksama o kojima govori Močnik, što je već pomenuto u obliku neofašističke umetnosti koja praktikuje „postmodernistički“ trik⁵¹⁵ i kojoj su Đorićev, Trkuljin i Kalajićev pristup slični. Kalajićev dolazak na važne funkcije u zemlji realni je pokazatelj koliko je etno-nacionalistička paradigma u kulturi bila snažno izražena u Srbiji toga vremena. Izložba *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* je ostala donekle kao ekscesna pojava iz devedesetih godina. Ona je bila pokušaj promene paradigme koju Kalajić nije uspeo u potpunosti da ostvari.

Slaba mogućnost za realizaciju aktivnosti savremenih umetničkih praksi u državnim i gradskim institucijama kulture je prvenstveno podsticala na stvaranje nevladinih organizacija za promociju savremene umetnosti, kao što je bio CSU. Drugo, uticala je na to da se mogućnosti za produkciju potraže u Vojvodini, gde su postojali različiti državni institucionalni okviri, zbog pokrajinskih struktura iz Novog Sada koje su pružale određeni otpor beogradskoj vlasti, ili pak u novoformiranim nevladinim organizacijama, kao što su to Zlatno oko iz Novog Sada ili Konkordija iz Vršca.⁵¹⁶

Dedić piše da je na početku devedesetih godina ključnu ulogu u tome odigrala vojvođanska scena s Galerijom savremene likovne umetnosti (GSLU), na čije čelo 1992. dolazi Dragomir Ugren,⁵¹⁷ koji je pružio podršku praksama *druge*

⁵¹⁵ Močnik, R., 2017, 81.

⁵¹⁶ Denegri, J., 2013, 218.

⁵¹⁷ Dedić, N., 2011, 42.

linije i u maju 1993. godine pokrenuo časopis *Projekta@t*. U uvodnoj reči prvog broja urednik časopisa Ugren naglašava važnost Arganovog poimanja „projekta“ za naslov i sadržaj časopisa, dok u istom broju Denegri povodom smrti ovog italijanskog istoričara umetnosti, piše da je Argan kroz lanac pojmova *projekt-progres-vrednost*, utemeljio kulturni racionalizam, a kasnije umeo da prepoza i krizu moderne, koja se prema njemu može prevazići istinskom socijalizacijom umetničkih dometa u savremenom društvu.⁵¹⁸

Likovni kritičari, teoretičari i istoričari umetnosti, poput Ješe Denegrija, Save Stepanova, Miška Šuvakovića i drugih, koriste ovaj časopis kao svoju diskurzivnu platformu zastupajući tezu *druge moderne*, odnosno *modernizma posle postmodernizma*.⁵¹⁹ U isto vreme oni vrše reaktuelizacija Habermasovog (Jürgen Habermas) koncepta prema kojem umetnost kao modernistički projekat treba da doprinosi racionalizmu, da radikalizuje nasleđe prosvetiteljstva i da ga dovrši prema univerzalnim vrednostima.⁵²⁰

Prema njihovim navedenim postavkama, sve one nihilističke i ekspresivne pojave postmodernizma, a posebno one koje se vraćaju na istorijske tradicije srednjeg veka, kojih je u srpskoj kulturi bio značajan broj (povratak na vizantijsku fresku ili na romantizam, simbolizam i nacionalnu figuraciju, kao u slučaju slikara Milića od Mačve čiju izložbu pominje Denegri)⁵²¹, odbacuju se kao retrogradne. Svesno se distancirajući od ovih pojava, oni se okreću tendencijama koje mogu da se prate kao *druga linija*, od novih umetničkih praksi i neoavangarde do neekspresivnih i neomodernističkih tendencija mladih autora koji devedesetih tek počinju s radom.

⁵¹⁸ Ugren, Dragomir i Denegri, Ješa, „Poslednji veliki istoričar Moderne“, u: *Projekta@t*, broj 1, GSLU, Novi Sad 1993, 1-3.

⁵¹⁹ Šuvaković piše da je rasprava o tradiciji modernizma posle postmodernizma uključivala one sredine u kojima je bio ukorenjen visoki modernizam, kao na primer u Sloveniji gde je postojala slična tendencija krajem osamdesetih i početkom devedesetih. Šuvaković u ovu tendenciju ubraja sledeće umetnike iz Srbije: Srđan Apostolović, Dobriboje Krgović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Mirjana Đorđević, Marija Vauda, Ivan Ilić, Nikola Pilipović i druge. Videti: Šuvaković, M., 2011, 450-451.

⁵²⁰ Dedić, N., 2011, 38.

⁵²¹ Denegri, J., 2013, 13-14.

U časopisima i katalogima iz ovoga perioda uočava se sklonost kritičara i istoričara da tretiraju određene umetničke prakse radi rasprave i legitimacije teze o *modernizmu posle postmodernizma*. Kao praksa pogodna za okvire neomodernističkih interpretacija poslužiće dve izložbe pod istim naslovom *Mondrian 1872-1992*, koje su pokrenuli umetnici mlađe generacije Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski i koje su za povod imale obeležavanje sto dvadeset godina od rođenja holandskog umetnika Pita Mondrijana (Piet Mondriaan).⁵²² Ovi umetnici su od samog početka imali različite pristupe, izvedbu, istraživanje i motive, ali se u mnogim objavljenim člancima tretiraju kao zajednički projekat pod nazivom *Projekat Mondrijan*.⁵²³ Istoričarka umetnosti Simona Ognjanović je istražujući recepciju dela Pita Mondrijana *Kompozicija II*, koje se nalazi u Narodnom muzeju u Beogradu, uočila da se naslov *Projekat Mondrijan* dešava *a posteriori* (u stručnoj literaturi), jer jedan od autora Zoran Naskovski odbacuje postojanje zajedničkog projekta pod tim imenom.⁵²⁴ Taj uvid donekle potvrđuje težnju legitimacije postulata *modernizma posle postmodernizma*.

Reč je zapravo o dve izložbe *Piet Mondrian 1872-1992*, koje su upriličene u Savremenoj galeriji Centra za kulturu u Pančevu i u Galeriji SKC-a u Beogradu, i koje donose dekonstruktivističke tendencije kroz radikalizaciju formalizma, koja ne uzima Mondrijanove boje i forme kao uzor već se obraća drugim, istorijski bližim uzorima, smatrajući Mondrijana, kako piše Denegri, za „... duhovni i etički uzor u modernističkom smislu pojma uzvišenog u umetnosti, a gde se još uvek (ili ponovo) vodi računa o živom biću umetnika, pre nego što se njegovo delo tretira kao pretekst obrade u postmodernističkom ključu dekonstrukcije dela ili, još dalje od toga, u znaku simboličke 'smrti autora.'“⁵²⁵.

Na izložbi *Na iskustvima memorije* u Narodnom muzeju u Beogradu 1995. godine, Zoran Naskovski i Dobrivoje Krgović čine jasan otklon od prethodne neomodernističke reference, tako što izlažu instalaciju nasuprot Mondrijanovoj

⁵²² Ognjanović, Simona, „Modaliteti recepcije i (re)kontekstualizacije Kompozicije II“, u: *Pit Mondrijan. Slučaj Kompozicije II*, Narodni muzej u Beogradu, Beograd 2015, 66.

⁵²³ Denegri, J., 2013, 103.

⁵²⁴ Ognjanović, S., *op. cit.*, 95, f. 128.

⁵²⁵ Denegri, J., 2013, 104-105.

slici *Kompozicija II*, u vidu institucionalno kritičke intervencije pod naslovom *Kompozicija I*, koja se sastojala od štafelaja, korbača, kožne konjske opreme i fotografija postavljenih u potpunoj suprotnosti s meditativnošću Mondrijanove geometrijske strukture.⁵²⁶

Pored „mondrijanovaca“ kod kojih se pronalazi ostvarenje teza o *modernizmu posle postmodernizma*, kritičari i istoričari umetnosti se okreću i drugim neomodernističkim formalističkim tendencijama tek stasalih umetnika, koji su se ugledali kako na geometrijsku apstraktnu umetnost, tako i na tržišno orijentisanu Novu britansku skulpturu, prethodno promovisanu kao temat u domaćem časopisu *Moment*.⁵²⁷ Pojavlju se raznovrsne umetničke prakse koje se uklapaju u interpretaciju o novom (radikalnom) modernizmu koji stoji kao sušta suprotnost nacionalističkom figurativnom slikarstvu. U prvom planu to su radovi mladih umetnika Mirjane Đorđević i Ivana Ilića, kao i rad Dragomira Ugrena, koji je istovremeno bio i direktor GSLU u Novom Sadu od 1992. godine,⁵²⁸ i koji pruža institucionalnu podršku ovom diskursu.

U Ilićevim *tehnoestetskim* instalacijama od metalnih elemenata, Denegri vidi evidentnu neekspresivnost i potpuno odustajanje od ličnog umetničkog autorskog gesta, jer ih Ilić izrađuje kroz industrijsku obradu.⁵²⁹ U jednoj od takvih instalacija, s dvadeset četiri čelična šiljka, iz 1994. godine, koja nosi naslov *Bez naziva*, oni su poređani u jednom nizu u galeriji na takav način da su bezopasni za posetioce jer stoje iznad njihove glave, ali zbog oštine i izgleda hladnog oružja doprinose nelagodnosti i tenziji i tako, kako piše Denegri, emituju moćnu energiju.⁵³⁰

Instalacije Mirjane Đorđević, kao predstavnice *tehnospiritualizma*, Šuvaković će smestiti „... kontekstualno u 'projekat ostvarenja modernosti posle postmodernizma.'“⁵³¹ Pojava njenih instalacija je važna u kontekstu zamišljene

⁵²⁶ Ognjanović, S., *op. cit.*, 79.

⁵²⁷ *Moment*, časopis za vizuelne medije, br. 15, Niro Dečije novine, Beograd 1989.

⁵²⁸ Dedić, N., 2011, 32.

⁵²⁹ Denegri, J., 2013, 135.

⁵³⁰ *Ibid.*, 136.

⁵³¹ Šuvaković, Miško, „Scena za znak. Instalacije, fantazmi, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević“, u: *Projeka@t*, br. 2, Novi Sad 1993, 21.

radikalizacije modernizma jer Šuvaković u prilog tome piše da u umetničkom prostoru Beograda nije nikada došlo do prave realizacije visokog modernizma, osim u ekscenim pojavama kao što su to bile skulpture Olge Jevrić i geometrijskog slikarstva Radomira Damnjanovića Damnjana.⁵³² Mirjana Đorđević je u svojim instalacijama pod naslovom *Mesec* ili *Horizontalna vertikalna*, koji su napravljeni od sitoštampe na staklu, gume, čelika i aluminijuma, simulirala tehno-objekte koji na prvi pogled imaju jasnu simboliku, ali zapravo ne funkcionišu unutar te simbolike, jer im je osnovna namera čistoća forme, tako da je čak i u instalaciji *Stanje-Gest-Molitva* reč o „... kontemplativnoj vežbi o ne-biću.“⁵³³.

Prema Jeleni Vesić, koja piše prikaz tipičan za interpretaciju umetničkog rada toga vremena, Ugrenovi, ali i Dimitrijevićevi (Aleksandar Dimitrijević) objekti odbacuju autonomost slike kao objekta i teže ambijentu; oni zastupaju koncept monohromnog slikarstva koje pokazuje distanciranost od gesta, rukopisa, subjekta, ali i od slike u smislu iluzionističkog medija.⁵³⁴ Reč je o predmetnoj realizaciji u obliku nanošenja jedne boje, pomoću spreja, gume, akrila i drugih industrijskih materijala, plošnim neekspresivnim postupkom.⁵³⁵

Druga Moderna ili *modernizam posle postmodernizma* stoje u skladu s diskursom modernizacijske paradigme koji služi kao interpretativni okvir umetničkih praksi, čija je funkcija ovde zamišljena da budu pogon za (post)modernizaciju i edukaciju društva. Može se zaključiti da prvu polovinu devedesetih godina odlikuje analitički i interpretativni diskurs koji za cilj ima uspostavljanje platforme za kritiku i istorizaciju umetnosti, kao u slučaju autora okupljenih oko časopisa *Projekar@t*, ali i umetnika koji su bili zaokupljeni čistim formama i konceptima.

U društveno-političkom kontekstu urušavanja socijalističkog poretka, koji je zapravo funkcionisao kao istinski radikalni modernistički projekat, razumljive su

⁵³² *Ibid.*, 21-22.

⁵³³ *Ibid.*, 23.

⁵³⁴ Vesić, Jelena, „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“, 1996, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Ugren, Dragomir (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 386.

⁵³⁵ *Ibid.*

žudnje za kontinuitetima emancipacijskih projekta. Navedeni autori se suočavaju s nemogućnošću realizacije visokog modernizma i socijalističkih oblika moderne u srpskom okruženju u kojem je zavladao radikalna antimodernost. Usvajajući Habermasov narativ o modernu čiji projekat još uvek nije završen, ti autori pokušavaju da prevaziđu slom socijalističke ideje napretka uklapanjem u progresivniju struju (post)modernizacijske paradigme. Uzmemo li u obzir Močnikov predlog o retro-estetskim praksama, tendencija *modernizma posle postmodernizma* mogla bi se svrstati u retro-estetsku praksu, ali za razliku od modernizma kao konzervativne prakse, koja „...obnavlja esetski fetišizam, i izoluje se u apolitičku autonomiju i podređuje se komercijalnoj logici umetničkog tržišta.“⁵³⁶, u srpskom kontekstu, početkom devedesetih, ona poprma drugačiji oblik.

Važno je imati u vidu da u Srbiji toga doba ne postoji razvijeno umetničko tržište sa kojim je povezan modernizam na Zapadu. Protagonisti o kojima je ovde reč se u tom smislu ne pozivaju na tržište nego na emancipaciju i racionalizam spram destruktivnih orijentacija u društvu. Uzevši u obzir edukacijski smisao njihovog rada i prethodni Močnikov predlog, o ovim praksama možemo govoriti kao o *retro-estetskim praksama* koje imaju određenu obrazovnu komponentu. S druge strane, pokušaj tih praksi da izvrše idejno povezivanje s radikalnim avangardnim tendencijama deluje manje ostvarivo zato što insistiraju na autonomiji umetnosti i onom njenom intimnom, eskapističkom karakteru, što ih veoma razlikuje od zahteva istorijskih avangardi, koje su prema Birgeru htele poništiti autonomiju umetnosti u činu stapanja života i umetnosti.

Dodatni jednostran aspekt ovih praksi leži u heterodoksnoj interpretaciji Agranovog zahteva za istinskom socijalizacijom umetničkih dometa, koji je pre svega socijalistički, u smislu socijalizacije umetničke vrednosti modernizma. Takva socijalizacija nije mogla da bude postignuta u obliku neomodernizma tokom devedesetih godina, pošto je to bilo skoro nemoguće postići u okvirima sankcija, rata i beznađa. U tom smislu je s pravom moglo doći do kritike eskapističke i

⁵³⁶ Močnik, R., 2017, 81.

autonomističke pozicije ovih praksi, koja ostaje nema pred ratnim razaranjima i društvenim aktivizmom, koji pak na drugačiji način kao zahtev i realizacijski plan pred umetničke prakse postavljaju akteri povezani s medijskom sferom i civilnim društvom.

Dakle, brojne umetničke prakse su nakon postmodernizma posegle za čistim modernističkim formama i stajale su u dijametralnoj suprotnosti s figurativnim slikarstvom koje se za to vreme afirmisalo i izlagalo u Narodnom muzeju i u MSU. One su shvatale afirmaciju autonomije umetnosti kao sklonište od nacionalističkih politika državnih ideoloških aparata. S pomenutom izložbom, *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija* 1996. godine,⁵³⁷ na kojoj se afirmiše *druga linija*⁵³⁸ dolazi do kulminacije reprezentacija pozicija koje su do tada građene u teoriji i praksi. Pomenuta izložba će biti doživljena kao provokacija u javnoj sferi srpskog društva. Nakon izložbe razvija se polemika koja uključuje i borbu za primat prostornih resursa kao i pravo na interpretaciju umetničkih praksi. Nacionalno orijentisani kritičari, koji su zastupali slikarstvo figuracije ili recimo hiperrealizam medijske zvezde Dragana Maleševića Tapija, kao što je to bio Đorđe Kadijević, srdito zameraju *ekstremnom modernizmu* da se

„(...) zaklanja iza svoje navodno kritičke misije čiji 'oslobodilački' cilj opravdava sva sredstva. U svom prevratničkom entuzijazmu, modernistička svest lako previđa činjenicu da je već sama ideja o nekoj umetnosti koja ne radi sa pojmom lepote, apsurdna. Iz takve 'umetničke prakse' može da nastane samo simulakrum, dakle lažna vrednost, odnosno kič. (...) Za našu temu aktuelna je pojava jedne vrste kiča nastalog importom inostranog umetničkog otpada, jeftine umetničke konfekcije, mundijalno dizajnirane, napabirčene sa tezgi velikih svetskih umetničkih tribina.“⁵³⁹

⁵³⁷ Stepanov, S., Denegri, J., Šuvaković, M., 1996.

⁵³⁸ Denegri, J., 2013, 106.

⁵³⁹ Ristić, Gordana, „Ko će osvojiti srpske duše“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 470-471.

Ipak, glavna debata protagonista neomodernizma se neće voditi s nacionalno orijentisanim kritičarima poput Kadrijevića ili s ekscenim pojavama kao što je Kalajić, već s protagonistima novoformiranog CSU u Beogradu, i to oko interpretacija novih pojava u srpskom svetu umetnosti. Članovi i autori okupljeni oko projekata koje je podržavao CSU su započeli polemiku s protagonistima *modernizma posle postmodernizma*⁵⁴⁰ koji su stajali na poziciji radikalnog estetskog formalizma u cilju odvajanja od prisutne eklektike postmodernizma. Za ovu analizu najznačajnija je upravo polemika koja se vodila u časopisu *Projekta@t*⁵⁴¹ ali i u drugim medijima, kao što je *Naša borba*, poznata kao opoziciona novina i koja je kasnije u celosti objavljena u publikaciji *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*.⁵⁴²

Već je bilo reči o tome da je CSU bio direktno podržan od strane *Soros fondacije Jugoslavija* prihvatajući koncept *otvorenog društva*, odnosno strategiju demokratizacije srpskog društva i oponiranje postojećoj nacionalističkoj vlasti kroz projekte savremene umetnosti.⁵⁴³ U tom kontekstu je i savremena umetnost bila mobilisana kroz rad Centra. Centar je realizovao godišnje izložbe tako što su umetnicima obezbeđivana sredstva za radove prema propozicijama i orijentaciji CSU, koja je pak bila u saglasju sa budžetskom strategijom Soros fondacije.⁵⁴⁴ Kao protagonisti *diskursa otvorenog društva*, o čemu je već bilo reči u ovom poglavlju, autori CSU objavljuju već pomenutu publikaciju *Art in Yugoslavia 1992-1995*,⁵⁴⁵ u kojoj se govori o „umetnosti u zatvorenom društvu“, referišući se na srpski kontekst tokom sankcija, rata i represije. Pišući o ovoj publikaciji istoričar umetnosti Jovan Despotović zapaža da se CSU fokusirao na stvaralaštvo mladih autora okupljenih oko Kulturnog centra REX, CZKD-a i privatnih galerija poput

⁵⁴⁰ Šuvaković piše da je polemika započeta na *Simpozijumu – moderna posle postmoderne* 1994. godine u Vršcu. Videti: Šuvaković, M., 2010e, 716.

⁵⁴¹ Izlaženje *Projekta@ta* je zavisilo od pokrajinske podrške, mada je časopis dobijao sredstva i od Soros fondacije.

⁵⁴² *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir, Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001.

⁵⁴³ CSU je u okviru Soros fondacije delovao od 1994-1999. Videti: Sretenović, D., 2005, 137, f. 21.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Sretenović, Dejan (ur.), *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fond za otvoreno društvo, Radio B92, Beograd 1996.

Zvono i *Haos*, koje naziva „urbanim getima“ koji su zastupali otvorenu i živu umetnost i imali duh internacionalizma.⁵⁴⁶

U tom smislu se iz publikacije *Art in Yugoslavia 1992-1995* može primetiti da je CSU težio da uključi urbanu i medijsku kulturu u osmišljavanje nove savremene umetnosti za društvene promene. Iz već pomenutog u vezi sadržaja ove publikacije, može se zaključiti da je reč o govoru, odnosno o diskursu umetnosti koji favorizuje savremenu popularnu i urbanu kulturu, suprotstavljajući se nacionalističkoj kulturi. Šuvaković pak smatra da su protagonisti okupljeni oko CSU predstavljali neoliberalnu opciju „... koja se zalagala za kontinuitet 'postmoderna-tranzicija'...“⁵⁴⁷. Umetničke prakse se u ovom istraživanju između ostalog formulišu kao diskurzivne prakse u polju kulture, odnosno društva, u kojem se odvijaju antagonizmi raznorodnih diskursa. U slučaju diskurzivnih praksi u čijoj proizvodnji i reprodukciji učestvuje CSU, reč je svakako o singularnoj poziciji na srpskoj kulturnoj sceni. CSU otvara mogućnost za legitimaciju diskursa otvorenog društva i tranzicije vršeći reartikulaciju umetničke, urbane i popularne kulture u ključu pomenutih diskursa, a suprotstavljajući se dominantnom državnom nacionalnom diskursu.

Protagonisti CSU praksi pokušavaju da se pozicioniraju tako da dovode u pitanje retrogradne pojave kao što su nacionalističke, modernističke i tradicionalističke umetničke forme. Oni propituju i već etablirane orijentacije teorijskih i umetničkih praksi, makar one već bile postavljene u (post)modernističkom obliku. U tom kontekstu, tendencija *modernizma* *posle postmodernizma* stoji na strani (post)modernizacijskog diskursa, zbog čega poziciji CSU više odgovora formacija tranzicijskog diskursa. Najuočljivija razlika između ove dve (post)modernizacijske opcije jeste u poimanju savremene umetnosti i estetske sfere. Prema akterima iz CSU, njih određuju društveni i kulturni kontekst, kao i diskurzivnost koja je otvorena ka medijskoj sferi, populističkom i urbanom životu.

⁵⁴⁶ Despotović, Jovan, „Dejan Sretenović i Lidija Merenik: Umetnost u Jugoslaviji 1992–1995“, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2490, 1.6.2019.

⁵⁴⁷ Šuvaković, M., 2010e, 716.

Razlika u poimanju i interpretaciji savremene umetnosti očitava se i kroz nesporazum u vezi mogućnosti proširivanja i otvaranja diskurzivnog polja umetnosti. Istoričar umetnosti Branislav Dimitrijević, aktivan u projektima CSU, ulazi u polemiku s predstavnicima umetnosti *modernizma posle postmodernizma*. Članovima CSU je bilo važno da na sopstveni način interpretiraju prethodne, ali i nove pojave u umetnosti, i zato Dimitrijević prigovara Šuvakoviću previše „šematizovano interpretiranje“ radova Naskovskog, Đorđević i Apostolovića.⁵⁴⁸

Dimitrijević dalje imputira Šuvakoviću i Ugrenu zatvorenost i nekomunikativnost s javnošću, naglašavajući da Šuvakovićeve neokonzervativna pisanja nisu u stanju da prouzrokuju kulturu dijaloga:

„(...) kada bi njegova pisanja prouzrokovala dijalog a ne bi završavala u samozadovoljnom monologu kao na nedavnoj promociji Projekta@ta kada publici nije ostavljen prostor za pitanja, a novinari bili upozoreni da i ovako nisu u stanju da shvate Šuvakovićev koncept 4.) kada autorov svetonazor ne bi reprezentovao jednu neokonzervativnu logiku 'povratka vrednostima' i održavao neke vulgarne distinkcije u umetnosti kao što je figuracija/apstrakcija. 5) kada iza ovakve strategije ne bi stajala totali(tari)zirajuća ideologija koja guši kreativnost i proliferaciju značenja.“⁵⁴⁹.

Nakon Dimitrijevićevih primedbi koje nastaju u kontekstu težnje za drugačijom interpretacijom savremenih umetničkih praksi, usledila je i Šuvakovićeve reakcija u obliku intervjua s Dragomirom Ugrenom koji je objavljen u *Projekta@tu*, čiji se segment u ovom poglavlju prenosi radi ilustracije ove problematike:

„Nastala je značajna i znatna produkcija u krugu ljudi okupljenih oko časopisa Projekta@t. Tokom jedne godine je realizovano deset-dvanaest izložbi, a objavljeno je i četiri-pet knjiga koje tematizuju

⁵⁴⁸ Dimitrijević, Branislav, „Post-Post-Anti...“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 320., prvi put objavljeno u: *Naša Borba*, Beograd, 26.9.1996, 15.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

savremenu umetnost, kritiku i istoriju moderne i postmoderne umetnosti. Mi, ovde mislim i na teoretičare i na umetnike, radili smo dosta, strasno i do poslednjeg daha. Uložena je velika energija. I to je to. Efekti su očekivani. Verbalni linč koji je nastao nakon izložbe u Paviljonu Veljković i, zatim, izložbe Primeri apstraktne umetnosti je indikativan. Ali to jeste samo linč, a ne i polemika. Za polemiku je potrebno na knjigu reagovati knjigom, na izložbu izložbom, na koncepciju koncepcijom, na istorizaciju istorizacijom. Ovako, to je samo demonstriranje moći. Pojam moć je važna, jer, zapravo, najdrastičnije kritike ovih projekata su izveli ljudi koji imaju ili zastupaju ili predstavljaju ili žele da predstavljaju ili se ponašaju kao da predstavljaju najveću simboličku (Jovan Despotović kao kustos Muzeja savremene umetnosti) ili ekonomsku (Branislav Dimitrijević kao činovnik Centra za savremenu umetnost) moć na umetničkoj sceni. Jedan od mojih ciljeva je bio da se pokaže da je moguće delovanje izvan i pored centara moći. Uloga slobodnog strelca, naspram etničkog ili finansijskog ili birokratskog tima, izgleda i dalje privlačna i romantična.⁵⁵⁰

Iz predstavljenih polemika dobijaju se jasniji uvidi o funkcijama ovih umetničkih praksi te o različitom shvatanju diskursa (post)modernizacije pomenutih oponirajućih strana. Može se reći da je nacionalistička struja bila prepreka diskursu modernizacijske paradigme, dok su ostale dve struje bile njegove zastupnice, koristeći u tome umetničku praksu kao artikulacijsku praksu ovoga diskursa. Ove dve struje koje su podržavale diskurs modernizacijske paradigme u estetskoj sferi su se konfrontirale oko samog usmerenja koji je (post)modernizacijski diskurs trebalo da dobije.

U prvoj polovini devedesetih godina uočava se (neo)modernizam, koji u drugoj polovini iste decenije stoji u neskladu s uslovno neoliberalnim urbanim i

⁵⁵⁰ Ugren, Dragomir, „Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Ugren, D. (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 446., prvi put objavljeno u: *Projeka@t* br, 8/9, Novi Sad 1997, 38-48.

populističkim strujanjima u savremenoj umetnosti. U vezi s tom razlikom pojavljuju se i diferencijalne uloge umetničkih praksi u okvirima modernizacijske paradigme. Protagonisti oko CSU sugerišu tranzicijski i diskurs otvorenog društva, koji teže da postanu dominantni diskursi savremenih umetničkih praksi srpskog društva.

Nakon 5. oktobra 2000. godine sledi karakteristični razvoj događaja, gde se protagonisti oko CSU institucionalizuju na državnoj razini tako što prelaze u MSU u Beogradu, što je već pomenuto u ovom poglavlju. Tamo će iz drugačije pozicije moći organizovati i muzeologizirati prakse nastale tokom devedesetih godina. S izložbom *O normalnosti* 2005. godine⁵⁵¹ kanonizuje se institucionalno umetnost koja je u prethodnom periodu bila podržana od strane CSU, a kroz projekte koje je finansirala Soros fondacija. Sa druge strane, GSLU iz Novog Sada se transformiše u Muzej savremene likovne umetnosti 1996. godine i kasnije u Muzej savremene umetnosti Vojvodine (MSUV), koji u početku vodi Dragomir Ugren.⁵⁵²

4.4. Urbana kultura nasuprot narodnoj kulturi

Početak devedesetih godina u medijskoj sferi i diskursu kulture dolazi do uspostavljanja karakteristične binarne opozicije između urbane i narodne kulture. Fokus ove analize je na onim umetničkim praksama koje su se uspostavile kroz diskurs urbaniteta i urbane kulture i koje su funkcionisale unutar medijskog institucionalnog okvira poput Radio B92.⁵⁵³ Ove umetničke prakse se mogu nazvati hibridnim praksama i praksama proširene estetske sfere jer su napustile tradicionalnu instituciju umetnosti, a svoju diseminaciju i kontekstualizaciju pronašle u medijskim ideološkim aparatima i u muzičkoj kulturi.

Reč je o procesu koji je imanentan savremenoj umetnosti, kroz koji se vrši ekspanzija estetske institucije, koja je po Močniku ono što konstruiše umetničko

⁵⁵¹ Anđelković, Branislava, Dimitrijević, Branko, Sretenović, Dejan, Vild, Borut (ur.), *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*, MSU, Beograd 2005.

⁵⁵² Dedić, N., 2011, 32.

⁵⁵³ Dragičević Šešić, M., 2018, 52-56.

delo, prvobitno kao subverziju, koja se kasnije integriše u novu instituciju.⁵⁵⁴ Taj postupak odgovara umetničkim praksama koje su pripadale alternativnoj kulturi i muzici osamdesetih godina i koje su u svojoj praksi ili izjavama posedovale referencu na avangardu i shvatale svoju migraciju u sferu medija kao subverziju unutar novog polja ekspanzije estetske institucije. Tokom devedesetih godina te prakse su kroz konkretnu participaciju u protestnim, medijskim, opozicionim i društvenim pokretima protiv vlasti ušle u žižu javnosti, a nastupale su nasuprot narodnoj kulturi, koju su videle kao blisku tadašnjoj vlasti, označavajući je kao ruralnu, tradicionalnu, nacionalističku i populističku. Pored muzičkih oblika, specifično se alternativno ikoničko slikarstvo figuracije, odnosno slikarstvo koje Šuvaković vidi kao „fetiš urbane egzistencije“⁵⁵⁵ pozicioniralo nasuprot ruralnom i tradicionalnom, ali je opet pokušavalo da u svoju praksu integriše populistički princip.

S druge strane, srpsku kulturu iz ranih devedesetih karakteriše pojava *turbo-folk* popularne muzike i prateće kulture. U tekstu u kojem analizira popularnu muziku i politike identiteta, Marina Simić polazi od toga da se *turbo-folk* često povezivao sa specifičnim nacionalizmom u izgradnji srpskog nacionalnog identiteta.⁵⁵⁶ Međutim, kritičari ove muzike a ponajviše oni desno orijentisani tendenciozno opisuju *turbo-folk* kao orijentalni kič koji prlja čistotu istinske srpske nacionalne tradicije, dok ga mnogi drugi povezuju sa epohom Miloševićeve vladavine.⁵⁵⁷ Nacionalni identitet se u brojnim diskursima oslanja upravo na orijentalističke opozicije, međutim prema Simić to predstavlja samo jednu opciju njegovog koncipiranja, pošto ima i mnogih drugih upotreba diskursa koji služe izgradnji nacionalnog identiteta.⁵⁵⁸ U tom smislu je potrebno na diferencirani način pristupiti fenomenu *turbo-folka* pošto se jedan muzički stil i njemu pripadajuća kultura ne mogu deterministički fiksirati za orijentalizam ili nacionalizam.

⁵⁵⁴ Močnik, R., 2017, 71-72.

⁵⁵⁵ Šuvaković, M., 2010e, 732.

⁵⁵⁶ Simić, Marina, „EXIT u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji“, u: *Kultura*, br. 116-117, Beograd 2007, 98.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 108.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 122.

Narodna muzika kao i drugi proizvodi masovne kulture, teže da anuliraju granicu između stvarnog života i umetnosti. U adornoovskom smislu oni to čine na lažan način jer generišu surogat za tim zahtevom u obliku komodifikovanog proizvoda spektakla. U tom smislu, *turbo-folk* kao muzička i medijska industrija ne pripadaju isključivo kulturno-umetničkim praksama već istovremeno i komercijalnim proizvodima medijske industrije jer se prvenstveno u tom ključu misle. Oni su deo jednog autonomnog proizvodnog sektora medijske industrije što se ustalom može reći i za proizvode savremene umetnosti.⁵⁵⁹

Pojava novokomponovane folk muzike i prateće estrade ukorenjena je u promenama kulturne politike u SFRJ. Rasprostranjena nezavisna komercijalna ponuda za mase nastaje zbog ukidanja državne podrške socijalističkim oblicima organizacije kulturnog stvaralaštva, kao što su bili SIZ-ovi, odnosno, kako to piše Vesna Đukić, zbog ukidanja sistema kulturno-prosvetnih zajednica i podrške amaterizmu kao kreativnoj samodelatnosti.⁵⁶⁰ Zbog ukidanja kulturno-prosvetnih delatnosti, kulturu većeg dela stanovništva počinje da oblikuju tržište i preduzetnički procesi, iz kojih nastaju konzumeristički proizvodi kulturnih industrija za (od socijalističke kulturne politike napuštene) mase.

Ovde se neće detaljno analizirati kompleksni okvir proizvodnje i nastanka estrade i *turbo-folka* kao legitimnog segmenta savremenih kulturnih praksi, osim kroz njihovu istorijsku binarnu opoziciju *andergraund kulturi*, koja je sklopila savez s civilnim društvom i na određeni način ponudila proizvodni okvir za konfrontaciju s nacionalnim pozicijama u Srbiji.

Umetničke prakse su se tokom osamdesetih godina u SFRJ razvile u raznim postmodernističkim smerovima, pod uticajem talasa eklektičke evropske i američke postmoderne, koja je dekonstruisala kanon modernizma.⁵⁶¹ Svojim povratkom na figuraciju one dovode u pitanje izvornu konceptualnu umetnost iz

⁵⁵⁹ Zbog ove odlike *turbo-folk* je bio proglašen za oblik performativne savremene umetnost od strane nekolicine umetnika, ali i istoričara umetnosti i teoretičara u Srbiji a njihovi tekstovi su objavljeni u *Prelomu* broj 2/3.

⁵⁶⁰ Đukić, Vesna, *Država i kultura, Studija savremene kulturne politike*, FDU, Beograd 2012, 227-228.

⁵⁶¹ Šuvaković, M., 2010d, 594.

prethodnog perioda, što je podrazumevalo povratak tradicionalnim medijima, slikarstvu i skulpturi, iako kroz reciklirajući postkonceptualni postupak. Tokom osamdesetih u Srbiji se pojavila jedna od mnogih i tada još uvek bočnih postmodernistička grana, koja je svoje ishodište imala u pop-artu i andergraund rok (rock) i pank (punk) kulturi.⁵⁶² Reč je o *postpop* slikarstvu i umetnosti koji prema Šuvakoviću uključuju „... postmodernističke verzije pop-arta bliske neekspresionizmu, nekonceptualnoj umetnosti i simulacionizmu.“, i koje u „... istočno evropskim uslovima i okolnostima, nastaju kao fascinacija pop, rok kulturom i masovnom medijskom produkcijom zabave i estetizovane potrošnje.“⁵⁶³. Svoju inspiraciju umetnici crpe iz popularne rok kulture, ali i iz alternativne i andergraund kulture pank i muzike novog talasa, čiji su protagonisti bili i oni sami, u kontekstu urbane kulture u Srbiji, odnosno Jugoslavije. Ova tendencija je značajna za ovo istraživanje, jer početkom devedesetih godina postaje aktivna u novom modelu institucionalne proizvodnje umetnosti i kulture, kroz medijske, odnosno ideološke aparate organizacija civilnog društva, u procesu njegove izgradnje.

Umetničke tendencije karakteristične za osamdesete godine razvijaju težnju da kroz brisanje razlika između autonomne i heteronomne umetnosti, odnosno visoke modernističke i popularne kulture (što u svetskim okvirima započinje s američkim i britanskim pop-artom šezdesetih godina) pokušaju da prošire polje institucije umetnosti, odnosno njenu estetsku instituciju. U tom kontekstu je uputno razmotriti mehanizam preuzimanje postupaka iz neestetskih ideologija. Kao što piše Močnik, estetski aparat se izgrađuje preuzimanjem postupaka iz neestetskih ideologija i u tom smislu: „'Sekundarna obrada' ideološkog materijala sada se sastoji od aneksije neestetskih ideoloških mehanizama u estetsku instituciju.“⁵⁶⁴ U slučaju *postpop* postmodernističkog slikarstva ili fotografije koja se sve učestalije pojavljuje kao medij, ne vrši se samo puko preuzimanje neestetskih ideologija konzumerističke kulture, nego kako to pominje Šuvaković

⁵⁶² Ibid., 629-638.

⁵⁶³ Ibid., 629.

⁵⁶⁴ Močnik, R., 2017, 89.

preuzimanje već estetizovanih i fetišizovanih, životnim stilom kodiranih imaginarija pop i andergraund kulture, alternativnih identiteta i strip kulture.⁵⁶⁵ Pored toga, u *postpop* slikarstvu umetničke tradicije proteklih epoha kolažiraju se kroz postupak sekundarne obrade na postmodernistički način.

Umetnošću *postpopa* se može smatrati i *beogradski andegraund*, koji istoričar umetnosti Nikola Dedić izdvaja kao posebni pojam, koji po njemu nastaje u preplitanju umetnosti i popularne muzike.⁵⁶⁶ Tačnije, moglo bi se reći da i *beogradski andergraund* pripada umetničkim praksama koje se uspostavljaju kroz ideologiju urbaniteta, u preplitanju *postpop* umetnosti i muzičkog performansa, i da je inspirisan alternativnom rok kulturom iz velikih urbanih centara Zapada.⁵⁶⁷ Ideologija urbaniteta koja je bila inspirisana zapadnom kulturom alternative i andergraunda nije pripadala ideologiji širokih narodnih masa već pre životnom stilu jedne urbane manjine u gradskim jezgrima Srbije i drugih centara u SFRJ. To je razlog zašto njen kontekst odgovara potpuno drugačijoj klasnoj strukturi nego u zemljama razvijenog kapitalizma.⁵⁶⁸

Pored toga što su socijalistički studentski i omladinski centri tokom osamdesetih godina igrali značajnu ulogu u podršci alternativnoj kulturi i *postpop* umetničkim orijentacijama, povezanim s muzikom novog talasa i pank, popularni klub Akademija (koji su osnovali studenti Univerziteta umetnosti 1961. godine i koji je tokom osamdesetih godina stekao reputaciju evropskog andergraund noćnog kluba),⁵⁶⁹ predstavlja poznato mesto u kome su se ove prakse izvodile,

⁵⁶⁵ Šuvaković, M., 2010d, 629.

⁵⁶⁶ Dedić, Nikola, „Pojam undergrounda u umjetnosti u Srbiji devedesetih“ u: *Život umjetnosti*, br. 90, Pašić, Jelena (ur.), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012, 53.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 54. Dedić u *beogradski andergraund* svrstava scenu koja je bila aktivna oko Radio B92, Kulturnog centra REX, SKC-a, kluba Akademija i drugo. To su umetnici poput Saše Markovića Mikroba, Nenada Rackovića, Miodraga Grujića Fleke, Sonje Savić, grupe Supernaut i drugi autori. Videti: *Ibid.*

⁵⁶⁸ Dok su, na primer, pank muzika i umetnost grafita na Zapadu bili izvorno vezani za izraz radničke klase, dotle će izraz *beogradskog andergraunda* biti izraz manjine, koja je dobro poznavala strane jezike i imala sredstava da putuje i istražuje urbane prostore Londona ili Njujorka. Primer za to su protagonisti okupljeni oko Radio B92 o čemu se posebno govori u ovom poglavlju.

⁵⁶⁹ Večerke novosti, „Beograd: Vraćaju Akademiju studentima“, u: *Večerke novosti online*, 11.01. 2011, <http://91.222.7.182/vesti/beograd.74.html:314682-Beograd-Vracaju-quotAkademijuquot-studentima>, 10.8.2019.

prvenstveno u muzičkom i performativnom obliku. U prilog tome britanski novinar Metju Kolin (Matthew Collin) piše da je Akademija bila veoma važna za mlade studente umetnosti koji su eksperimentisali, i da je umetnik Miomir Grujić Fleka tamo „... organizovao žurke, izložbe, bizarna pozorišna dešavanja koja su privlačila najradikalnija fantastična stvorenja noći – a ona nisu želela da to ikada prestane.“⁵⁷⁰. Beograd se zahvaljujući noćnom klubu Akademija često poredio s Amsterdamom ili pak sa Londonom, pošto je programski direktor kluba, inače protagonista ove kulture, Miomir Grujić Fleka proveo neko vreme u Londonu, gde je upoznao aktere britanske pank scene i poželeo da to svoje iskustvo prenese u beogradski kontekst.⁵⁷¹

Fleka je, kako piše istoričar umetnosti Ješa Denegri „... prava i autentična ličnost beogradske alternative još od sredine osamdesetih.“; on je pokretač projekata od kojih se izdvaja serija grupnih izložbi u galeriji Doma omladine, pod naslovom *Urbazona-Energija 93*, na kojima su učestvovali: „... Uroš Đurić, Stevan Markuš, Srđan Đile Marković, Daniel Glid, Dejan Arandelović, Jelica Radovanović, Saša Marković, Dobrivoje Krgović, Talent, Miomir Grujić Fleka, i dr.“⁵⁷². Za ovu analizu je iz prethodno navedene skupine imena značajno osvrnuti se na rad Miomira Grujića Fleke, Uroša Đurića, Srđana Đileta Markovića i Saše Markovića Mikroba, zbog toga što se njihova hibridna praksa povezuje s muzičkim performansima, odnosno s medijskim aktivizmom u Radio B92, kao i sa alternativnom muzičkom kulturom.

S promenjenom kulturnom politikom, odnosno s izmenama zakona i tendencijom centralizacije, o čemu je već bilo reči na početku ovog poglavlja, ustanove kulture kao što su SKC ili domovi kulture nisu više mogle da pruže okvir za podršku alternativnim muzičkim i umetničkim tendencijama koje su se tokom osamdesetih i početkom devedesetih odvijale u tim mestima. Prema Branimiru

⁵⁷⁰ Kolin, M., *op. cit.*, 17-18. Kolinova knjiga je nastala kroz saradnju s novinarima i akterima bliskih radiju i zasnovana je na intervjuima koje je autor vodio sa redakcijom, muzičarima, umetnicima i producentima. Ona je izdata od strane izdavačke kuće Samizdat B92, koju je pokrenuo Radio B92 i u tom smislu predstavlja relevantan izvor za ovo istraživanje.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Denegri, J., 2013, 140.

Stojkoviću, usled ekonomske krize i hiperinflacije tokom 1992, a naročito 1993, dolazi do otežanog finansiranja institucija u kulturi, što rezultira u paničnom traženju drugih sponzora, koji su kroz pružanu podršku počinjali da utiču na oblikovanje programa i repertoara institucija u kulturi.⁵⁷³

Na primer, u poznatu beogradsku studentsku instituciju kulture SKC, dolazi novi direktor koji je 1993. godine postavljen od strane vladajuće Socijalističke partije Srbije i on preusmerava sredstva za one potrebe koje su bile u skladu s promenjenom kulturnom i političkom klimom.⁵⁷⁴ Prema izjavama zaposlenih, sredstva iz Ministarstva prosvete nisu više stajala na raspolaganju za programe nego su bila korišćena za promociju SPS-a.⁵⁷⁵ Istoričar umetnosti Slavko Timotijević, koji je bio dugogodišnji kustos Srećne galerije, a kasnije od 2000. godine i direktor SKC-a, je uspešno izdavao časopis *Beorama* u SKC-u,⁵⁷⁶ koji je predstavljao jedinstveni pregled kulturnih i umetničkih zbivanja u gradu. Srećna galerija je prestala s radom 1998. godine, kada je Timotijević napadnut od strane rukovodstva zbog njenog programa i bio prinuđen da napusti radno mesto, da bi tokom NATO bombardovanja 1999. godine i svi ostali urednici napustili SKC.⁵⁷⁷ Timotijević i urednici će se vratiti na svoja radna mesta nakon promene vlasti 5. oktobra 2000. i pokušaću da omoguće prostor za umetničke prakse koje su korespondirale s onima iz sedamdesetih i osamdesetih godina, sada u okviru novih programskih usmerenja SKC-a.⁵⁷⁸

Zbog komplikovanog i konfrontirajućeg institucionalnog okvira u državnom sektoru koji je pratila finansijski krizna i politički antagonistička situacija, *postpop* slikarstvo, novotalasna i pank rok kultura, odnosno kultura *beogradskog andergraunda*, traže nove institucije da bi mogle da ostvare svoju proizvodnju i

⁵⁷³ Stojković, B., *op. cit.*, 431-432.

⁵⁷⁴ Latinović, Zora, „Umetnost bezvlašća“, u: *Nin*, Beograd, 18.1.2001, <http://www.nin.co.rs/2001-01/18/16226.html>, 10.6.2019.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Marković, Srđan, „Hoteli savremene umetnosti“, u: *Glas javnosti*, Beograd, 23.10.2005, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/10/23/srpski/K05102201.shtml>, 10.6.2019.

⁵⁷⁷ Latinović, Z., 18.1.2001, <http://www.nin.co.rs/2001-01/18/16226.html>, 10.6.2019.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

prisutnost. Medijska sfera postaje zanimljivo mesto gde se uspostavlja intersekcija sa umetnošću, radijskim programom i alternativnom muzikom.

Kako mnogi već etablirani rok i pop pevači prelaze na stranu vladajuće političke paradigme ili se vezuju za nacionalističke opozicione stranke,⁵⁷⁹ mlade alternativne rok i novotalasne muzičke grupe nisu bile u mogućnosti da ostvare svoju institucionalizaciju u tom novom poretku. Kao glavni konkurent u medijskom prostoru se u ekonomskom i ideološkom smislu pojavljuje narodna muzika, odnosno *kultura turbo-folka*, s kojom se u javnoj sferi alternativna kultura bori za konzumente, a u institucionalnom okviru za prostor proizvodnje. Kolin piše: „Za mlade urbane Beograđane, još više potisnute u *undergroundovski* mentalitet bunkera, turbo folk je predstavljao rat, izolaciju i histerični nacionalizam. Zvučao im je kao čegrtanje Miloševića, paravojske i profitera – nove vladajuće klase koja im je uništila grad, kulturu i živote.“⁵⁸⁰ Borba za ideološku i ekonomsku egzistenciju unutar suženog polja je oličena kroz antagonizam dva diskursa u kulturi, diskurs urbanih alternativaca naspram diskursa narodne kulture „neprosvećenih“ narodnih masa, koje se u ovoj binarnoj opoziciji proglašavaju za antimodernu i tradicionalnu stranu koja pruža podršku vlasti.⁵⁸¹ Ta premisa nije bila sasvim neutemeljena. Veliki broj zvezda popularne narodne muzike, kao na primer Svetlana Ceca Veličković,⁵⁸² zaista su u medijskoj sferi i na svojim koncertima aktivno podržavali postojeću vlast u Srbiji, ali bilo je i onih iz tog miljea koji to nisu činili.

Binarna logika urbane kulture nasuprot narodnoj kulturi podstiče podelu prema životnom stilu, odnosno kulturološkom izrazu, a ne onu prema političkoj ili klasnoj pripadnosti. U datoj konstelaciji, diskurs urbane kulture odgovara modernizacijskom diskursu, dok diskurs narodne kulture predstavlja suprotnu poziciju. Urbane umetničke prakse prate ovu logiku i priklanjaju se opozicionoj medijskoj sferi pozicionirajući se nasuprot „narodnjačkoj“ kulturi. Osnivanjem

⁵⁷⁹ Poznato je da se na primer rok grupa Riblja Čorba vezala za nacionalističku opoziciju.

⁵⁸⁰ Kolin, M., *op. cit.*, 73.

⁵⁸¹ Kolin piše da je urbana strana odabrala „... međunarodne pozivne brojeve tehna i rokenrola umesto ograničenih folk himni nacionalizmu: muziku života umesto muzike smrti.“ Videti: *Ibid.*, 9.

⁵⁸² Simić, M., *op. cit.*, 108-109.

Radio B92 uspostavlja se veoma važan institucionalni okvir za ove prakse. Kako piše Kolin, Radio B92 nastaje odlukom Gradske konferencije Saveza socijalističke omladine, kada su 15. maja 1989. godine spojene omladinska emisija *Ritam srca*, koja je postojala još od osamdesetih godina na Studiju B, i studentski radio Index 202.⁵⁸³

U centar zbivanja Kolin stavlja glavnog i odgovornog urednika Verana Matića, koji kaže da je ovaj radio „... osnovan na principima Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima Ujedinjenih nacija: pravo na ljudsku slobodu, pravdu, slobodu od diskriminacije, slobodu kretanja, slobodne izbore i slobodu štampe.“⁵⁸⁴ Radio B92 je postajao značajan prostor slobode time što je okupljao sve one protagoniste i aktere koji su se protivili nacionalističkom i ratnom diskursu, sveprisutnom u državnim medijima.⁵⁸⁵ Pošto je okupljao opozicione glasove, B92 postaje vidljiv za aktere kao što je Soros fondacija, koja, kao što je prethodno rečeno, počinje da pruža podršku nezavisnim medijima i različitim oblicima umetničke produkcije.

U pregledu koji je objavila Soros fondacija, teoretičarka kulture Milena Dragičević Šešić naglašava značaj podrške koja je došla od strane fondacije, kao i neophodnost nezavisnih kulturnih centara koji su nastali kroz podršku ove fondacije i time pružili mogućnost i sredstva mnogim umetnicima da realizuju svoje radove.⁵⁸⁶ Fond za otvoreno društvo, odnosno Soros fondacija je od samog početka podržavala radio stanice, u koje se ubrajaju pre svega Radio B92, koji je predstavljao simbol otpora, zatim stanice kao što su Radio Boom 93 iz Požarevca ili radio Bajina Bašta, koji se mogao čuti i u istočnoj Bosni, i druge.⁵⁸⁷ Ove stanice su okupljale studente i omladinu i bile nezavisne od centralističke politike koju je sprovodila partija na vlasti, što ih čini pogodnim partnerom i saradnikom fondacije. Značaj B92 za kulturu iz devedesetih je postao poseban zbog sredstava koja su

⁵⁸³ Kolin, M., *op. cit.*, 22-23.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 23

⁵⁸⁵ Od niza akcija Radio B92 Kolin naglašava mirovi koncert *Ne računajte na nas* koji je organizovan na Trgu Republike u Beogradu ispred 50.000 ljudi. Videti: *Ibid.*, 49.

⁵⁸⁶ Dragičević Šešić, Milena, „Turning the power of art against fear and hatred“ u: *Building Open Society in the Western Balkans 1991-2011*, Open Society Foundations, New York 2011, 59-62.

⁵⁸⁷ Open Society Foundations, *Building Open Society in the Western Balkans 1991-2011*, New York 2011, 15.

dolazila od međunarodnih donatora. Iz omladinskog radija, B92 je narastao u ozbiljnu produkcijsku kuću, multifunkcionalnog karaktera, koja je proizvodila živi radio program na dnevnom nivou, prenosila internacionalne muzičke programe i osnovala Kulturni centar REX, u kojem se odvijala znatna kulturno-umetnička produkcija.⁵⁸⁸

Posebno značajan momenat s razlogom predstavlja osnivanje Kulturnog centra REX, koji je počeo s radom septembra 1994. godine i u kojem su se permanentno održavali različiti programi, počevši od koncerata, do umetničkih izložbi, radionica pravljenja stripova i fanzina i slično.⁵⁸⁹ Upravo je B92, kako naglašava Dragičević Šešić „... otvorio put za sve one umetnike koji su spremni da ospore ksenofobiju, patrijarhalne vrednosti, govor mržnje i etničke stereotipe.“⁵⁹⁰. Zahvaljujući podršci koja je dolazila od Soros fondacije, B92 je, sa svojim aktivnostima u raznim pravcima, evoluirao iz radija u pravu produkcijsku kuću. Prema Velimiru Ćurgusu Kazimiru, produkcija B92 je uključivala mnoge formate, kao što su filmovi, pozorišne predstave, koncerti, izložbe, izdavaštvo, akcije solidarnosti i slično, i bila je usmerena ka ideji otpora čija je strategija ekspanzije bila u tome da proizvede mnoštvo žarišta otpora, kako režim ne bi mogao da ih uništi lako.⁵⁹¹

U okviru ovog poglavlja već je bilo reči o tome da je Soros fondacija bila orijentisana ka izgradnji „otvorenog društva“ i da je u iskazima iz datog perioda moguće detektovati specifičan *diskurs otvorenog društva*. *Otvoreno društvo*, kako je već rečeno, predstavlja sugestibilan koncept teoretizovan od strane Karla Popera, koji pretpostavlja da je u zemljama Istočne Evrope, zbog pogrešnih teleologija, došlo do stvaranja *zatvorenih društava*, u kojima nema demokratije i civilnog

⁵⁸⁸ Polovinom devedesetih B92 je već postao aktivan u raznim segmentima kulturnog i društveno-političkog života. Učestvovao je u osnivanju internet provajdera u Srbiji kakav je bio *opennet* (osnovan 1999. godine), u opremanju škola i organizovanju edukacijskih programa, kao i monitorisanja izbora 2000. godine sa 50,000 volontera, koje je Milošević konačno izgubio. Videti: Open Society Foundations, 2011, 36.

⁵⁸⁹ Dragičević Šešić, M., 2011, 60.

⁵⁹⁰ *Ibid.* prevod autora.

⁵⁹¹ Ćurgus Kazimir, V., 2001a, 17. prevod autora.

društva ili u kojima je civilno društvo postoji samo u rudimentarnim oblicima.⁵⁹² Prema toj logici, pošto civilnog društva nema, onda ne može doći ni do demokratske kontrole državnih institucija od strane građana. U krajnjoj instanci, prema ovom diskutabilnom konceptu ⁵⁹³ postsocijalistička država postaje autoritarna i totalitarna. Prema tom konceptu, borba protiv totalitarizma je nužna i vodi ka izgradnji *otvorenog društva*.

Od interesa u ovom istraživanju je locirati *diskurs otvorenog društva* u produkciji Radio B92. Već je rečeno da su umetničke prakse urbane kulture bile integrisane unutar Radio B92 produkcije. Važno je sada na konkretnim primerima uočiti kako je funkcionisala ova integracija i kako se sprovodila njihova afirmacijska relacija prema *diskursu otvorenog društva*. Zbog hibridnog karaktera ovih umetničko-medijskih praksi zahvalno je analizirati *Geto – Tajni život grada*, gotovo programatski film *beogradskog andergrounda* iz 1995. godine, autora Ivana Markova i Mladena Matičevića, u produkciji Radio B92.⁵⁹⁴ Ovaj film spaja mnoge prakse u jedan hibridni proizvod. U filmu se prikazuje društveni milje blizak Radio B92 i pojavljuje se niz protagonista *postpop* beogradske anderground umetničke i alternativne muzičke scene. Od značaja za ovo istraživanje su autori poput Srđana Đileta Markovića i Saše Markovića Mikroba, koji se pojavljuju u filmu kao umetnici i kao protagonisti ovog miljea.

Obojica umetnika su inspirisana kulturom anderground američkog stripa. Đile Marković u filmu predstavlja slike u kojima je jasno izražena kritika društva, kao i svoj muzički bend koji izvodi numeru u filmu, koji se na trenutke pretvara u formu muzičkog video-spota. S druge strane, Saša Marković Mikrob predstavlja u intermecu svoje umetničke maske. Umetnički obrađene maske veoma korendspodiraju s postojećim političkim konfliktima i tekućim vernakularom ulice. Oba umetnika su takoreći multifunkcionalni akteri, koji su u isto vreme novinari,

⁵⁹² Esanu, O., *op. cit.*, 3.

⁵⁹³ Osnovni nedostaci Poperove teorije i ideje „otvorenog društva“ su objašnjeni u ovom poglavlju.

⁵⁹⁴ U tom filmu istoričar umetnosti Vladimir Tupanjac uočava „... kolateralne efekte kultur-rasizma...“. Videti: Tupanjac, Vladimir, „Umetnost i javna stvar“, u: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001.*, Anđelković, Branislava at al. (ur.), MSU, Beograd 2005, 223. Ceo film *Geto – Tajni život grada* koji je objavila Radio B92 u Beogradu 1995. godine se može pronaći na sledećem linku: <https://youtu.be/X5dnUsAWco0>, 5.6.2019.

umetnici, muzičari i organizatori programa. Mnogi drugi protagonisti u filmu takođe govore o svom umetničkom radu ili izvode muzičke numere.

Glavni glumac i narator u filmu *Geto – Tajni život grada* je bubnjar rok sastava *Električni Orgazam* Goran Čavajda Čavke, koji kroz ličnu perspektivu govori o periodu između 1991. i 1995. godine. U naraciji koja vodi film može se primetiti jasna negativna orijentacija prema vladajućoj politici i animozitet prema antiurbanoj kulturi oličenoj u folk muzici. Čavketov monolog je prepun žargona i kodova alternativne urbane kulture onoga vremena. Čavke teži da se na tendenciozan način suprotstavi vladajućem poretku na više nivoa. Naracijom i filmskom fotografijom ovaj film pokušava da pojača osećaj potlačenosti i stanje represije koju spovode vlast i državni mediji. Ovo je posebno izraženo kada glavni junak prolazi pored zgrade državne Radio televizije Srbija i kada urednike državnog televizijskog programa naziva „stvorenjima“. Čavketova naracija se prema kulturi folk muzike na momente pretvara u agresivni govor. U nekoj od narednih scena on odlazi na koncert narodne muzike u beogradsku Halu Sportova i njegov monolog ovako glasi:

„Više od svega zapanjila me je ekipa koja dolazi. Kada čovek sretne ovakve ljude na ulici veruje da su se oni slučajno zatekli u njegovom gradu onda dođe ovde i vidi da ih se skupilo deset soma i da svi žive u Beogradu. Njihov festival se vrlo urbano zove *Poselo godine* i tu se čitave porodice klanjaju turbo-mutant herojima. Stvar traje više od deset sati i bez obzira na skupe karte unutra je sve puno. Kada se nađem među ovim ljudima osećam se veoma čudno, jer jednostavno ne kapiram da su stvarni. Onda ih opet pogledam i shvatim da su oni ti koji veruju Večernjim novostima. Ukapiram i to da je dovoljno da im televizija pokaže neprijatelja pa da umesto na koncert krenu u linč ili u rat.“⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ Monolog Gorana Čavajde Čavketa iz filma *Geto* se nalazi na 49-51. minutu filma. Videti: <https://youtu.be/X5dnUsAWco0>, 5.6.2019.

Naslov filma *Geto* je tendenciozno uspostavljen i u vezi je sa sankcijama i izolacijom Srbije. On se pojavljuje u kontekstu metafore „društvenog geta“, koja naglašava opis stanja društva u Srbiji kao „zatvorenog društva“. Ovaj postupak je svakako u afirmativnom odnosu s *diskursom otvorenog društva* jer teži da konstituiše zadati binarni odnos. Iste godine kada se pojavio ovaj film mogli su se pronaći stručni tekstovi u kojima se pisalo o deficitu civiliteta i o potisnutom civilnom društvu i u kojima se pojavljuje metafora geta. Na primer, Vukašin Pavlović ističe nepovoljne faktore po civilno društvo iz tih godina, kao što su nacionalizam, rat, nasilni raspad Jugoslavije, negativno iskustvo realnog socijalizma u pogledu civilnog društva, međunarodnu izolaciju Srbije koja je dovela do stvaranja „geta društva“, osiromašenje svih slojeva društva i kumulativni efekti pogubnih politika kao što je ona nacionalistička, koja dovodi do stvaranja „razorenog društva“.⁵⁹⁶

Čavketov iskaz, u kojem jasno dolazi do izražaja animozitet prema narodnoj kulturi, postavlja u prvi plan modernizacijsku ulogu urbane kulture naspram narodne kulture, koja se posmatra kao retrogradna i integrisana u vladajući poredak. Funkcija filma *Geto – Tajni život grada* jeste da pruži podršku u kampanji protiv „zatvorenog društva“ i tradicionalne ruralne kulture. Umetničke prakse koje su unutar ovog produkcijskog okvira funkcionisale hibridno, težile su da se svojom autonomijom ograde od eksplicitnih medijskih i političkih konfrontacija u koje spada film *Geto – Tajni život grada*. Izuzetak leži u tome da su integrisane umetničke prakse zagovarale autonomiju umetnosti s kojom su legitimizirale svoju egzistenciju unutar ove konstelacije.

Paradoks je u tome da su prakse insistirale na autonomiji iako su vršile ekspanziju estetske institucije unutar medijskih ideoloških aparata, što su smatrale za subverziju u datoj istorijskoj i društveno političkoj-konjunkturi. Legitimaciji autonomije umetnosti i „drugačijeg populizma“ u pomoć priskaču razne samomitologizacije *beogradskog andergraunda*, izraženi individualizam,

⁵⁹⁶ Pavlović, Vukašin, „Potisnuto civilno društvo“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Eko centar, Beograd 1995b, 256-257.

nadahnuće anarhističkim idejama i pokušaj aproprijacije ideja istorijskih avangardi.⁵⁹⁷

4.5. Performativne, ulične i aktivističko-umetničke prakse

Građanski, studentski i opozicioni protesti, odnosno razne protestne prakse obeležavaju cele devedesete.⁵⁹⁸ Protestovalo se zbog niza negativnih političkih i ekonomskih faktora u zemlji, zbog umešanosti u oružane sukobe koji su se vodili u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, zbog podrške političkoj borbi koju je vodila opozicija i iz mnogih drugih razloga.⁵⁹⁹ Opšta nestabilnost i kriza naročito obeležavaju godine do Dejtonskog mirovnog sporazuma, koji je, kako je već pomenuto u ovom poglavlju, potpisan krajem 1995. godine.⁶⁰⁰ Nakon njegovog potpisivanja i ukidanja sankcija za trenutak je izgledalo da su društveni konflikti, hiperinflacija i ekonomija rata stali. Krizno okruženje, institucionalna nemogućnost delovanja i novouspostavljeni medijski i kontrakturni kanali doprinose tome da su pojedine umetničke prakse napustile klasične institucionalne okvire i počele da se stapaju s protestnim pokretima. Specifičnost ove tendencije je bila u tome da su se pojavili kolektivi i umetničke grupe koji su uspevali da konstituišu odgovor na novu društveno-političku situaciju kroz razne umetničke akcije i protestne performanse o kojima piše Dragičević Šešić.⁶⁰¹

Teoretičarka umetnosti Ana Vilenica piše da su mnogi umetnici delovali u saglasju s antirežimskim, mirovnim i antiratnim pokretom u Srbiji, posebno naglašavajući da su umetnici unutar mirovnog pokreta aktivno koncipirali

⁵⁹⁷ Ovo je posebno uočljivo u slučaju rada umetnika Uroša Đurića čiji je rad izgrađen na samomitologizaciji. On pokušava da izvrši aproprijaciju reputacije avangardističkog rada Kazimira Maljeviča, koji integriše u svoj umetnički projekat, ili s *Manifestom autonomizma* koji on piše zajedno sa umetnikom Stevanom Markušom. Videti: Matt, Gerald, „Uroš Đurić u razgovoru sa Geraldom Matom“, u: *Strategije ekscesa ili ko se žuri uleti mu Đurić*, Milenković, Nebojša (ur.), MSUV, Novi Sad 2013, 44-46.

⁵⁹⁸ Brusin, Obrad, „Chronology“, u: *The Last Decade*, Ćurgus Kazimir, Velimir (ur.), Medija centar, Beograd 2001b, 182-205.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Calic, M., *op. cit.*, 321.

⁶⁰¹ Posebno se izdvajaju Led art i drugi. Videti: Dragičević Šešić, M., 2018, 211-218.

antiratne događaje i akcije i tako pružali podršku za ova javna dešavanja.⁶⁰² Vilenica pravi razliku između onih aktivističkih i umetničkih praksi koje su se vezivale za mirovni aktivizam i onih koje su se vezivale za antirežimsko protestno delovanje i opozicione pokrete.⁶⁰³ Pošto je svakako reč o protivurečnim i heterogenim pozicijama koje su te protestne-umetničke prakse imale, njihov zajednički okvir se uspostavlja kroz podršku diskursu protiv vlasti. Prema Dragičević Šešić performativne i radikalne teatarske ili ulične aktivističko-umetničke prakse, koje su bile povezane sa organizacijama civilnog društva ili s antiratnim pokretom, čine značajnu pojavu tokom devedesetih upravo zbog pažnje koju su dobijale kroz otpor vlastima.⁶⁰⁴ One stoje u direktnoj protivurečnosti sa zvaničnom kulturnom politikom i tradicionalnom umetničkom formom, praveći oštar rez s dotadašnjim praksama i institucijom umetnosti u širem smislu. Njihov kontekst proizvodnje može biti vezan za međunarodne donatore, koji su nakon građanskih i studentskih protesta protiv vlasti 1996-1997. godine intenzivirali svoju podršku opozicionim tendencijama u Srbiji.⁶⁰⁵

Umetničke prakse o kojima je reč bile su zapravo podržane samo delimično ili indirektno od strane međunarodnih donatora, što dodatno ukazuje na potrebu za delovanjem na osnovu njihovog naglašavanja autonomije umetnosti. Iz perspektive institucionalizacije unutar državnih ideoloških aparata, njihova pozicija u vremenu kada se pojavljuju svakako ostaje protivurečna i marginalizovana, i stoga izostaje njihova dublja institucionalizacija, osim one koja se desila unutar samog civilnog društva. Više je razloga zbog čega su performativne umetničke akcije postale aktuelni oblik umetničkog izražavanja otpora protiv vlasti u ovom komplikovanom političkom razdoblju. Milena Dragičević Šešić smatra da su kritičke akcije koje su izvodile umetničke i teatarske grupe poput Led arta,

⁶⁰² Vilenica, Ana, „Aktivizam i umetnost u Srbiji“, u: *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar, Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 325.

⁶⁰³ *Ibid.* Radi se o heterogenim praksama. Pojedini akteri su tokom tih godina nastupali direktno antisistemske, drugi u ime feminizma, multikulturalizma, tolerancije i antifašizma, dok bi pak treći zastupali antikomunistički, evrocentrični i modernizacijski diskurs kroz svoje umetničke forme, akcije, izjave i izvođenja.

⁶⁰⁴ Dragičević Šešić, M., 2018, 51-56.

⁶⁰⁵ Čurgus Kazimir, V., 2001a, 34.

Magneta, Mimarta, Dah Teatra i druge, uspostavljale kritički javni diskurs u neverbalnom obliku, koji nije bio prepoznat kao opasnost od strane vlasti i od prosečnih policajca i političara, jer je za njih sve to izgledalo kao nedovoljno artikulirana kritika.⁶⁰⁶

Većina umetničkih performansa nije bila direktno cenzurisana od strane vlasti upravo iz tog razloga jer se služila umetničkim, a manje eksplicitnim političkim jezikom koji je mogao provocirati vlasti. Ovo se prema Dragičević Šešić većinom odnosi na one umetničke prakse koje su bile izvođene u novoformiranim institucijama civilnog društva, kao što su to bili Kulturni centar REX ili Centar za kulturnu dekontaminaciju (CZKD),⁶⁰⁷ jer je izvođenje u tim mestima podrazumevalo donekle siguran prostor za umetnike, ali je istovremeno stvaralo i osećaj getoiziranosti, zbog relativno malobrojne publike koja se svakako unapred nije slagala s vladajućom politikom i koja je umetnički program već doživljavala u tom ključu. Zbog toga je postojala potreba da se performativne prakse izvode u javnom prostoru i da se na taj način direktno obrate široj publici, ali samim tim i zauzmu direktnu antagonističku poziciju naspram dominantnog diskursa i politike.

Za razliku od novoformiranih kulturnih centara liberalno orijentisanog civilnog društva koji su funkcionisali kao diskurzivni inkubatori, odnosno kao sigurne kuće za diskurzivnu praksu suprotstavljenu vlasti, na ulici su zastupani drugačiji parametri delovanja. Eksplicitne ulične umetničke prakse se skoro nisu razlikovale od protestnih kreativnih akcija. Kao što je okvir medijskog prostora postao mesto gde se desila ekspanzija estetske institucije, zahvaljujući pre svega Soros fondaciji, koja je pružila podršku izdavačkoj i produkcijskoj delatnosti Radio B92, tako je i javni prostor grada postao prostor performativnih akcija koje su inicirale razne grupe, aktivisti i umetnici. Neki od najaktivnijih predstavnika kritičkih performativnih akcija u javnom prostoru su pokret Led art i umetničke grupe Magnet i Škart, kao i umetnik Saša Stojanović a karakteristična izložba koja je afirmisala ove prakse je bila *Umetnost i angažovanost devedesetih* iz 1998.

⁶⁰⁶ Dragičević Šešić, M., 2018, 215.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 57-63.

godine, prikazana na XX Memorijalu Nadežde Petrović u Čačku, čiji je selektor bio likovni kritičar i istoričar umetnosti Jovan Despotović.⁶⁰⁸

Prateći praksu angažovanih aktera tokom devedesetih godina, Despotović uspeva da izdvoji neke od ključnih zajedničkih principa njihovog delovanja koje označava kao „ulični akcionizam“ ili „uličnu umetnost“, od kojih su prema njemu najznačajniji: delovanje u urbanom prostoru izvan zvaničnih državnih institucija kao što je ulica; provokacija publike putem korišćenja netipičnih sredstava u izražavanju i kratkoročnosti medija izražavanja; rad je reakcija na aktuelne političke teme radi njihove kritike; naglašena participativnost u radu, jer ne učestvuju samo umetnici nego i druge bliske profesije a često i obični ljudi.⁶⁰⁹

Karakteristike ovih radova koje je Despotović izdvojio mogu biti kongruentne sa onima koje su posedovale istorijske avangardne prakse, a posebno s ranim antiratnim dadaističkim performansima. Na prvi pogled moguće je prihvatiti date reference, ali je pre toga potrebno da se napravi distinkcija u odnosu na različite oblike institucije umetnosti pojedinačnih praksi, pošto je ona određujuća za funkciju umetničkih praksi ali i vezu sa (neo)avangardnim tokovima. Kao dve različite umetničke (samo)institucionalizacije mogu se izdvojiti prakse pokreta Led art i grupe Magneta, iako njihove protestno-umetničke i angažovane prakse mogu izgledati u početku kao istovetne u polju umetničkog uličnog aktivizma. Dalje težište ovoga istraživanje će biti upravo na distinkciji između ove dve prakse.

Led art je funkcionisao kao udruženje umetnika s relativno fleksibilnim pravilima, od kojih se mogu izdvojiti sledeća:

⁶⁰⁸ Učesnici izložbe bili su: Čedomir Vasić, Mileta Prodanović, Balint Sombati, Raša Todosijević, Zvonimir Santrač, Marina Abramović i grupa Škart, Led Art i Magnet. Despotović je pored lokalnih angažovanih umetnika uključio i *Balkanski barok*, antiratno angažovani performans Marine Abramović, koja je od sedamdesetih godina bila aktivna u internacionalnom kontekstu. Abramović je za ovaj performans, izveden 1997. godine na Venecijanskom bijenalu dobila veliko priznanje nagradu *Zlatnog lava*. Videti: Despotović, Jovan, *Umetnost i angažovanost devedesetih – Antiratna estetika*, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1286, 1.6.2019.

⁶⁰⁹ Despotović, Jovan, „Led art. Dokumenti vremena: 1993-2003“, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1966, 1.6.2019.

„- Led art je pokretačka snaga. Kreativnost kao vrsta otpora i prevazilaženja nastale situacije. Stvaranje uprkos svemu. Preduzeće za proizvodnju umetnosti. (...) – Led art svoje akcije izvodi u urbanoj sredini. Izmešta se iz državnih institucija i klasičnog izlagačkog prostora (galerija, muzej, kolonija) i koristi atipične (komora za zamrzavanje, hladnjača-šleper, ledeni teren, garaža, ulica). (...) – Led art ne pripada nijednoj političkoj grupi. Ne zanima ga borba za vlast, politizacija. Ne dozvolja da se njegovim radom manipuliše. (...) – Svaka akcija grupe se potpisuje sa Led art. (...) – Rad grupe finansiraju sponzori. – Led art ima stalno otvoren konkurs za nove ideje i projekte.“⁶¹⁰.

Na osnovu pravila koje je Led art postavio 1993. godine, može se zaključiti da je reč o pokretu, odnosno o grupi koja se samoinstitucionalizuje u obliku udruženja građana. Ovo fleksibilno udruženje ima nameru da sačuva svoju autonomiju u umetničkom, političkom i ekonomskom smislu. Led art ne želi da prevaziđe instituciju umetnosti nego da se institucionalizuje u autonomnom obliku, u drugačijim fizičkim prostorima od onih konvencionalnih.

Što se tiče finansiranja prakse grupe Led art, ona je omogućena naglašenim spektrom činilaca, među kojima je i Soros fondacija.⁶¹¹ Led art saraduje sa Domom omladine Beograda, Radio B92, kao i sa većim brojem privrednih sponzora i nezavisnih kulturnih centara poput CZKD u kojem su od samog početka bili aktivni.⁶¹² Pošto je reč o udruženju umetnika sa veoma heterogenom praksom, koja se proteže od participativnih, kreativnih, eksperimentalnih i protestnih projekata, do akcija, samoorganizovanih izložbi, performansa i slično, akcenat će ovde biti na

⁶¹⁰ LED ART, „Šta se još (ne)radi 1993?“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Grginčević, Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 52.

⁶¹¹ Led art je objavio u svojoj publikaciji i Ugovor o finansiranju projekta sa Soros fondacijom koji je sklopljen 1993. godine za izvođenje performansa u iznosu od 1,875 američkih dolara. Pravno lice u tom ugovoru jeste umetnik Nikola Džafo koji je bio i inicijator Led arta. Videti: LED ART, „(Pre)potop“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Grginčević, Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 60.

⁶¹² *Ibid.*

jednom od njihovih prvih „zamrznutih“ zajedničkih projekata koji je odredio njihov identitet.

Led art izvodi mnoštvo umetničkih akcija od kojih se izdvaja *Zamrznuta umetnost*, kada su u maju 1993. godine ispred Doma omladine Beograda parkirali hladnjaču u kojoj su prikazani zaleđeni umetnički radovi domaćih umetnika različitih generacija: „Na -20^o C, pored njih [Nikole Džafa, Mrđana Bajića, Milete Prodanovića, Verice Stevanović, Dragoslava Krnajskog], radove su tada izložili i Raša Todosijević, Jovan Čekić, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, Mileta Prodanović, Mrđan Bajić, Dragoslav Krnajski, Talent, Nikola Džaf, Vera Stevanović, Darija Kačić, Vesna Pavlović i dr.“⁶¹³ Jedan od vodećih protestnih motiva u vezi sa *Zamrznutom umetnošću* je bio u tome da pokaže da umetnosti nije više mesto u konvencionalnim prostorima u vreme dok su vođeni oružani sukobi u zemljama bivše Jugoslavije.⁶¹⁴ Umetnici su zamrznuli svoje radove da bi na simbolički način pokazali da ih više nije moguće javno pokazati, sve dok krizno i vanredno stanje ne prestane. Namera institucionalne kritike u ovoj akciji je nesporna, a mogućnost komunikacije s postojećim institucionalnim okruženjem dovela je do usvajanja nove forme samoinstitucionalizacije.

Institucionalni kontekst za *Zamrznutu umetnost* je zapravo ipak postojao. Dom omladine, koji je pružio podršku, jeste gradska institucija, samo što je njena tadašnja uprava bila manje naklonjena centralnim političkim strukturama, tako da je uprava Doma omladine zvanično ipak omogućila akciju. Važno je napomenuti da je Radio B92 takođe koristio prostorije Doma omladine Beograda i da je Darka Radosavljević, kao urednica za kulturu Radio B92, bila angažovana u realizaciji ove akcije.⁶¹⁵

Akcija sa umetničkim radovima u ledu prelomni je trenutak za mnoge umetnike koji su do tada radili na tradicionalni način unutar institucije umetnosti,

⁶¹³ Despotović, Jovan, „Nikola Džaf i LED ART – aktivizam devedesetih u Srbiji“, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8155, 1.6.2019.

⁶¹⁴ LED ART, „Zamrznuta umetnost“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Grginčević, Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 29-48.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 30.

kao i u okvirima konvencionalnih medija. Očigledna ideja u gestu zamrzavanja radova bila je u tome da su umetnička dela koja su bila u hladnjači trebala da budu odležana za neka druga vremena, kada prođu ekonomski haos i politička nesigurnost. Kasnije su njihova dešavanja bila prebačena u kontekst novoformiranih kulturnih centara civilnog društva, koja su predstavljala novi fenomen u kulturnom kontekstu toga doba. Jedan od prvih ovakvih centara predstavlja CZKD, na čijem je otvaranju Led art izveo svoje performativno dočekivanje publike s rasolom i ledenim srcima.⁶¹⁶ Na performansima koje kasnije izvodi Led art u CZKD-u uspostavlja se umetnički jezik sarkazma, žargona i autoironije, koji će, kako piše Dragičević Šešić,⁶¹⁷ postati trend u borbi protiv vlasti tokom opozicionih i studentskih protesta 1996-1997. godine. Ova procena govori u prilog tome koliko je funkcija umetničkih praksi bila u artikulaciji diskursa protesta i opozicionih dešavanja.

Nakon određenog vremena, Led art napušta institucionalni okvir CZKD-a i kreće na turneju po Srbiji, gde će u mnogim gradovima nastati kontekstualno realizovani performansi, a pokret će se kasnije pridružiti građanskim protestima i u tom okviru realizovati niz drugih akcija.⁶¹⁸ U vreme građanskih i studentskih protesta krajem 1996. i početkom 1997. godine izvode se grafitiranja o kojima piše Dragičević Šešić ali i brojne razne umetničke protestne akcije, manje ili veće, individualne ili kolektivne, od strane mnogih aktera u cilju podrške opoziciji ili naprosto zbog individualnog nezadovoljstva.⁶¹⁹ U okviru samih protestnih kolona i političkih zbivanja, različiti umetnički aktovi ili manifestacije uklapale su se u protestno građansko telo koje je ponekad poprimalo karnevalski karakter.⁶²⁰

⁶¹⁶ *Ibid.*, 116.

⁶¹⁷ Dragičević Šešić, M., 2018, 215.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Dragičević Šešić, M., 2018, 311-328.

⁶²⁰ *Ibid.*, 275.

Internacionalni mediji su veoma rado pratili protestna dešavanja.⁶²¹ Ceolokupan milje građanske protestne kulture će ojačati potencijal opozicionih stranaka, ali i nadahnuti pokrete kao što je Otpor!, koji aktivno učestvuje u borbi protiv vlasti, i o kojem je već ovde pisano.

Umetnici skloni anarhističkim i drugim radikalnim idejama koji su bili marginalizovani ili čak hapšeni ranije za vreme SFRJ počinju da budu aktivni u ovom periodu kroz novonastale programe civilnog društva i konačno dobijaju mogućnost da kroz njih artikulišu svoje ideje.⁶²² Čak i pojedini umetnici koji su do tada stvarali na konvencionalan način počinju da se prilagođavaju jeziku protestne umetničke prakse i aktivističke kreativnosti, te realizuju svoje ulične akcije u tom ključu. Može se zaključiti da zbog gubitka mogućnosti proizvodnje, distribucije i recepcije umetnosti unutar državnih institucija umetnosti, mnoge prakse pronalaze institucionalizaciju kroz opozionu medijsku podršku ili pak izvode samoinstitucionalizaciju unutar protestnih pokreta.

Iz protestnog pokreta i neoavangardnog koncepta u drugoj polovini devedesetih godina je izrasla grupa Magnet, jedna od politički najradikalnijih protestno-umetničkih grupa iz tog perioda,⁶²³ koja u savremenom kontekstu označava izvestan prekid s dotadašnjom politizovanom praksom u umetničkom obliku u Srbiji. U ovom radu nije namera da se praksa grupe Magnet izdvoji kao posebno nekonvencionalna, iako je tu svakako reč o krajnjoj tački društvenih pritivurečnosti. U ovom poglavlju je cilj da se prema postavljenom modelu izdvoje one karakteristike Magneta koje se afirmativno odnose prema principima istorijskih avangardi, na osnovama teorije avangarde Petera Birgera. Na primeru umetničke prakse grupe Magnet može se objasniti ona specifična funkcija

⁶²¹ Zahvaljujući pre svega tendencioznim izveštajima velikih medija kao što su CNN, BBC i Euronews, u njima veoma negativnu sliku stiču ličnosti predsednika Srbije Slobodana Miloševića i njegove supruge Mirjane Marković, koji su predstavljeni kao glavni krivci za političku krizu na Balkanu. Veći medijski značaj poprimaju protagonisti poput Srđe Popovića koji osnivaju Otpor!. Videti: CNN, „Student protest on streets of Belgrade“, u: *CNN interactive*, 29.11.1996, <http://edition.cnn.com/WORLD/9611/29/yugo.students/index.html>, 15.6.2019.

⁶²² Ovde se misli pre svega na pripadnike novosadske neoavangarde i njihovu radionicu na osnovama koje je formirana grupa Magnet. Videti: Dragičević Šešić, M., 2018, 239.

⁶²³ *Ibid.*

umetničkih praksi u Srbiji, koja pokazuje način na koji su se te prakse transformisale tokom devedesetih, u kontekstu političkih i društvenih konfrontacija.

Prema hronologiji objavljenoj u monografiji Magneta, grupa je osnovana 1996. godine, a njeno jezgro su činili: „Nune Popović, Ivan Pravdić i Jelena Marjanov, a u radu su učestvovali: Siniša Tucić, Nikola Popović, Marija Lončar, Vladimir Acan i Mina Vuletić, kao i drugi saradnici različitih profesija i starosti.“⁶²⁴. Publicistkinja Biljana Živančević piše da je umetnička grupa Magnet izašla na ulice u aprilu 1996. godine, nakon pohađanja programa obrazovanja koji je podržala Soros fondacija i koji se zvao *Književna akademija Tradicija avangarde*.⁶²⁵ Pokretač i predavač programa obrazovanja, koje je postavilo za zadatak da stoji u skladu sa tradicijom avangarde, bio je Vujica Rešin Tucić, pesnik i neoavangardni stvaralac, protagonista novih umetničkih praksi, odnosno jugoslovenske neoavangarde i novosadske *Tribine mladih* iz sedamdesetih godina. Rešin Tucić o školi kaže:

„U to vreme negde 1993. godine, ja sam u Beogradu u Domu kulture Stari grad, pokrenuo književnu školu *Tradicija avangarde*. Ta škola je bila zasnovana na svim iskustvima istorijske avangarde, kasnije iz nje se formirala grupa Magnet, koja je u veoma zapaženim uličnim akcijama, parateatarskim akcijama po Beogradu, ustvari, stvorila na neki način osnovu svih tih kasnijih masovnih protesta na ulicama koji su doveli do promene onoga sistema na čijem čelu je pisalo razoriti-uništiti.“⁶²⁶.

Grupa Magnet se formirala upravo u odnosu na tradiciju istorijskih avangardi, koju su mladima na ovoj školi prenosili predavači poput Rešina Tucića

⁶²⁴ Despotović, Jovan, „Hronologija grupe Magnet“, u: *Živela sloboda!*, Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 4.

⁶²⁵ Živančević, Biljana, „Bunt u zoni sumraka“, u: *Živela sloboda!*, Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 107.

⁶²⁶ RTV, „Vujica Rešin Tucić, Avangarda 70-tih godina, Da li postoji smrt? Da li postoji život?“ u: *Kulturno-umetnički program*, RTV, 2009, 39:29-40:19 min, <https://youtu.be/tP47Xg4MxB4>, 1.6.2019.

koji su i sami, u svom prvenstveno književnom radu, bili vezani za iskustvo istorijskih avangardi⁶²⁷ i nadahnuti idejama anarhizma.

Popovićev tekst *Falus revolucija za novo društvo* je nastao za treći broj časopisa Magnet, koji nije objavljen u planiranom roku 1998. godine, ali je njegovo izlaženje realizovano 2011. godine u vidu dokumentarne monografije Nuneta Popovića *Živela Sloboda!*, koju je objavio novosadski Muzej savremene umetnosti Vojvodine.⁶²⁸ U tekstu su integralno izraženi noseći programatski elementi ove grupe, nakon što je Magnet izveo značajan broj akcija. Popović naglašava da je angažman Magneta koristan zbog toga jer su uspeali da među građanima Srbije efektno promovišu ideju o novom društvu, kroz hrabrost, kreativnost i nova kvalitetna umetnička dela.⁶²⁹ O razlozima za korisnost svog angažmana on piše:

„1. Umetnost je jasno i efektno doprla do svesti građana, promovišući ideju o novom društvu istovremeno demistifikujući laži i zločine srpskih institunacionalizovanih demona (nacionalista, fašista, primitivaca) nad sopstvenim i drugim narodima; 2. Iz boce su oslobođeni duh, kreativnost i hrabrost, utemeljen je model kako da građanin, u borbi za svoje slobode i prava, nenasilno prkosi tiraninu i njegovoj brutalnoj armadi; 3. Stvorena su kvalitetna, humana i lepa umetnička dela.“⁶³⁰

Na početku istog uvodnog teksta Popović piše:

„U Srbiji na koncu dvadesetog veka, inače spori mehanizam evolucije, blokiran je krajem osamdesetih godina kada je odumirući jugoslovenski samoupravni socijalistički eksperiment trebalo da prirodno (nenasilno) pređe u demokratsku tranziciju i parlamentarizam. Tada su presečeni tanani kablovi za priključivanje Srbije globalnom, planetarnom toku življenja i komunikacija svih

⁶²⁷ Milenković, Nebojša, *Vujica Rešin Tucić: Tradicija avangarde*, MSUV, Novi Sad 2011, 8.

⁶²⁸ Popović, Nune, „Falus revolucija za novo društvo“, u: *Živela sloboda!*, Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 18.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.*

vrsta: umetnosti, nauka, informacija, tržišta... Oštre makaze u rukama (rano je da se tačno kaže - u čijim sve rukama) monstruma sekle su sve niti progresa, demonska igra je počela i traje do danas: Srbija je u opasnosti, Srbi su pred genocidom, neprijatelji su svuda okolo, istorija i tradicija opominju, oružje, oružje!, ratom u odbranu, pesmom i naukom u nacionalni zanos i ponos, kosti iz grobova moraju biti osvećene – agonija mržnje i besa.“⁶³¹.

Na osnovu prethodnog iskaza može se locirati afirmativna pozicija Magneta, u odnosu na diskurs modernizacijske paradigme. Ona je prisutna u iskazu o pridruživanju Srbiji porodici progresivnih naroda, nasuprot totalitarnom društvu, koje je prema Popoviću karakterisalo Srbiju. Ono što je specifično za Magnet jeste da se moguće pridruživanje zamišlja upravo kroz imperativ slobode. Visoko postavljene vrednosti slobode i hrabrosti prema kojima je srpska vlast potpuna suprotnost slobodom društvu, karakterišu Magnetov horizont mišljenja lokalnog društveno-političkog konteksta. U takvom relativno usko postavljenom sistemu koji je u svrsi radikalnog protestnog i umetničkog delovanja nije naglašavana opcija u kojoj i srpska realnost figurira kao deo globalnog političkog i društvenog konteksta, i u kojoj neoliberalna hegemonija dovodi u pitanje pojam slobode kako u Srbiji tako i van nje.

Rad grupe Magnet u monografiji *Živela Sloboda!* faktografski je potkrepljen podacima o mestu, vremenu, cilju i obliku finansiranja akcija koje je Magnet izveo u drugoj polovini devedesetih godina, tačnije od 1996. do 1998. godine. Čitaocima je data jasna slika o stvaralaštvu i namerama Magneta u tom periodu. Iako je ovom monografijom Magnet ušao u državni institucionalni prostor tek 2011. godine, u momentu kada je popularnost nove demokratske vlasti opala, uočava se nezavisno delovanje grupe Magnet i njena potreba za samoinstitucionalizacijom. Upadljiva je činjenica da su akcije Magneta u većini slučajeva bile samofinansirane i da je za

⁶³¹ *Ibid.*

mnoge od njih bio potreban zaista skroman budžet,⁶³² tako da je nezavisnost grupe u tom smislu svakako nesporna.

Pored niza zapaženih akcija ove grupe, u ovom poglavlju izdvojićemo samo nekoliko, jer se u ostalima ponavljaju simbolične tačke koje Magnet, kao što kaže Dragičević Šešić, preuzima iz tradicionalnih narativa evropske kulture ili čak iz hrišćanstva, i uklapa ih u svoju savremenu performativnu praksu, u cilju ukazivanja na (zlo)upotrebe od strane politike.⁶³³ Dragičević Šešić dodatno naglašava njihovu transgresiju ka medijskom polju, nazivajući je *transmedijalnom adaptacijom*, uključujući i formu časopisa (ugledajući se na istorijske avangarde kao uzore), ali i participativni kapacitet publike i slučajnih prolaznika.⁶³⁴ Ove karakteristike rada grupe Magnet pokazuju da su politički kontekst i medijski diskurs figurirali kao prostor u kojem dolazi do ekspanzije estetske institucije, gde je ova grupa intervenisala u oba polja (političkom i umetničkom) istovremeno.

Jedna od njihovih prvih akcija naslovljena *faluSerbia*, koja je bila od početka medijski impresivno pokrivena, završila je privođenjem od strane policije i oduzimanjem umetničkih rekvizita.⁶³⁵ Članovi Magneta su organizovali karnevalsku povorku koja je trebala da stigne do Predsedništva Srbije i uruči Slobodanu Miloševiću skulpturu velikog falusa ofarbanog u crvenu boju.⁶³⁶ Na skulpturi falusa je bila zalepljena fotografija Slobodana Miloševića, a građani su pozvani na partipaciju na sledeći način: „Građani, Projekat *faluSerbia* je jedinstvena prilika da osetite, pomilujete, poljubite simbol stvaralačke moći Srbije. Pridite! Budite i Vi moćni stvaraoci! S poštovanjem, Magnet.“⁶³⁷

Prema Popovićevom svedočanstvu, policajci su ga nakon hapšenja i zaplene rekvizita isledivali u cilju saznanja kojoj političkoj partiji on pripada.⁶³⁸ Popović se

⁶³² U njihovoj monografiji se za svaku pojedinačnu akciju navode sponzori i ukupni iznos nevelikih budžeta. Videti: Popović Nune (ur.), *Živela sloboda!*, MSUV, Novi Sad 2011.

⁶³³ Dragičević Šešić, M., 2018, 245.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Popović, Nune, „Faluserbia“, u: *Živela sloboda!*, Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 21.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*, 20.

⁶³⁸ *Ibid.*, 24.

branio pred vlastima pozivajući se na umetničke namere i na nenasilnu i kreativnu prirodu svog rada. U tom smislu, Popović i Magnet su pokušali da stave u prvi plan upravo autonomiju umetnosti, koju su samim svojim političkim zahtevom zapravo urušili, jer su se konfrontirali s političkom moći na eksplicitan način. U konjunkturi u kojoj dolazi do ispunjenja zahteva za stapanjem života i umetnosti, te u kojoj dolazi do raskida sa autonomijom umetnosti, Magnet se vraća u prostor autonomije i pokušava da ga rekonstruiše pomoću principa ambivalencije.

Kako zbog poverenja u autonomiju umetnosti, tako i zbog sopstvene doslednosti, performansi Magneta nisu bili isključivo upereni protiv vladajućeg SPS-a i njenog predsednika. Sličan kritički tretman Magnet upućuje i prvoj opozicionoj vlasti čija je pobeda na lokalnim izborima priznata 1997. godine, nakon dugih građanskih protesta o kojima je već bilo reči. Magnet je za akciju *88 jaja za novu opozicionu vlast*, pripremio letak na kojem je stajao sledeći tekst:

„Lažni spasitelji i dosadni trbuhozborci pokušavaju da ožive zaklanu i ucrvljalu lešinu države – umesto da stvaraju novo društvo. Da li je to još jedan od uzroka nazirućeg građanskog rata u Srbiji? Koljačevim saučesnicima MAGNET vraća njihovih 88 mućaka za 88 uzaludnih dana „žute revolucije“. Osim što ne znaju baš ništa, oni ne znaju ni ko zna.“⁶³⁹.

Akcija je izvedena ispred Skupštine grada Beograda, a cilj joj je bio da se protestuje u činu gaženja i bacanja pokvarenih jaja. Referenca je bila koalicija Zajedno, koja je, prema Magnetu, išla u pogrešnom političkom smeru, zato što je prema tome, dopustila da zbog sopstvenih međustranačnih trvenja Milošević opstane, i tako doprinela da nesmetano dođe do novog rata na Kosovu.⁶⁴⁰ Prema opisu epiloga akcije iz monografije Magneta, za razliku od vlasti koja nije trpela njihove akcije, nova vlast Beograda, na čelu sa Zoranom Đinđićem, koji je tada postao novi gradonačelnik, dala je saglasnost za realizaciju ovoga projekta.⁶⁴¹ Dok

⁶³⁹ Popović, N., „88 jaja za novu opozicionu vlast“ u: *Živela sloboda!*, Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 70.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 71.

⁶⁴¹ *Ibid.*

su umetnici bosu gazili jaja, Popović je izdvojen i priveden u policiju: „... javni tužilac ga je okrivio za krivično delo Ometanje službenog lica u vršenju poslova bezbednosti, za koje je predviđena kazna do tri godine zatvora.“⁶⁴².

Permanentna prisutnost u medijskoj sferi je bila presudna za diseminaciju i ukupnu praksu Magneta. U tom smislu Tupanjac piše da su oni bili jedina umetnička grupa koja je uspela tih godina da postigne „... jedan nivo marketinškog efekta vidljivosti.“⁶⁴³. Tih godina nije bilo previše izbora, jer je komunikacija preko interneta bila tek u povoju, Magnet se oslonio na klasične štampane medije, kao i na televizijsko i radio izveštavanje. Iako o njihovom delovanju nije moglo da se sazna iz državnih medija, Živančević u monografiji *Živela Sloboda!* piše da je akcije Magneta u afirmativnom smislu pratilo nekoliko opozicionih medija, kao što su to B92 i Naša borba, ali i veliki korporativni svetski mediji, kao što su CNN i Euronews.⁶⁴⁴ Značajnu distributivnu ulogu govora o akcijama Magneta, koje su bile uperene protiv vlasti, Živančević vidi u neformalnim razgovorima između ljudi i u činu prepričavanja akcija – prvu afirmaciju Magnet doživljava od strane Evropske asocijacije novinara 1996. godine, na čijem skupu je rečeno „... da je delatnost umetničke grupe Magnet jedina prava protivteža Miloševićevom diktatorskom režimu u Srbiji.“⁶⁴⁵. Ovo priznanje pokazuje koliko je Magnet zapravo bio hibridni, ne samo umetnički nego i medijski, ako ne i politički projekat. Zbog kompleksnih pravnih i političkih faktora koji se ubrzo akumuliraju, Magnet prestaje sa svojim akcijama a zbog sudskih procesa Popović odlazi 1999. godine iz Srbije u koju se vraća nakon političkih promena.⁶⁴⁶

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Tupanjac, V., 2005, 231.

⁶⁴⁴ Živančević, B., 2011, 108.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ Despotović, Jovan, „Podsticanje nužnosti pobune“, u: *Živela sloboda!*, Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 15-16.

5. Analiza karakterističnih umetničkih praksi u Srbiji 2000-2008.

U ovom poglavlju disertacije analiziraju se karakteristične umetničke prakse i njihove protivurečnosti koje se uspostavljaju u narednoj fazi ekonomske, političke i kulturne transformacije srpskog društva. Nakon 5. oktobra 2000. godine u Srbiji dolazi do preuzimanja vlasti i državnih institucija od strane opozicionih političkih snaga. Građani Srbije su imali izvesnu nadu u pozitivan razvoj otpočetih političkih promena. To nije bilo iznenađujuće jer su prethodnu deceniju odlikovale krizne godine, nestabilnost i regionalni sukobi, koji su na kraju izrasli u sukobe globalnog karaktera. Vojna intervencija NATO pakta 1999. godine je prouzrokovala civilne žrtve, načinila ekološku štetu i devastirala infrastrukturu zemlje,⁶⁴⁷ ali je prethodna vlast zbog mnogih drugih faktora koji su pomenuti u prethodnom poglavlju izgubila podršku stanovništva pre ove intervencije.

Spoljnopolitički gledano, kao što piše sociolog Jovo Bakić, mnogi internacionalni činioци podržavali su intervenciju NATO, a među njima, u kulturnoj i medijskoj sferi zapadnih zemalja, i levi liberali, koji su bili skloni pravdanju „humanitarne intervencije“, jer su se zalagali za politiku identiteta i pozitivnu diskriminaciju manjina u ime ostvarivanja socijalne pravde.⁶⁴⁸ Pitanja u vezi srpskog nacionalizma, ratnih razaranja i zločina koja su bila postavljena tokom devedesetih godina biće aktuelna i nakon dvehiljadite godine, kroz projekte suočavanju sa prošlošću koje su vodili pripadnici jednog dela civilnog društva,⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Bakrač T., Saša, Emilija, Klem, Milanović, Miško, „Ekološke posledice NATO bombardovanja“, u: Vojno delo, 7/2018, Ministarstvo odbrane Republike Srbije, Beograd 2018, 476-492.

⁶⁴⁸ Analizirajući diskusije u vezi NATO intervencije 1999. godine u levičarskim glasilima, Bakić naglašava da „... levi liberali često završavaju u pravdanju imperijalne politke SAD i apologiji etnizovanih žrtvi, npr. Bošnjaka i Albanaca, katkad i Hrvata, i njihovog nacionalizma...“, dok s druge strane radikalni levičari odbacuju intervenciju zbog negativnog stava prema američkom imperijalizmu. Videti: Bakić, J., *op. cit.*, 592.

⁶⁴⁹ Poznata je mreža organizacija *Koalicija za REKOM* koja je formirana 2008. godine nakon niza prethodećih aktivnosti foruma tranzicije pravde. Videti: Koalicija za REKOM, „What is the Coalition for RECOM?“, <https://www.recom.link/about-recom/what-is-the-coalition-for-recom>, 1.6.2019.

kao i kroz umetničke i teorijske prakse⁶⁵⁰ koje su tematizovale zločine i ratove.

Teoretičarka umetnosti i medija Nina Mihaljinac piše da se značajan broj domaćih i međunarodnih umetnika bavio temom NATO bombardovanja u svojim radovima, ali da se zbog traume i potiskivanja u srpskom društvu, ova tema nije posebno obrađivala kako od strane državnih ustanova kulture tako i od strane nezavisnih organizacija civilnog društva.⁶⁵¹ Međutim, ako se izuzme ova opservacija u vezi vojne intervencije NATO pakta i institucija kulture, civilno društvo se u ovom periodu svakako bavilo drugim traumatičnim mestima društva.⁶⁵² Civilno društvo se pokazuje kao ključni okvir u kome se sprovode aktivnosti od značaja za celo srpsko društvo u svim njegovim oblastima.

U prethodnom poglavlju već je bilo reči o tome da je zapravo već krajem devedesetih godina SPS izgubila vlast u Nišu i Beogradu na lokalnim izborima, što je dovelo do učešća opozicionih aktera u lokalnim vlastima od 1997. godine. Mnoge političke partije i organizacije su, kako piše Teodora Veta (Theodora Vetta), osnovale svoje nevladine organizacije da bi tim putem primale sredstva od međunarodnih donatora, jer im je bilo onemogućeno da direktno finansiraju njihove partije.⁶⁵³ To je kasnije obezbedilo tešnju saradnju između sada opozicionih gradskih vlasti i civilnog društva koje je pre 2000. godine delovalo u pravcu smene vlasti na republičkom nivou, a desilo se i to da su se dve nevladine organizacije (Otpor! i G17+) pretvorile u političke partije nakon promena.⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ Poznata je Grupa Spomenik koja je proizašla iz diskusija umetnika i teoretičara od 2002-2006. godine, pokrenutim zbog konkursa spomenika posvećenog ratovima na tlu bivše SFRJ koji je inicirala Skupština grada Beograda, odnosno zbog nemogućnosti izgradnje i imenovanja toga spomenika. U Grupi Spomenik bili su aktivni umetnici i teoretičari iz Beograda i Tuzle: Nebojša Milikić, Branimir Stojanović, Milica Tomić, Damir Arsenijević, Ana Bežić i Jasmina Husanović. Videti: Grupa Spomenik, <https://grupaspomenik.wordpress.com>, 1.6.2019.

⁶⁵¹ Mihaljinac, Nina, *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999.*, Clio, Beograd 2018, 47.

⁶⁵² Dovoljno je pomenuti rad Žena u crnom, ženske mirovne grupe feminističko-antimilitarističke orijentacije, koja već dugi niz godina organizuje mirovne akcije poput *Nikada nećemo zaboraviti genocid u Srebrenici*, i mnoge druge, suočavajući srpsko društvo sa zločinima počinjenim tokom ratova devedesetih godina. Videti: Žene u Crnom Beograd, <http://zeneucrnom.org/index.php?lang=sr>, 1.6.2019.

⁶⁵³ Vetta, Theodora, „Democracy Building’ in Serbia: The NGO Effect“, u: *Southeastern Europe*, Vol. 33, Brill, Leiden 2009, 32.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

Kooperacija civilnog društva i opozicije koja je preuzela vlast u celoj zemlji se nastavlja intenzivnije tokom dvehiljaditih godina. Prema istraživanju koje su sprovele Građanske inicijative 2005. godine, više od polovine registrovanih nevladinih organizacija u Srbiji su saradivale sa državnim institucijama i državnom upravom, zahtevajući da ta saradnja bude još intenzivnija i bolja.⁶⁵⁵ Većina protagonista koji su tokom devedesetih godina bili aktivni u okvirima organizacija nevladinog sektora ili su pak bili organizovani oko opozicionih snaga tokom protesta, podstaknuti društvenim promenama nakon dvehiljadite, povećali su učešće u zvaničnom javnom životu i u državnim institucijama.

Istražujući ulogu nevladinih organizacija u izgradnji demokratije u Srbiji, Veta piše da je s političkim promenama došlo do prelaska velikog broja NGO profesionalaca u državne institucije, zato što je Đinđićeva vlada smatrala da nasleđene državne strukture nisu posedovale dovoljno ekspertize koja je Srbiji bila preko potrebna za suštinske promene.⁶⁵⁶ Nakon dvehiljadite godine organizacije civilnog društva su angažovane dvojako u novonastalom političkom kontekstu. One nisu više funkcionisale isključivo u opozicionom obliku nasuprot državnim strukturama, kao za vreme prethodne vlasti, nego su pak postale angažovanije u saradnji s državnim institucijama. Za razliku od devedesetih godina, kada im je državni aparat bio praktično nenaklonjen, sada su im država, ili makar neki njeni segmenti, postali saveznici u zajedničkim projektima.

Početak dvehiljaditih godina očito karakteriše pomenuta kooperacija civilnog sektora i nove vlasti. Ta saradnja će biti izražena i u oblasti kulture, što je primetno u afirmisanju značajnog broja nevladinih organizacija koje se bave umetnošću i kulturom i koje počinju da dobijaju sredstva od ministarstava i gradskih uprava za svoj program i produkciju umetničkih aktivnosti.⁶⁵⁷ Organizacijama civilnog društva podršku pružaju novi međunarodni donatori kojima je prevashodni cilj navigacija procesa uspostavljanja pomirenja u regionu i

⁶⁵⁵ Građanske inicijative, 2005, 40.

⁶⁵⁶ Vetta, T., *op. cit.*, 31.

⁶⁵⁷ U ovom kontekstu Đukić Dojčinović navodi podatke iz baze *Geokulturna karta Srbije* prema kojoj je do 2001. godine u Srbiji bilo osnovano 183 organizacije iz oblasti kulture od čega su 64 organizacije bile iz Beograda. Videti: Đukić Dojčinović, V., 2003, 71.

evropskih integracija. U kulturi, nauci i obrazovanju se takođe odvijaju paralelni procesi u vezi sa evropskim integracijama o kojima piše Vesna Đukić, navodeći različite EU programe finansiranja, kao i realizovane konferencije, od kojih izdvaja onu međunarodnu održanu juna 2005. godine u Nišu, pod nazivom *Savremeni Balkan u kontekstu geokulturnog razvoja, kulture mira i evrointegracijskih procesa*.⁶⁵⁸ Dakle, angažovanost nevladinog sektora i donatora ide sada u smeru kooperacije s državnim strukturama, u mnogim pitanjima od kojih su najkompleksnija ona u vezi s reformama i procesom evropskih integracija. Nastala promena stoji u skladu s načelima demokratizacije društva i uspostavljanja parlamentarne liberalne demokratije u kojoj civilno društvo treba da ima ulogu korektiva državi.

Objasnujući ulogu civilnog društva u kontekstu nakon dezintegracije SFRJ, Rastko Močnik sugestivno piše da se ideološki naboj pojma civilnog društva može lako isprazniti, jer se kroz mehanizme upotrebe od strane političkih aparata kapitalističke države on pretvara u zakrpu s kojom se maskira frazeologija političkih elita.⁶⁵⁹ Kritika državnih politika od strane civilnog društva, kao i kritika samih organizacija civilnog društva zbog prikrivanja pozicija moći, nisu nepoznate reakcije društva početkom dvehiljaditih godina u Srbiji. Uprkos tome, treba istaknuti i to da su liberalne organizacije civilnog društva u Srbiji tokom dvehiljaditih godina zadržale kurs angažovanosti iz prethodnog perioda, koji se u novom društveno-političkom okruženju mahom ogledao upravo u kritici i korekciji državnog aparata u skladu sa „evrointegracijskim vrednostima“.

Antagonizacija između nevladinih organizacija i jednog segmenta državnih struktura opet postaje aktuelna nakon atentata na premijera Zorana Đinđića u martu 2003. godine.⁶⁶⁰ Nova srpska vlada se veoma brzo suočila s nizom nasleđenih i novonastalih problema koje nije mogla lako da prevaziđe jer su, kako piše Dragica Vujadinović, ključni protagonisti vlasti poput Vojislava Koštunice i

⁶⁵⁸ Đukić, V., 2012, 277-278.

⁶⁵⁹ Močnik, R., 2016, 305.

⁶⁶⁰ Vujadinović, Dragica, *Civilno društvo i političke institucije*, Pravni fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2009, 143-144.

njegove Demokratske stranke Srbije (DSS) sve „... izraženije naginjali etnonacionalističkim i antievropskim idejama i postupcima.“⁶⁶¹.

Posebno su bili izraženi ekonomski potresi u vezi s privatizacijom koja je izvedena prema receptima neoliberalizma.⁶⁶² Istoričar Goran Musić naglašava da su negativne posledice „doktrine šoka“ u zemljama Istočne Evrope bile vidljive i već tematizovane na kritički način u ekonomskoj teoriji i u političkoj praksi; problem je bio u tome da je ovu, u svetu već postojeću kritiku neoliberalizma, nova srpska vlada u potpunosti ignorisala.⁶⁶³ Razlog za to stanje, kako piše Musić, leži u činjenici da su protagonisti političke elite u Srbiji dolazili iz nacionalističkih stranaka i iz antikomunističkih krugova, koji su uz pomoć dominantnih liberalnih organizacija civilnog društva monopolisali politički diskurs.⁶⁶⁴

Srbija je opet postala teren osobenih unutrašnjih dinamika a sveprisutni diskursi evropskih ili evroatlanskih integracija dobijaju sasvim posebno značenje i dinamiku. Oni mogu biti u raskolu sa specifično lokalnim suprotstavljenim diskursima koji se uspostavljaju od strane još uvek aktuelnih nacionalističkih političkih stranaka, od strane segmenta državnog aparata i od pojedinih delova civilnog društva. Država je prepoznala nevladine organizacije u kulturi kao progresivni deo društva koji prati trendove u Evropi i koji su zato u stanju da najlakše ostvare međunarodnu saradnju.⁶⁶⁵ Novi oblici udruživanja organizacija u kulturi i umetničkih kolektiva prevazilaze one iz prethodnog perioda.⁶⁶⁶ Tokom dvehiljaditih godina se javljaju mreže organizacija i udruženja kako na lokalnom i regionalnom, tako i na međunarodnom nivou a internacionalizuju se i velike manifestacije poput Oktobarskog salona.⁶⁶⁷

⁶⁶¹ *Ibid.*, 145.

⁶⁶² Musić, G., *op. cit.*, 26.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ Vesna Đukić pominje govor savetnice ministra kulture dr Aleksandre Jovićević iz 2002. godine u kojem se značaj nevladinih organizacija jasno podvlači. Videti: Đukić Dojčinović, V., 2003, 74.

⁶⁶⁶ Šuvaković, M., 2010c, 802-813.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

U tom okruženju se pojavljuje i novi diskurs u društvu i kulturi koji je od samog početka kritički orijentisan prema neoliberalnoj bezalternativnosti post-petooktobarske Srbije. Te nove, kritički orijentisane mreže u kulturi, o kojima je reč u ovom poglavlju,⁶⁶⁸ formirale su se u protivurečnosti s dominantnim strujama, iako su i same bile ekonomski i ishodišno vezane za civilno društvo. Mreže i organizacije koje se analiziraju u ovom poglavlju su pokušale da daju odgovor na tekuće društveno-ekonomske probleme iz kritičke perspektive, a naročito u vezi s pitanjem kulturne politike. Paralelno sa pojavljivanjem kritičkih glasova tih organizacija i platformi, pojačava se i prisutnost tranzicijskog diskursa, koji u sferi kulture poprima hibridne oblike. Ovde je potrebno osvrnuti se i na oblike proizašle iz politika identiteta koje idu u korist evropskim intergracijama i koje nekritički prihvataju mnogi protagonisti u polju kulture.

U ovom periodu, evropske integracije postaju retorika koju je teško izbeći i koju iznad svega podržavaju moćni spoljni politički i ekonomski činici. U prilog tome, tih godina teoretičar kulture Stefan Novotni (Stefan Nowotny) piše o značaju programa pod nazivom *Kultura 2000 (Culture 2000)*, koji je pokrenula Evropska Unija početkom dvehiljaditih. Prema Novotnom, pomenuti program je doneo ceo skup mera s kojim se pokušava izgraditi nova evropska kulturna hegemonija, kroz proces kulturno-političkih regulacija i diskurse o „evropskom identitetu“.⁶⁶⁹ Prema donetim merama, evropske donacije u kulturi treba da posluže podršci procesu evroatlanskih integracija i izgradnji evropskog ili evropskih identiteta pomoću proizvedenih kulturnih programa.⁶⁷⁰ Kultura i umetnost u ovakvom okviru imaju jasnu ulogu, koja se sastoji u podršci evropskih vrednosti.

U tekstu teoretičarke kulture Klaske Fos (Claske Vos), potvrđuje se upotrebnost logika oblasti kulture u procesu evropskih integracija, koja se od strane Evropske komisije sprovodi kroz investicije u kulturi prema zemljama

⁶⁶⁸ Reč je o platformama poput Druge scene koja „... je inicijativa beogradske nezavisne samoorganizovane, tj. autonomne scene savremene umetnosti, teorije, kulture, medija i aktivizma, koja okuplja formalne organizacije, neformalne grupe i pojedince/ke aktivne na ovoj sceni.“ Videti: Druga scena, <https://drugascena.wordpress.com>, 1.6.2019.

⁶⁶⁹ Nowotny, Stefan, „Ethnos or Demos?“, u: *transversal 11/00, eipcp.net*, Beč 2000, <http://eipcp.net/transversal/1100/nowotny/en>, 1.6.2019.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

kandidatima, a u cilju olakšavanja njihovog procesa integracija.⁶⁷¹ Kultura je oblast kroz koju se, kako piše Fos, uspostavlja *meka uslovljenost* prema zemljama kandidatima, tako što se podstiču procesi diskurzivne ili kognitivne evropeizacije u tim zemljama, čemu prethodi rad na prevazilaženju lokalnih nacionalnih identiteta u korist evropskih integracija.⁶⁷²

Početakom dvehiljaditih godina pojedine umetničke prakse u Srbiji pokazuju usaglašenost s raznorodnim politikama identiteta i sa diskursom evropskih integracija. Angažovanje umetnosti se odvija u pravcu nacionalnih identiteta, rodničkih identiteta, geografskih ili kulturnih identiteta ali istovremeno u pravcu globalizacije i internacionalizacije.⁶⁷³ Ovu pojavu je moguće sagledati u kontekstu pragmatičnih političkih i ekonomskih rešenja za umetničku proizvodnju u uslovima regionalnog i globalnog otvaranja srpskog društva.

Posebno izraženu tendenciju predstavlja uspostavljanje i promocija *balkanizacijskog diskursa* u kulturi, s kojim se teži izgradnji balkanskog identiteta i „brendiranju“ balkanske savremene umetnosti u svetu.⁶⁷⁴ Početkom dvehiljaditih godina se organizuje niz izložbi kojima je u fokusu umetnost sa Balkana. Istoričarka umetnosti Maja Ćirić s pravom naglašava da balkanske međunarodne izložbe imaju za cilj da materijalizuju konstrukciju Balkana kao nepoznatog *Drugog*, prikazujući stereotipe i predrasude koji se vezuju za pojam Balkana.⁶⁷⁵ Trend balkanskih izložbi o kojima Ćirić piše uključivao je obimne produkcijske poduhvate izložbi koje su mahom organizovane u Nemačkoj i u Austriji.⁶⁷⁶

Vodeće zemlje Evropske Unije, poput Nemačke, ustanovljavaju neravno pravi pogled na Srbiju i na zemlje regiona, tako što u kulturnom i

⁶⁷¹ Vos, Claske, „European integration through ‘soft conditionality’. The contribution of culture to EU enlargement in Southeast Europe“, u: *International Journal of Cultural Policy*, 23/6, Routledge, London, 2017, 675-689.

⁶⁷² *Ibid.*, 685.

⁶⁷³ Šuvaković, M., 2010c, 801-856.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 804-805.

⁶⁷⁵ Ćirić, Maja, „Konstrukcija Balkana kao Drugog u savremenoj umetničkoj praksi“, u: *Remont art files*, br. 1, Časopis za promociju savremene umetnosti 2007/08, Remont, Beograd 2009, 19.

⁶⁷⁶ Radi se o izložbama poput *U potrazi za Balkanijom*, realizovanoj u Gracu 2002. godine, zatim *Krvi i med – budućnost je na Balkanu* održanoj u Klosternojburgu 2003. i *U gudurama Balkana – izveštaj* održanoj u Kaselu 2003. godine. Videti: *Ibid.*

umetničkom polju konstruišu *balkanizacijski diskurs*, odnosno, daju podršku njemu saglasnim umetničkim i kulturnim proizvodima. Sa konkretnim izložbama i drugim pratećim programima, neposredno nakon završetka oružanih sukoba u regionu, postsocijalistički kulturni identitet se označava i transformiše uz pomoć *balkanizacijskog diskursa*.

Umetničke prakse koje stoje na krajnjim tačkama društvenih protivurečnosti u raskolu su s onim društvenim i umetničkim praksama koje idu u prilog *diskursu evropskih integracija* i *balkanizacijskom diskursu*. Stoga su u fokusu ovog poglavlja karakteristične umetničke prakse organizacija koje pripadaju platformi Druga scena, poput Teorije koja Hoda (TkH), Kontekst galerije, Prelom kolektiva ili pak kritičke prakse Centra za nove medije_kuda.org (kuda.org) u Novom Sadu.⁶⁷⁷ Njihove prakse se u osobenom smislu nalaze u disharmoniji sa evrointegracijskim diskursom tranzicije i balkanizacijskim diskursom. One su u sukobu i s lokalnim nacionalističkim diskursima i nacionalnim identitetima.

S druge strane, diverzne politike identiteta nisu bile u potpunosti odbačene od strane protagonista čija se praksa analizira. Manjinske politike identiteta, u koje su upletene mnoge savremene umetničke prakse, imaju još uvek neosporan potencijal u kulturi za pojedine aktere. Ovde se funkcija umetničkih praksi može fiksirati za identitetska i manjinska pitanja. U kontekstu postsocijalističke društvene transformacije, odnosno uslova kapitalističke restauracije i neoliberalne tranzicije u Srbiji, ove protivurečnosti umetničkih praksi deluju na prvi pogled javno neprepoznate. Razlog leži u tome što nije više postojala moć prema kojoj bi se uspostavio tako jasan antagonizam kao što je to ostvareno u slučaju kolektiva Magnet ili Led art iz devedesetih godina.

⁶⁷⁷ Videti: Druga scena, <https://drugascena.wordpress.com>, Prelom kolektiv, <https://www.prelomkolektiv.org>, TkH, <http://www.tkh-generator.net>, kuda.org, <https://kuda.org>, Kontekst kolektiv, <https://kontekstprostor.wordpress.com>, 1.6.2019.

5.1. Kontekst političke i društvene transformacije u Srbiji 2000-2008.

Pad Miloševićeve vlade nakon opozicione mobilizacije 5. oktobra 2000. godine doveo je na vlast Demokratsku opoziciju (DOS), sastavljenu od različitih partija koje su uključivale konzervativne, nacionalističke, demokratske i socijaldemokratske stranke.⁶⁷⁸ Ta vlast je sledeće godine izručila Slobodana Miloševića Međunarodnom sudu za ratne zločine počinjene na području bivše Jugoslavije (Haški tribunal).⁶⁷⁹ Prvu vladu je predvodio premijer Zoran Đinđić, na koga je izvršen atentat u martu 2003. godine. Njegova vlada je 2001. implementirala novi Zakon o privatizaciji, koji je vodio ka masovnom otpuštanju radništva i podređivanju logici kratkoročnog profita.⁶⁸⁰ Radi ilustracije efekata privatizacije, navodi se da je Fabriku duvana DIN u Nišu, koju je NATO bombardovao 1999. godine, otkupila globalna korporacija Filip Moris (Phillip Morris)⁶⁸¹ dok je Železaru u Smederevu preuzeo Ju-es Stil (US Steel).

Nakon Đinđićeve, nijedna vlada nije menjala započeti neoliberalni kurs.⁶⁸² Pored privatizacije državnog vlasništva i fabrika, priliv sredstava u budžet je bio omogućen kroz program Međunarodnog monetarnog fonda,⁶⁸³ kredite stranih banaka, otvaranje prema međunarodnim finansijskim tržištima, privlačenje direktnih stranih investicija (u koje spadaju i donacije međunarodnih organizacija), kao i prilikom novca od radnika srpskog porekla koji žive u inostranstvu. Ivan Radenković piše da dosadašnje vlade Srbije vide direktne strane investicije kao glavni izvor ekonomskog razvoja i da teže da onemoguće drugačije razvojne

⁶⁷⁸ CeSID, *Oko izbora (5)*, CeSID, Beograd 2000, 13-17, <http://www.cesid.rs/pdfovi/OKO%20IZBORA%205.pdf>, 18.6.2019.

⁶⁷⁹ Calic, M., 2018, 323.

⁶⁸⁰ Balunović, F., 2015, 102-103.

⁶⁸¹ Prema *Udruženom pokretu slobodnih stanara UPSS* iz Niša, fabrika je otkupljena 2003. godine za 387 miliona evra, iako je 1992. godine nuđeno četiri puta više. Videti: Udruženi pokret slobodnih stanara – UPSS, „Privatizacija Fabrike duvana Niš: u čijem interesu?“, u: www.upss-nis.org, 8.5.2018, <http://www.upss-nis.org/privatizacija-fabrike-duvana-din-nis-u-cijem-interesu>, 1.6.2019.

⁶⁸² Povodom toga istoričar Goran Musić piše da se svaka od srpskih novih vlada „... opredeljivala za udžbenička neoliberalna rešenja u ekonomiji“. Videti: Musić, G., *op. cit.*, 26.

⁶⁸³ International Monetary Fund, „Press Release: IMF Approves Membership...“, *imf.org*, 20.12.2000, <https://www.imf.org/en/News/Articles/2015/09/14/01/49/pr0075>, 18.6.2019.

potencijale države, što vodi ka velikom stepenu zavisnosti zemlje.⁶⁸⁴ Razvojna politika Srbije u ovom ključu svodila se mahom na direktne strane investicije.

Evropska Unija i SAD su odigrale ključnu ulogu tokom oružanih sukoba i podržavale su u međunarodnim institucijama pravo kosovskih Albanaca na samoopredeljenje. Nakon završetka oružanih sukoba u Preševskoj dolini i kasnije u Makedoniji 2001. godine,⁶⁸⁵ postalo je transparentno da su protekli sukobi proizveli zamršeni teret svim stranama. U skoro svim zemljama nastalim iz dezintegracije SFRJ oružani sukobi nisu išli u korist masa, zbog toga jer se radilo o retrogradnom procesu formiranja novih, ekonomski zavisnih i perifernih etničkih država na ruševinama SFRJ. Oružani sukobi od 1991. do 2001. godine odneli su više od 100.000 života,⁶⁸⁶ a najveći broj žrtava i najveća stradanja su bila u Bosni i Hercegovini. Haški tribunal je podigao optužnice zbog „etničkog čišćenja“ protiv pojedinaca iz bivše vlasti i vojske, a nova srpska vlada je zbog tih optužnica izvršila njihovu ekstradiciju.⁶⁸⁷ Tim postupcima je započelo zvanično suočavanje s ratnim zločinima koji su počinjeni tokom devedesetih godina.

Nakon Đinđićeve, srpska Vlada premijera Vojislava Koštunice je uspostavljena 2004. godine i težila je konzervativnijoj nacionalnoj politici.⁶⁸⁸ Ta vlada je 2006. donela novi Ustav, s kojim je praktično oformljena Republika Srbija, pošto je zajednička država koja je proizašla iz Savezne Republike Jugoslavije, Republika Srbija i Crna Gora prestala da postoji.⁶⁸⁹ Kosovo će jednostrano

⁶⁸⁴ Radenković, Ivan, *Strane direktne investicije u Srbiji*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd 2016, 6.

⁶⁸⁵ Calic, M., *op.cit.*, 323.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, 324.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 325.

⁶⁸⁸ Pojedini autori poput filozofa Dušana Maljkovića smatraju da je s Đinđićevom, a posebno s Koštuničinom vladom, došlo do očigledne nacionalističke opcije jer je tek tada uvedena veronauka u škole i izvršena rehabilitacija četničkog pokreta, što Milošević nije hteo da sprovede tokom devedesetih. Videti: Maljković, Dušan, „Mit o vladavini Zorana Đinđića kao 'zlatnog doba' formiranja građanskog društva u Srbiji“, u: *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar, Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 313.

⁶⁸⁹ Ona je postojala do maja 2006. godine kada je Crna Gora na referendumu izglasala nezavisnost. Videti: Calic, M., *op.cit.*, 324.

proglasiti nezavisnost 17. februara 2008. godine⁶⁹⁰ što će dovesti do nemira i paljenja američke ambasade u Beogradu.⁶⁹¹ Druga Koštuničina vlada je prestala s radom na pridruživanju Evropskoj Uniji, čiji je *Sporazum o stabilizaciji i pridruživanju* dovela u pitanje jer u njemu nije bilo eksplicitno navedeno da je Kosovo i Metohija sastavni deo Srbije.⁶⁹² Prikazani razvoj događaja pokazuje koliko su u tom periodu procesi evropskih integracija bili kontroverzni i politički značajni.

U ovom poglavlju se takođe uzima u obzir podela na dva segmenta perioda tranzicije, o kojoj je pisano u četvrtom poglavlju, i koja je uspostavljena prema istraživanju sociološkinje Nade G. Novaković. Drugi segment perioda nakon dvehiljadite godine, u društveno-ekonomskom smislu, prema Novaković, karakteriše pojačavanje procesa privatizacije zasnovanom na neoliberalnom konceptu i čije su posledice porast zaduženosti, masovna nezaposlenost i osiromašenje radničkih slojeva.⁶⁹³ Nove političke elite su sprovodile ubranu tranziciju i privatizaciju, uz pritisak spoljnih finansijskih institucija i uz pomoć inostranih investitora.⁶⁹⁴ Uzimajući u obzir negativne posledice tranzicije društva u Srbiji i način na koji su njeni ciljevi proklamovani, Novaković piše: „Proklamovani ciljevi tranzicije i privatizacije su bili samo jedna ideologija, čije su žrtve većina radnika Srbije.“⁶⁹⁵

Opterećena nasleđenim negativnim faktorima, kao što je bila loša reputacija Srbije u evropskoj javnosti i politici, interesima privatizacije i drugim nepovoljnim faktorima, srpska neoliberalna realnost predstavlja nastavak serije strukturnih i infrastrukturnih rezova. Preokupiranost političkim desnim populizmom i etničkim nacionalizmom u javnoj sferi Srbije nije izbledela ni tokom dvehiljaditih. Negativni

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Zbog paljenja američke ambasade su se vodili sudski procesi. Videti: Politika, „Apelacioni sud oslobodio optužene za paljenje američke ambasade“, u: *Politika*, Beograd, 16.1.2019, <http://www.politika.rs/sr/clanak/420486/Apelacioni-sud-oslobodio-optuzene-za-paljenje-americke-ambasade>, 1.6.2019.

⁶⁹² Politika, „Koštunica: Život SSP-a je smrt Srbije“, u: *Politika*, Beograd, 1.7.2008.

<http://www.politika.rs/sr/clanak/47435/Politika/Kostunica-Zivot-SSP-a-je-smrt-Srbije1>, 1.6.2019.

⁶⁹³ Novaković, N., *op. cit.*, 64.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, 65.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

procesu koji su navedeni pospešuju i dalje cementiranju periferni položaj zemlje unutar sistema evropske i svetske stratifikacije.

5.2. Institucionalni kontekst i donatorska podrška umetničkim praksama u Srbiji 2000-2008.

U ovom razdoblju oblici finansiranja kulture i umetničkih praksi postaju raznolikiji nego devedesetih godina. Već je bilo reči o tome da je nova demokratska vlast bila otvorena prema podršci nevladinim organizacijama i da su posebno organizacije iz kulture bile prihvaćene kao progresivni faktor u kontekstu reformi i evropskih integracija kojima je Srbija stremila.⁶⁹⁶ Ipak, Vesna Đukić Dojčinović naglašava da se u ovom periodu nisu sprovodile nikakve ključne reforme koje će korenito unaprediti oblast kulture, tačnije ona piše da novi zakon o kulturi nije bio donet sve do 2009. godine, da nije bio oformljen nacionalni savet za kulturu, niti je bila usvojena strategija razvoja kulture.⁶⁹⁷ Pošto nisu bili usvojeni uspešni strateški dokumenti, nisu bili jasni ni ciljevi i kriterijumi prema kojima su lokalne uprave i ministarstva trebalo da rade.

Sredstva u kulturi su dodeljivana tako što su se pravile sve veće razlike između prestonice i provincije, direktore javnih ustanova kulture je postavljala vlast, bez raspisivanja javnog poziva, a nisu bile sprovedene ni strukturalne reforme za stvaranje demokratskog kulturnog sistema.⁶⁹⁸ Sve to je uticalo na to da su javni konkursi za dodelu sredstava bili netransparentni, jer nije postojala konsolidovana i uređena strategija ministarstava i gradskih uprava. Praksa pri raspodeli javnih sredstava bila je takva da su se javna sredstva kontinuirano dodeljivala organizacijama i galerijama koje su nastale tokom devedesetih godina i koje su tada bile bliske demokratskoj opoziciji. U brošuri koju je objavio Remont,

⁶⁹⁶ U godišnjem izveštaju Ministarstva kulture i informisanja iz 2002. godine navode se kao primeri dobre saradnje sa državom organizacije poput Kulturnog centra REX, CZKD, Remonta, Video Medeje, Lou fi videa, Centra za vizuelnu kulturu u Valjevu, Led arta i drugih. Videti: Đukić Dojčinović, V., 2003, 74.

⁶⁹⁷ Đukić, V., 2012, 380.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 388-389.

uz podršku Ministarstva kulture Republike Srbije (Ministarstva), uočljiva je ideja kulture u izgradnji *otvorenog društva* iz prethodne decenije.⁶⁹⁹ U brošuri su nabrojane nezavisne inicijative koje predstavljaju primer dobre saradnje između Ministarstva i nevladinog sektora. Te galerije i organizacije Galerija Haos, Remont, CZKD, Galerija Zvono, Kulturni centar REX, Led art, nastale tokom devedesetih, pored elementarnih sredstava od strane gradskih vlasti i Ministarstva, dobijale su i sredstva od drugih međunarodnih donatora, u kontekstu evropskih integracija.⁷⁰⁰

Za razliku od devedesetih godina, diskurs javnih ustanova kulture nije bio toliko drugačiji od onog koji su već imali međunarodni donatori u kulturi. Razlika je bila u tome da su međunarodni donatori imali jasno razrađene dugoročne strategije, dok srpske državne institucije kulture nisu imale razrađene strategije. Novoformirane inicijative koje se navode u brošuri Remonta, kao što su kuda.org, Kontekst galerija, TkH, Dez.org i druge⁷⁰¹ bile su u lošijem položaju od svojih „starijih“ kolega, pošto često nisu imale sopstveni prostor za rad, iako su dobijale rudimentarna sredstva od Ministarstva ili Sekretarijata za kulturu Gradske uprave Beograda.

Pravo postignuće u tom periodu je bilo u tome da su gradske i državne institucije kulture postale otvorena mesta gde je bilo moguće dobiti elementarnu institucionalnu podršku za raznorodne umetničke prakse.⁷⁰² Iako je državna infrastruktura postala otvorena za upliv različitih tendencija i strujanja, ona svakako nije bila dovoljna, niti je imala kapacitete da bi se za mnoge nezavisne organizacije u kulturi i umetničke kolektive pronašla adekvatna podrška.⁷⁰³ Privreda, privatno finansiranje i međunarodni donatori u kulturi takođe obezbeđuju sredstva za umetničke produkcije u ovom periodu. Znatan je broj

⁶⁹⁹ U uvodnoj reči ove brošure Dimitrije Tadić iz Ministarstva kaže da je kultura „... dinamična kategorija, koja ima veliki potencijal i u ostvarivanju onoga što nazivamo *otvoreno društvo*.“ Videti: Tadić, Dimitrije, „Uvodna reč“, u: *Savremene umetničke inicijative u Srbiji*, Tadić, D. (ur.), Remont, Beograd 2006, 8.

⁷⁰⁰ Na primer, od fondacije ECF u slučaju Remonta. Videti: *Balkan Ambrela. Magazin za dijalog kulturnih centara u regionu*, br. 2, Remont, Beograd 2002.

⁷⁰¹ Tadić, Dimitrije (ur.), *Savremene umetničke inicijative u Srbiji*, Remont, Beograd 2006.

⁷⁰² Đukić Dojčinović, V., 2003, 84-90.

⁷⁰³ *Ibid.*

novoformiranih organizacija u kulturi koje pokušavaju da se profilišu i da deluju, kako u simbiozi s državnim institucijama kulture, tako i potpuno nezavisno, tražeći alternativne izvore podrške. Vesna Đukić Dojčinović smatra da su glavni problemi u ovom razdoblju poticali od toga što nije došlo do usvajanja novog zakona o nevladinim organizacijama, kao i to što su ključni činioци nevladinog sektora postali deo elite, tako što su nakon političkih promena prešli u javni sektor.⁷⁰⁴

Mlade i novoformirane organizacije u kulturi su pratili nesigurni oblici projektnog rada, prekarnost, kao i stalna tenzija zbog konkurencije na konkursima za skromna sredstva. Takvo stanje je dugoročno vodilo ka sve lošijim uslovima rada u sektoru civilnog društva u kulturi⁷⁰⁵ što je u kasnijem periodu predstavljalo i jedan od nekoliko razloga za migraciju mladih stručnjaka i umetnika iz Srbije.

Tokom dvehiljaditih godina je uočljivo partnerstvo s državom kao legitimni oblik delovanja nezavisnih organizacija u kulturi. To se odvijalo obično tako što bi nezavisne organizacije i umetnički kolektivi konkurisali za svoje projekte na konkursima ministarstava i gradskih uprava ili pak kod međunarodnih donatora. Projekte su zatim izvodili u saradnji s gradskim i državnim institucijama kulture, koje su im pružale prostor i elementarnu logistiku, a zauzvrat su od njih dobijale sadržaj.

Pored daljeg afirmisanja nezavisnih kulturnih centara, od kojih su najznačajniji bili već pomenuti Kulturni centar REX i CZKD, potrebno je naglasiti da su mnogi umetnički kolektivi i organizacije proizvodile program u Domu kulture Studentski grad, u Studentskom kulturnom centru ili u Domu omladine Beograda.⁷⁰⁶ Sekretarijat za kulturu Gradske uprave Beograda i Dom omladine Beograda pozitivno su gledali na ovaj model kooperacije i proizvodnje programa sa nezavisnim organizacijama u kulturi, što kulminira stvaranjem Kulturnog centra

⁷⁰⁴ Đukić Dojčinović, V., 2003, 73.

⁷⁰⁵ U prilog tome videti: *TkH Časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 17: *Iscrpljujući nematerijalni rad u izvedbi*, TkH, Beograd 2010.

⁷⁰⁶ *Studentski kulturni centar*, <http://www.skc.org.rs> i *Dom omladine Beograda*, <http://domomladine.org>, 17.7.2019.

Magacin, koji je 2006. godine dodeljen nezavisnim organizacijama na trajno korišćenje, dok je Dom omladine zadržao upravu nad tim centrom.⁷⁰⁷

Ministarstvo počinje da intenzivnije podržava međunarodne programe, a posebna pažnja se posvećuje manifestacijama poput Videomedeje u Novom Sadu, Pančevačkog bijenala ili Refract festivala, dok se Oktobarski salon transformiše iz lokalne manifestacije u važnu međunarodnu izložbu savremene umetnosti.⁷⁰⁸ Posebno značajnu inicijativu predstavlja međunarodni program za mlade umetnike *Real Presence*, koji je 2001. pokrenula Biljana Tomić i koji je omogućio međunarodnu razmenu s velikim brojem obrazovnih institucija iz sveta.⁷⁰⁹ Vršачko bijenale mladih umetnika, u organizaciji Centra za savremenu kulturu Konkordija, jeste još jedna izuzetno važna tačka za savremenu umetnost u ovom razdoblju.⁷¹⁰

Pored višestrukih mogućnosti koje su se otvorile kroz saradnju s državnim ustanovama kulture nakon dvehiljadite godine, sredstva za finansiranje umetničkih praksi i nezavisnih organizacija su i dalje bila omogućena od strane međunarodnih donatora. Soros fondacija je početkom dvehiljaditih godina smanjila svoj program za umetnost i kulturu, ali je i dalje ostala prisutna u Srbiji i regionu zbog rada u drugim oblastima.⁷¹¹ Najveći donatori u ovom periodu su svakako evropske fondacije, čiji je primarni cilj podrška projektima u kontekstu evropskih integracija. U ovom poglavlju je već bilo reči o programu Evropske Unije *Kultura 2000* koji, kako piše Vesna Đukić,

„(...) ohrabruje multilateralnu saradnju u Evropi sa ciljem razvoja kulturne infrastrukture i zaštite kuturne baštine. Ovaj program finansijski podržava kulturne i umetničke projekte koji sadrže evropsku dimenziju u kreativnom, kao i u organizacionom smislu. (...) Ciljevi Fonda su da promoviše dijalog i uzajamno poštovanje

⁷⁰⁷ Cvetković, Marijana, „Druga scena. Beogradska samoorganizovana scena“, u: *Projekat Actopolis Belgrade*, Goethe Institut, Beograd 2016, 2.

⁷⁰⁸ Tadić, D., (ur.), 2006, 41-51.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 51.

⁷¹⁰ Čekić, Jovan, Živko Grozdanić (ur.), *Time Code – V internacionalni bijenale mladih umetnika 2002 Vršac*, katalog izložbe, Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2002.

⁷¹¹ Đukić Dojčinović, V., 2003, 72.

kulture i istorije stanovnika Evrope, kao i zajedničko kulturno nasleđe od evropskog značaja, (...)“⁷¹².

Razne evropske države su tokom ovog razdoblja, u najrazličitijim agencijskim i fondacijskim oblicima⁷¹³ podržavale umetničke prakse i projekte iz kulture koji su se bavili evropskim kontekstom na njima prihvatljiv način. Među najaktivnijim međunarodnim programima u oblasti kulture i umetnosti nakon dvehiljaditih u Srbiji, izdvaja se Pro Helvecija (Pro Helvetia), odnosno Švajcarski kulturni program (The Swiss Cultural Programm), koji je 1999. godine pokrenut u celom regionu jugoistočne Evrope.⁷¹⁴ Švajcarski kulturni program se oslanjao na misiju državne agencije za razvoj, koja se sastojala u poštovanju manjina, slobodi umetničkog izražavanja i jačanju demokratije, što je bilo preneto u okvir kulturnog razvoja, kombinujući s time promociju umetničkog stvaralaštva i kulturnu razmenu.⁷¹⁵ Prema brošuri fondacije u kojoj se sažimaju njihova postignuća u regionu, mogu se izdvojiti četiri cilja programa:

„1. Podizanje standarda života i rada umetnika i umetničkih organizacija kroz podršku inovativnom umetničkom stvaralaštvu i produkciji; 2. Zaštita i promocija kulturne različitosti i stimulacija decentralizacije; 3. Omogućavanje regionalnog umrežavanja i umrežavanja sa Švajcarskom; 4. Omogućavanje delotvorne i efikasne

⁷¹² Đukić, V., 2012, 271-272.

⁷¹³ ECF (Holandija), videti: <https://www.culturalfoundation.eu>, KulturKontakt (Austrija), videti: www.kulturkontakt.or.at, Kulturstiftung des Bundes (Nemačka), videti: <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de>, Pro Helvetia (Švajcarska), videti: <https://prohelvetia.ch>, i mnoge druge.

⁷¹⁴ Program je nastao udruživanjem državne agencije za razvoj (Swiss Agency for Development and Cooperation) i umetničkog državnog programa Švajcarske Pro Helvecija (Pro Helvetia, the Swiss Arts Council) koji su se devedesetih godina prvo fokusirali na centralnu Evropu, a kasnije žarište postaje jugoistočna Evropa. Ideja programa je bila u tome da pomognu post-socijalističke zemlje u njihovim reformama prema evropskim demokratskim vrednostima a kultura je od početka smatrana kao integralni deo tih nastojanja. Videti: Matarasso, François, *Cultural Encounters – Swiss Cultural Programme in South Eastern Europe 1999-2012*, Swiss Cultural Programme in the Western Balkans, 2013, 11. https://www.eda.admin.ch/dam/deza/de/documents/laender/221480-cultural-encounters-2013_en.pdf, 1.6.2019.

⁷¹⁵ Matarasso, F., 2013, 12.

organizacije tekućih i strateških programa kroz lokalnu prisutnost u svakoj od zemalja.“⁷¹⁶

Iz zadatih ciljeva može se uočiti da su decentralizacija, kulturna različitost, inovativno stvaralaštvo, umrežavanje i efikasnost organizacije poželjne karakteristike za projekte iz kulture i umetnosti, kojima će ovaj program pružiti podršku. Veći broj organizacija u kulturi i umetnosti iz Srbije u ovom razdoblju dobio je veći ili pak manji iznos od ove fondacije. Tačnije, Pro Helvecija je u Srbiji od 2000. do 2009. godine podržala ukupno 449 projekta (radi se o većem broju malih i nekoliko većih projekata) i donirala ukupno 1.165.096 švajcarskih franaka.⁷¹⁷

Upravo zbog načina rada s većim brojem manjih grantova, Pro Helvecijina strategija efikasne diseminacije proklamovanih vrednosti bila je više nego uspešna, što se može zaključiti prema rezultatima koje predstavljaju u svojoj brošuri. S druge strane, slični ciljevi se u istom periodu mogu naći kod Evropske kulturne fondacije (ECF), ali i kod drugih donatora. Pro Helvecija je saradivala i s drugim fondacijama koje su delovale u regionu, posebno sa Soros fondacijom, sa EU fondacijama, kao i sa ECF,⁷¹⁸ pošto su one delile slične liberalne vrednosti, kao i cilj integracije regiona.

Da bi se u ovom istraživanju adekvatno analiziralo delovanje nezavisnih organizacija u kulturi, potrebno je ukratko predstaviti opšti okvir civilnog sektora. Najvažnije nevladine organizacije s početka dvehiljaditih tematizovale su suočavanje srpskog društva s prošlošću i zločinima počinjenim tokom devedestih godina (Fond za humanitarno pravo, Žene u Crnom, Helsinški odbor za ljudska prava), afirmaciju politike identiteta i usklađivanje zakonodavstva sa evropskim pravnim praksama (YUCOM), a zahtevale su i građansku participaciju i ubrzano

⁷¹⁶ *Ibid.* prevod autora.

⁷¹⁷ *Ibid.*, 123.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 105.

sprovedenje društvene transformacije, u cilju uspešnijeg procesa evropskih integracija (Građanske inicijative, Evropski pokret u Srbiji, CESID).⁷¹⁹

Za tipičan primer delovanja tokom dvehiljaditih može se uzeti program poznate organizacije Građanske inicijative, koja je realizovala niz projekata i održala značajna dešavanja na temu evropskih integracija.⁷²⁰ Organizacije koje su delovale u sektoru kulture i umetnosti su takođe mahom nekritički preuzimale pomenute obrasce angažovanja, učestvujući aktivno u procesima demokratizacije, evropskih integracija i modernizacije društva.⁷²¹

Pored nevladinih organizacija u kulturi koje se pojavljuju u ovom periodu i čije su aktivnosti organizovane kroz strukovno udruženje građana koje stoji u saglasju s dominantnim tokovima liberalnog diskursa evropskih integracija, postojale su i umetničke organizacije koje su insistirale na autonomiji umetničkog delovanja i koje su u prvi plan postavljale kolektivnu umetničku praksu kao važnu formu organizovanja. Tokom prve decenije dvehiljaditih godina dolazi do pojave ovih novih umetničkih kolektiva u Srbiji, koji se samoorganizuju i propituju ubrzane neoliberalne procese,⁷²² kao i loše materijalne uslove za umetnike i radnike u kulturi. Uzima se u obzir da su posebno u sektoru kulture i umetnosti bili izraženi prekarni radni odnosi, što predstavlja činilac od značaja za analizu karakterističnih umetničkih praksi u ovom poglavlju.

Kustoskinja Nataša Petrešin-Bašle (Nataša Petrešin-Bachelez) sagledava u širem kontekstu istorijske i savremene oblike samoorganizacije i samoinstitucionalizacije umetničkih praksi u Istočnoj i u Centralnoj Evropi, kao prakse koje stoje u opoziciji naspram individualizma umetnika-genija i tržišnih

⁷¹⁹ Građanske inicijative, 2005, 28.

⁷²⁰ Jedna od analiziranih tema na njihovoj konferenciji iz 2008. godine je bila *Institucionalni oblici i mehanizmi učešća građana i građanki u procesu evropskih integracija*, koju je podržao *Fond za EU integracije*. Videti: Građanske inicijative, *Izgradnja partnerstva između NVO i javne administracije u procesu Evropskih integracija*, Beograd 2009, 5.

⁷²¹ U istraživanju koje su sprovele Građanske inicijative od decembra 2004. do februara 2005. godine je registrovano 997 nevladinih organizacija u Srbiji. Povodom pitanja u vezi njihove oblasti delovanja anketirano je više od pola ovih organizacija, tačnije 516. Za primarnu oblast delovanja kulture i umetnosti se izjasnilo 30 organizacija. Videti: Građanske inicijative, 2005, 9.

⁷²² Šuvaković, M., 2010c, 806-813.

mehanizama.⁷²³ Iako Petrešin-Bašle, ali i mnogi drugi autori, ističu prednost umetničkih kolektiva naspram pojedinca koji je prepušten zakonima umetničkog tržišta, antinomski par *kolektiv* i *pojedinač* nije dovoljan da bi se sasvim odredila relacija umetničkih praksi prema autonomiji i tržištu umetnosti.

Pojedinač, baš kao i kolektiv, može da teži autonomiji ili pak da je se odriče. Međutim, način organizovanja umetničkog rada, bio on sproveden kroz kolektivni nastup ili kroz nastup pojedinca, utiče na odnos prema autonomiji svake umetničke prakse. U kritički orijentisanom tekstu o novim kolektivima u postjugoslovenskom prostoru, teoretičar kulture Sezgin Bojnik (Sezgin Boynik) tumači novoorganizovane kolektive (koje on naziva *Drugi kolektivi*, da bi ih razlikovao od umetničkih kolektiva koji su nastali u SFRJ), kao menadžerske i ekonomističke modele organizovanja kustosa, kritičara, dizajnera i producenata, ali ne uvek i kao modele organizovanja samih umetnika.⁷²⁴ Bojnikovo uspostavljanje razlike ukazuje na mogući diverzitet i preklapanje umetničkog i menadžerskog organizovanja.

Umetničko organizovanje u umetničke kolektive je tokom devedesetih godina dvadesetog veka imalo svoj razvoj u Srbiji, oličen u grupama poput Led arta, Magneta, Apsolutno, Škarta i drugih, o čemu je već pisano u prethodnom poglavlju ove disertacije. Za razliku od prethodnih kolektiva umetnika, koji su se pojavili u kontekstu sklada ili diskontinuiteta s *diskursom otvorenog društva*, u uslovima *blokirane transformacije*, umetničke kolektive nakon dvehiljadite godine odlikuju čvršća logika umrežavanja radi proizvodnje zajedničkog programa i profesionalizacija procesa proizvodnje u kulturi i civilnom društvu, kao još uvek prisutnom prostoru delovanja. Među značajnim organizacijama za istraživanje u ovom poglavlju disertacije izdvajaju se već pomenute organizacije koje pripadaju krugu inicijative Druga scena iz Beograda.

⁷²³ Petrešin-Bachelez, Nataša, „Introduction“, u: *Art and theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A critical Anthology*, Janevski, Ana, Marcoco, Roxana, Nouril, Ksenia (ur.), Museum of Modern Art, Njujork 2018, 230.

⁷²⁴ Boynik, Sezgin, „New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces“, u: *Retracing Images – Visual Culture after Yugoslavia*, Karamanić, Slobodan, Suber, Daniel (ur.), Brill, Leiden, 2012, 81.

Druga scena je formirana 2006. godine u Centru za kulturu Stari Grad, gde se sakupio veći broj organizacija kako bi svoje delovanje ukрупnilo i organizovalo na konsolidovaniji način.⁷²⁵ Na internet stranici Druge scene stoji da je to „... inicijativa beogradske nezavisne samoorganizovane, tj. autonomne scene savremene umetnosti, teorije, kulture, medija i aktivizma, koja okuplja formalne organizacije, neformalne grupe i pojedince/ke aktivne na ovoj sceni“⁷²⁶. Pored Druge scene koja deluje u beogradskom kontekstu, od samoorganizovanih poduhvata je značajano pomenuti osnivanje Centra za nove medije_kuda.org 2001. godine u Novom Sadu, iz kojeg su proizašli dodatni mrežni i kolektivni procesi, kao što je osnivanje Omladinskog centra CK13 2007. godine.⁷²⁷

Može se zaključiti da dvehiljadite godine karakteriše težnja za ukрупnjavanjem i stvaranje zajedničkih platformi rada unutar novih mrežnih oblika udruživanja organizacija. Proizvodnja, distribucija i recepcija umetničkih praksi mahom su vezane za mreže organizacija koje se uspostavljaju u srpskom društvu zbog materijalne situacije i prekarnih uslova rada. Sa druge strane, relevantno je uočiti da su mnoge međunarodne fondacije podržavale saradnju i umrežavanje, što su mnoge organizacije iz kulture postavljale kao svoj cilj. U tom smislu je korisnije obratiti pažnju na šire mrežne tendencije iz ovoga perioda, a ne na izolovane partikularne pojave. Metodološki okvir koji je postavljen u ovom radu podrazumeva da se eksponiraju one umetničke prakse koje deluju u krajnjim tačkama društvenih protivurečnosti perioda koji se istražuje, kao i prelomni kulturni, estetski i umetnički momenti. U tom smislu izdvajaju se upravo karakteristične umetničke prakse umetničkih kolektiva, odnosno organizacija ili mreža poput platforme Druga scena.

⁷²⁵ „Kao široka i fleksibilna platforma beogradske nezavisne scene, Druga scena je pokrenuta na sastanku 18. 11. 2006. u Kontekst galeriji, u prostorijama Centra za kulturu Stari Grad. Sastanak je organizovala: Druga scena, u polaznom sastavu – Prelom kolektiv, Stanica, TkH (Teorija koja hoda), Dez.org, Nova drama, Tehne, Stanipani kolektiv i Queer Beograd, koja je funkcionisala od decembra 2005. do novembra 2006. Dragana Alfirević, Bojan Đorđev, Dušan Grlja i Ana Vujanović činili su Radnu grupu za organizaciju sastanka, koja je nakon sastanka rasformirana.“ Videti: Druga scena, „Druge scene“ u: *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org, Beograd 2007, 66.

⁷²⁶ Druga scena, „Načela Druge scene“, na: <https://drugascena.wordpress.com>, 1.6.2019.

⁷²⁷ Omladinski centar CK13, „O nama“, https://ck13.org/?page_id=3321, 1.6.2019.

5.3. Druga scena kao platforma otpora u kulturi

Platforma nazvana Druga scena predstavlja singularnu pojavu tokom dvehiljaditih godina. Započela je s inicijalnim organizacionim aktivnostima 2005. godine, a zvanično se oformila 2006. godine, kao samoorganizovana platforma nezavisnih organizacija, koje su posvećene savremenom teatru, plesu, novim medijima, savremenoj umetnosti i aktivizmu.⁷²⁸ Istoričarka umetnosti Marijana Cvetković, članica Stanice, jedne od organizacija osnivačica Druge scene, smatra da je nakon dvehiljadite godine, s levim pozicioniranjem Druge scene na kulturnoj sceni, to bila prva takva politički artikulisana platforma u Srbiji.⁷²⁹ Naglašavajući osobenost u činu povezivanja kulturno-umetničkog rada i političkog delovanja organizacija okupljenih u Drugoj sceni, Cvetković piše da su one dovele u pitanje obrazac po kojem su se politike donosile odozgo, jer su bile „... saobražene interesima novih (ili preobraženih) političkih i kulturnih elita i veoma podložne uticajima narastajuće i sve očiglednije institucionalizovane politike nacionalizma i pratećih šovinizama.“⁷³⁰ Organizacije koje su bile članice Druge scene su svoju nezavisnost konstituisale prvenstveno naspram državnih institucija uspostavljenih u novom obliku tokom dvehiljaditih godina.

Teatrološkinja i teoretičarka kulture Ana Vujanović, koja je ujedno i članica teorijsko-umetničke platforme Teorija koja Hoda (TkH), koristi u svojim tekstovima pojam *scena* u kontekstu teorije savremenog plesa. Ona piše da je preuzeti pojam zasnovan na institucionalnoj teoriji umetnosti koju su ustanovili Danto (Arthur Danto) i Diki (George Dickie) i da pojam „... označava složen sistem subjekata, diskursa i praksi, koji omogućava, pozicionira i kontekstualizuje umetničke radove u društvu i istoriji.“⁷³¹

Kada koristi pojam *scena* da bi njime široko obuhvatila kompleksne aspekte institucija, praksi, subjekata i proizvoda u izvođačkim umetnosti, Vujanović

⁷²⁸ Druga scena, „Članovi/ce“, <https://drugascena.wordpress.com/clanovice/>, 1.6.2019.

⁷²⁹ Cvetković, M., *op.cit.*, 1.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ Vujanović, Ana, „Scena savremenog plesa“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010, 896.

nastupa svrsishodno. Zamišljen na ovaj način, pojam *scena* se iz konteksta teorije savremenog plesa može lako preneti u okvir organizovanja u kulturi. Upravo su organizacije koje su dolazile mahom iz izvođačkih umetnosti i teorijskog rada, a kojima je pripadala i TkH, inicirale platformu Druga scena, tako da je pojam *scene* mogao biti mnogima od njih razumljiv u kontekstu analitičke filozofije i institucionalne teorije umetnosti savremenog plesa.

Značenje pojma *druga scena* povezano je i s promišljanjem pojma političkog, odnosno mogućeg političkog opredeljenja organizacija članica. Samo ime je moglo biti usvojeno zahvaljujući Balibarovoj poznatoj zamisli *druge scene* koja u marksističkom smislu može značiti otklon od *nametnute scene* politike, u cilju razotkrivanja *realne scene* ekonomskih odnosa i klasne borbe.⁷³² U tom smislu, Balibar pravi jasnu razliku između *druge scene* i *nametnute scene*, jer su to dve *scene* koje su antagonistički postavljene. Tako gledano, *nametnuta scena* predstavlja politički horizont i reprodukciju vladajućih klasa, dok je *druga scena* mogući horizont onih potlačenih, u slučaju da uspevaju da ga uspostave kroz odmak, a u cilju razotkrivanja odnosa *realne scene*.

Heterogene organizacije i kolektivi koji su činili beogradsku Drugu scenu su nastale na različite načine a njihove prakse bile su interdisciplinarne i transdisciplinarne. Uslovno rečeno, može se govoriti o četiri domena rada, prema kojima je moguće grupisati članice Druge scene. Predloženo grupisanje u ovom istraživanju ne znači da ove iste organizacije nisu bile ujedno angažovane i u drugim domenima rada.

Prva grupa udruženja bila je posvećena teorijskom radu i izdavaštvu: Prelom kolektiv i TkH; druga grupa se kreće u domenu savremenog plesa i pozorišta, odnosno izvođačkih umetničkih praksi i performansa: Stanica, Bazaart, Mimart, DRM teatar, CEDEUM; treća grupa je okrenuta društvenom aktivizmu, feminizmu i kvir (queer) aktivizmu: Zluradi Paradi, Žene na delu, Kvir Beograd (Queer Beograd), Stani pani kolektiv; zatim u domenu savremene umetnosti:

⁷³² Balibar, Étienne, *Politics and the Other Scene*, Verso, London 2002, xiii. Balibarovo delo, čije je prvo izdanje izašlo krajem devedesetih, postalo je značajna referenca početkom dvehiljaditih godina, u vreme pred samo osnivanje Druge scene.

Kontekst galerija i Dez.org; i četvrta je okrenuta domenu umetnosti novih medija, demokratizacije softvera i interneta: Slobodnakultura.org, Linoks juser grup Beograd (Linux User Group Beograd), Biro za kulturu i komunikaciju i druge.⁷³³ Može se reći da su skoro svi kolektivi, udruženja i organizacije članice platforme Druga scena, kroz svoj rad, javne izjave ili programe, bile polemički nastrojene prema tekućoj kulturnoj politici kao i, uopšteno gledano, prema društveno-političkoj realnosti post-petooktobarske Srbije.

Ona udruženja, članice Druge scene, koja su bila aktivna u domenu novih medija, demokratizacije interneta i softvera, bila su nadahnuta idejom samoorganizacije, odbacivanja koncepta vlasništva u digitalnoj sferi i imala su negacijski odnos spram korporativnog vlasništva intelektualne svojine.⁷³⁴ U svojim izjavama, kroz javne programe ili kulturno-umetnička dešavanja, ta udruženja su zahtevala ukidanje privatnog vlasništva u digitalnoj sferi, iako se nisu u potpunosti odričala koncepta autorstva.⁷³⁵

Jedan od njihovih najvažnijih projekata, ostvarenih u ovom periodu, bilo je uvođenje Krijektiv komons (Creative Commons) licenci u srpski pravni sistem 2007. godine, čemu su podršku dali Soros fondacija i Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.⁷³⁶ Proces implementacije licenci su pratila raznorodna umetnička i promotivna dešavanja, poput *Festivala Slobodne kulture*, programa koji su organizovali Slobodnakultura.org, zajednica srpske Wikipedije (Wikipedia), i udruženi korisnici *open sors (open source)* softvera.⁷³⁷ Njihove delatnosti su tokom vremena dobijale kako delimičnu državnu tako i gradsku podršku, a veći broj dešavanja je bio institucionalno vezan za Dom omladine Beograda, u kojem su se odvijala dešavanja i sastanci ovih kolektiva i grupa.

⁷³³ Druga scena, „Drua scena” u: *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org, Beograd 2007, 66.

⁷³⁴ TkH, „slobodnakultura.org”, u: *TkH, Journal for Performing Arts Theory no 11: Self-organization issue*, TkH, Beograd 2006, 44-56.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ Creative Commons Srbije, „O nama”, http://creativecommons.org.rs/?page_id=54, 1.6.2019.

⁷³⁷ Videti: kuda.org, *Festival slobodne kulture 2*, <https://kuda.org/sr/creative-commons-salon-festival-slobodne-kulture-2>, 1.6.2019.

U sklopu ovog istraživanja je značajno istaknuti međunarodni umetnički događaj koji je realizovala Slobodnakultura.org, u kontekstu zatvaranja 49. Oktobarskog salona u Beogradu. Radi se naime dešavanju u sklopu njihovog projekta *Informal Networks Belgrade* koji je uključivao performanse, projekcije, razgovore i izložbe u javnom prostoru i u ustanovama kulture, koji su održani u Beogradu 2008. godine, u okviru saradnje Doma omladine Beograda i Slobodnekulture.org.⁷³⁸ Ključni gost u pomenutim dešavanjima bila je švedska novomedijska aktivističko-umetnička grupa *Piratbiran (Piratbyrån)*.⁷³⁹ Ova grupa je iz Švedske, odnosno iz Italije, u Beograd transportovala projekat *S23X*, koji je uključivao preuređen raubovan stokholmski gradski autobus, da bi ga izložila i koristila u umetničke svrhe ispred Kulturnog centra Beograda i Muzeja istorije Jugoslavije u Beogradu.⁷⁴⁰

Piratbiran autobus je prvobitno bio izložen u Bolcanu u Italiji u kontekstu izložbe Manifesta 7, Evropskog (nomadskog) bijenala savremene umetnosti gde su Piratbiran učestvovali.⁷⁴¹ Nakon završetka Manifeste, autobus je krenuo ka Beogradu putujući prvo u Ljubljanu i Zagreb. Umetnička i medijska intervencija Piratbirana se sastojala u tome da su kroz aktivnost kopiranja i uz pomoć diverznih reprodukcijских postupaka izvršili transfer medijskog, diskurzivnog i umetničkog sadržaja Manifeste 7.⁷⁴² Ovako nastali reartikulisan i recikliran sadržaj praktično je bio izložen u njihovom autobusu u obliku putujuće diskurzivne i performativne izložbe koja je u saradnji sa Slobodnakultura.org bila konceptualizovana.

Radikalna kritika koncepta privatnog vlasništva u umetnosti i društvu jeste neodvojiv i važan aspekt ovih aktivnosti. Pomenuti aspekt se u samoj praksi realizovao u činu kopiranja i recikliranja savremenog umetničkog, medijskog i drugog stvaralaštva. To je praktično omogućavalo egalitarnije učešće, kako publike

⁷³⁸ Arte.rs, „Informal Networks Belgrade“, 3.10.2008, http://www.arte.rs/sr/aktuelno/informal_networks_belgrade-3006/1/3/, 1.6.2019.

⁷³⁹ Prevod sa švedskog jezika glasi *Piratski biro*.

⁷⁴⁰ SEEcult.org, „Slučaj piratskog zaliva“, u: *Portal za kulturu Jugoistočne Evrope SEEcult.org*, Beograd 3.3.2009, <http://www.seecult.org/vest/slucaj-piratskog-zaliva>, 1.6.2019.

⁷⁴¹ Videti: Manifesta 7, <https://manifesta.org/manifesta-7>, 1.6.2016.

⁷⁴² *Ibid.*

tako i profesionalaca, ali je doprinosilo i intenziviranju njihovog korišćenja digitalnih tehnologija i umetnosti. Nastojanja švedskog kolektiva Piratbiran i Slobodnekulture.org iz Srbije išla su ka tome da izvrše kako kritiku tako i reviziju autorskih prava i stvaralaštva u okvirima digitalnog medija. Polazna tačka ove prakse je negacija institucije autora i postojećeg koncepta vlasništva u savremenom informatičkom kapitalističkom društvu.⁷⁴³

Pored jasnog dovođenja koncepta vlasništva u pitanje, ne može se zanemariti činjenica da je njihova praksa istovremeno popularizovala nove tehnologije i da se odvijala u skladu s novouspostavljenim evrointegracijskim institucijama umetnosti (kao što je to nomadsko bijenale Manifesta), jer je izvođenjem u tako podešenoj estetskoj sferi donekle gubila svoj politički potencijal. Negacijom građanskog poretka intelektualnog vlasništva ne dovode se u pitanje svi elementi koji određuju instituciju umetnosti. Međutim, njihov postupak negacije fundamentalno ugrožava instituciju privatnog vlasništva, koja je noseći stub buržoaskog pravnog poretka i korporativnog vlasništva. U drugom poglavlju je već bilo reči o tome da je pitanje distribucije izuzetno značajno za redefinisane umetničkih praksi i uopšte pojma institucije umetnosti. Piratbiran i Slobodnakultura.org su postavili goruće pitanje o načinu distribucije kreativnih sadržaja u vremenu dominacije interneta i digitalnih tehnologija, na jedan fundamentalno kritički način.

⁷⁴³ Piratbiran, Slobodnakultura.org, i mnogi drugi kolektivi su kroz konferencije, izložbe, performanse i druge manifestacije radili dugoročnije na tome. Videti: biro beograd & slobodnakultura.org (ur.), *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org, Beograd 2007.

Članice Druge scene, aktivne u domenu političkog aktivizma (Stani pani kolektiv, Kvir Beograd, Žene na delu) nastupale su kroz protestne prakse, saopštenja i organizaciju raznih događaja, radi mogućnosti promene zatečene društveno-političke realnosti u Srbiji.⁷⁴⁴ Aktivistička nastojanja LGBT⁷⁴⁵ zajednice početkom dvehiljaditih godina sastojala su se u pokušaju organizovanja Parade ponosa u Srbiji, što se u početku pokazalo kao gotovo nemoguć zahvat. Poznato je da je ova zajednica trpela nasilje od strane mnogobrojnih desničarskih i homofobnih grupa i većina njenih aktivnosti je zbog toga bila organizovana na bezbedonosno kontrolisani način.⁷⁴⁶

Bilić i Dioli ističu izjavu premijera Đinđića, nakon nasilja koje se desilo zbog pokušaja da se organizuje prva Parada ponosa u Beogradu 2001. godine, gde on kaže da je potrebno još vremena da bi došlo do tolerancije u srpskom društvu.⁷⁴⁷ U prilog tome takođe govori činjenica da je Majda Puača, jedna od aktivnijih članica kolektiva Kvir Beograd, zbog višestrukih fizičkih napada bila prinuđena da napusti Srbiju.⁷⁴⁸ Naime, Parada ponosa koju su aktivisti pokušali da izvedu 2001. godine bila je napadnuta od strane desničarskih organizacija i od strane nekoliko grupa

⁷⁴⁴ U ovom kontekstu je upečatljiv intervju o radu Stani pani kolektiva kojem su bile bliske i druge organizacije. Videti: Todorović, Igor, „Stani pani kolektiv“, u: *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org (ur.), Beograd 2007, 48-53.

⁷⁴⁵ Bojan Bilić i Irene Dioli napominju da je ovaj akronim, koji se odnosi na lezbejke, gejeve, biseksualne i transseksualne osobe specifično korišćen u srpskom kontekstu, zato jer je uključivao povezivanje svih ovih grupa zarad povećavanja njihovog zajedničkog delovanja, aktivizma i vidljivosti u javnosti. Videti: Bilić, Bojan, Dioli, Irene, „Queer Beograd Collective: Beyond Single-Issue Activism in Serbia and the Post-Yugoslav Space“, u: *Intersectionality and LGBT Activist Politics*, Bilić, Bojan, Kajinić, Sanja (ur.), Palgrave Macmillan, London 2016, 106, f. 1.

⁷⁴⁶ Položaj ove zajednice u Srbiji je bio komplikovan i težak, a u prilog joj svakako nije išlo ni to da zakon o diskriminaciji i druge pravne regulacije još uvek nisu bili usklađeni sa evropskim standardima. Nasilje prema LGBT populaciji i aktivistima bilo je svakodnevno a tokom dvehiljaditih ni policija često nije reagovala na nasilje prema LGBT osobama. Videt: Radoman, Marija, „Istraživanje stavova LGBT populacije o sektoru bezbednosti“, u: *Filozofija i društvo*, 23/1, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd 2012, 163.

⁷⁴⁷ Bilić, B., Dioli, I., *op. cit.*, 108.

⁷⁴⁸ U intervjuu koji je za VoxFeminae dala, Puača objašnjava kako su izgledale godine tokom pokušaja da se organizuje Parada ponosa koja je ugušena. Videti: Ivanov, Gabrijela, „Majda Puača u raljama kapitalizma“, u: *voxfeminae.net*, Zagreb 5.12.2014, <http://old.voxfeminae.net/cuninterview/politika-drustvo/item/6762-majda-puaca-u-raljama-kapitalizma>, 1.6.2019.

sportskih navijača.⁷⁴⁹ Prema hronologiji koja je objavljena na internet prezentaciji Parade ponosa, stoji da policija nije bila u stanju da odbrani mali broj okupljenih 2001. godine i da je zato bilo povređeno preko četrdeset osoba.⁷⁵⁰ Proći će zapravo skoro cela jedna decenija pre nego će se uspešno organizovati prva Parada ponosa u Srbiji. Naime, tek je ulična šetnja one Parade iz 2010. godine bila uistinu realizovana, ali su je pratili ulični sukobi i ogromna policijska zaštita, koja je bila mobilisana da bi sprečila fizičke napade od strane homofobičnih organizacija.⁷⁵¹

Tokom cele prve decenije trajala je borba LGBT populacije da odbrani svoja osnovna ljudska prava u Srbiji. Polako, ali sigurno menjaće se i zakonski okvir u Srbiji, koji će biti više naklonjen potrebama LGBT zajednice i osoba.⁷⁵² U celom tom procesu dugoročno učestvuju liberalne organizacije civilnog društva i međunarodni akteri, kao što su fondacije koje su toj zajednici pružale finansijsku podršku, kao i ambasade zapadnih zemalja.⁷⁵³

Kvir Beograd je donekle nastao kao reakcija na nemogućnost realizacije Parade ponosa, ali i kao drugačiji odgovor prema uobičajenom aktivizmu ljudskih prava koji su sprovodile profesionalizovane nevladine organizacije.⁷⁵⁴ Puača kaže da

„(...) nije postojala registrovana organizacija, već se radilo o međunarodnoj grupi od osam pojedinaca/ki koji su se odlučili suprotstaviti nasilju kojim je ugušen prvi pokušaj Beogradske povorke ponosa 2001. a kasnije i otkazivanju povorke 2004. godine. Bio je to otpor velikom spektru društvenih normi koji je urodio uzbudljivom suradnjom među ljudima na međunarodnom i lokalnom

⁷⁴⁹ Ponos.rs, „Retrospektiva prajda“, u: *ponos.rs*, 12.9.2018, <https://ponos.rs/2018/09/12/retrospektiva-prajda>, 1.6.2019.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ Slobodna Evropa, „Krvavi sukob policije i protivnika Parade ponosa“, u: *Slobodna Evropa*, 10.10.2010, https://www.slobodnaevropa.org/a/parada_ponosa_beograd/2185924.html, 1.6.2019.

⁷⁵² Radoman, M., *op.cit.*, 150.

⁷⁵³ Danas, „Šetnja prošla bez incidenta“, u: *Danas*, 28.9.2014, <https://www.danas.rs/drustvo/setnja-prosla-bez-incidenta/>, 1.6.2019.

⁷⁵⁴ Bilić, B., Dioli, I., *op.cit.*, 106.

nivou, dobrom zabavom i promoviranjem queer politika putem diskusija, performansa, izdavaštva, kabarea (...)“⁷⁵⁵.

U Manifestu Kvir Beograda koji je objavljen 2005. godine, Bilić i Dioli naglašavaju da aktivisti Kvir Beograd nude „holistički“ pristup jer polaze od toga da iz patrijarhata izvire svi oblici diskriminacije.⁷⁵⁶ Kvir Beograd predstavlja nesvakidašnji pokušaj da se u Srbiji zasnuje kulturna i politička praksa koja bi uključila *kvir politiku* (*queer politiku*) kao osporavanje hetero-normativnosti. Težeći ujedinjavanju kroz kvir politiku, Kvir Beograd je nameravao da prevaziđe one podele koje su u praksi proizlazile iz konvencionalnih pristupa organizacija za ljudska prava.

Kvir Beograd je bio donekle inspirisan formatom festivala poput onoga koji je već organizovao Kvir Zagreb (Queer Zagreb), a koji je nastao 2003. godine u Hrvatskoj.⁷⁵⁷ Kvir Beograd je politički, institucionalno i pravno gledano imao više prepreka u svom delovanju od onoga zagrebačkog.⁷⁵⁸ Može se reći i da je od početka bio političkiji projekat, jer je zagrebački festival bio više okrenut kulturnoj sferi. Može se reći da je u ovom periodu okruženje u Srbiji je prema LGBT zajednici bilo neprijateljskije nastrojeno od onoga u Hrvatskoj, a problemi s kojima se suočavala zajednica su tim pre bili složeniji. Međutim ni sa formatom festivala koji je u često organizovan na tajnoj lokaciji, organizatori Kvir Beograd festivala nisu bili pošteđeni od napada.⁷⁵⁹

U ovom poglavlju će se uzeti u obzir tema njihovog četvrtog festivala, koji je organizovan u Kulturnom centru Magacin od 5-7. oktobra 2007. godine a fokus

⁷⁵⁵ Ivanov, G., 5.12.2014.

⁷⁵⁶ Bilić, B., Dioli, I., *op.cit.*, 110.

⁷⁵⁷ SEEcult.org, „Kraj početka misije Queera“, u: *SEEcult.org*, Beograd, 1.5.2012. <http://www.seecult.org/vest/kraj-pocetka-misije-queera>, 1.6.2019.

⁷⁵⁸ Prva Parada ponosa je u Zagrebu održana već 2002. godine. Videti: Zagreb Pride, „Povijest Povorke ponosa u Zagrebu“, u: *Zagreb Pride*, <http://www.zagreb-pride.net/hr/povorka-ponosa/povijest-povorke-ponosa-u-zagrebu/>, 2017.7.2019.

⁷⁵⁹ Puača kaže da je 2008. godine povodom organizovanja petog festivala izašla vest u dnevnim novinama *24sata*, koje su objavile „... na naslovnoj strani veliki naslov *Tajni gej festival peti put u Beogradu*, s krvavom fotkom prajda iz 2001. I naravno da nas je drugi dan festivala dočekalo dvadesetak momaka sa hirurškim maskama i bokserima i krenula je tuča, no policija je brzo došla, tako da je sve ostalo na 'samo' jednom prelomu ruke i potresu mozga.“ Videti: Ivanov, G., 5.12.2014.

festivala je bio na temama transseksualnosti/transrodnosti i rada u industriji seksa.⁷⁶⁰ Kako piše u uvodu publikacije koja predstavlja dokument diskusija i aktivnosti, organizatorke su

„(...) želele/i da stvorimo onaj javni prostor i mesto na kojem bismo približile/i akademske i aktivističke rasprave i diskusije o međusobnoj povezanosti različitih vrsta politika, od pitanja roda, transrodnosti, feminizma, problematike rada u industriji seksa, a kako bi ukazale/i na isprepletanost društvenih dimenzija patrijarhata, hetero-normativnosti i heteroseksizma, nasilja i transfobije.“⁷⁶¹.

Kvir Beograd je dakle bio angažovan u uspostavljanju javne *kvir prakse*, pošto je kvir do tada bio prisutan samo kao diskurs u akademskom kontekstu, a kao praksa samo u privatnom prostoru ili u zatvorenim krugovima same zajednice. Upravo je povezivanje akademskog delovanja i aktivističke prakse, odnosno *kvir prakse i teorije*, pružilo važan preduslov za uspostavljanje docnije kooperacije s drugim organizacijama Druge scene, koje su želele sličnu sponu u sopstvenim oblastima rada.

U pogledu do sada iznetog, može se reći da su (nakon što nisu mogli da ostvare svoja prava sa organizacijom Parade ponosa 2001. godine i slično) aktivistkinje i aktivisti Kvir Beograda pokušali ostvariti efektivnije društveno delovanje kroz polje kulture i kroz formu festivala. Prisustvo u kulturnoj i javnoj sferi omogućilo im je da zasnuju kontinuiranije društveno delovanje i organizovanje. Upravo iz ovog razloga dolazi do njihovog povezivanja s organizacijama iz kulture, a posebno sa onim teorijskim platformama koje su zastupale poststrukturalističke teorije i teorije roda, kao i sa onima koje su bile bliske feminističkim i kvir teorijama.

⁷⁶⁰ Queer Beograd, *Queer Beograd 4 - O transrodnosti i seksualnom radu*, Puača, Majda, Jeremić, Milica, Moon, Jet, (ur.), Forca, Ksenija, Beograd 2008.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 5.

Naime, strategija ulaženja LGBTQ aktivistkinja i aktivista u polje kulture će se dugoročnije gledano pokazati kao uspešna jer je vodila ka javnom uspostavljanju njihove problematike kroz sferu kulture i uz pomoć državnih institucija kulture. Na već pomenutom 49. Oktobarskom salonu 2008. godine dolazi do prihvatanja prakse Kvir Beograd kolektiva kao radikalne umetničke performativne prakse, jer nastup kolektiva postaje zvanični deo programa Salona.⁷⁶² Performativne i kabaretske prakse se pokazuju kao adekvatna umetnička forma s kojom će LGBTQ teme ući u gradske institucije kulture, što će kasnije voditi osnivanju likovne manifestacije Kvir Salon (Queer Salon), koja je započeta 2010. godine u Kulturnom centru Beograda⁷⁶³ i postoji još uvek u različitim aranžmanima.

Namera u ovom poglavlju jeste da se obrade prakse karakterističnih članica Druge scene iz svakog od navedenih domena rada. U tom smislu je upečatljivo razmotriti rad Kontekst galerije,⁷⁶⁴ koja je od druge polovine dvehiljaditih godina bila aktivna primarno u domenu savremene umetnosti. U audio intervju koji su Vida Knežević i Marko Miletić iz Kontekst galerije dali za projekat *Usmena istorija savremene umetnosti u Srbiji 2000-2010*,⁷⁶⁵ oni naglašavaju važnost pokretanja Druge scene početkom 2006. godine u Domu kulture Stari grad, gde je i Kontekst galerija započela sa svojim radom.⁷⁶⁶

⁷⁶² Kvir Beograd je predstavio svoj *Queer kabare 2005-2008* na Salonu. Videti: Stanković, Maja (ur.), *49. Oktobarski salon, Umetnik građanin/umetnica građanka*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2008, 216-217.

⁷⁶³ SEECult.org, „Queer salon u Beogradu“, u: *seecult.org*, Beograd, 2.10.2010, <http://www.seecult.org/vest/queer-salon-u-beogradu>, 16.6.2019.

⁷⁶⁴ Ova galerija će se docnije reimenovati u organizaciju Kontekst kolektiv. Videti: Kontekst kolektiv, <https://kontekstprostor.wordpress.com>, 1.6.2019.

⁷⁶⁵ Reč je o intervju koji je načinjen u okviru projekta oralne istorije koji je realizovao Kulturni centar REX. Načinjena je internet arhiva audio intervju sa raznim umetnicima, istoričarima umetnosti i radnicima u kulturi. Intervjue je vodilo nekoliko istraživača koji su postavljali razna pitanja bez čvrstog metodološkog pristupa, tako da je dobijeni rezultat jedna vrsta snimljenog razgovora. Intervjui, odnosno ovi razgovori, dostupni su na internet stranici centra. Videti: Kulturni centar REX, *Usmena istorija savremene umetnosti u Srbiji 2000-2010*, Kulturni centar REX, Beograd 2017, <http://rexfiles.b92.net/index.php/category/usmena-istorija-savremene-umetnosti-u-srbiji-2000-2010/>, 1.6.2019.

⁷⁶⁶ Kulturni centar REX, „Intervju sa Kontekst kolektivom“, *Usmena istorija savremene umetnosti u Srbiji 2000-2010*, Kulturni centar REX, Beograd 2017, 23. minut audio snimka, <http://rexfiles.b92.net/index.php/usmena-istorija-savremene-umetnosti-u-srbiji-intervju-sa-kontekst-kolektivom/>, 1.6.2019.

U publikaciji koja dokumentuje rad Kontekst galerije od 2006-2008. godine, stoji da je ova galerija počela sa radom u okviru Centra za kulturu Stari grad u februaru 2006. godine, kao „... mesto alternativnog obrazovanja i istraživanja u oblasti savremene vizuelne umetnosti i kulture.“⁷⁶⁷ Kontekst galerija je za vreme svoga delovanja unutar Doma kulture Stari grad održala niz radionica, izložbi, prezentacija i predavanja, a cilj im je bio da u oblasti savremene umetnosti i kulture razvijaju kritički diskurs. Fokus galerije je svakako bio na radu s mladim ljudima.

Podrška Kontekst galeriji je dolazila kroz sredstva koja je dobijao sam Centar za kulturu Stari grad, kojem je skromna potpora dolazila od strane Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Sekretarijata za kulturu grada Beograda, zatim švajcarske fondacije Pro Helvecija, kao i kroz kolaboracijske projekte i sredstva ECF i ERSTE fondacije.⁷⁶⁸ Nakon preinačenja Soros programa za savremenu umetnost i gašenja CSU, deo tehničke opreme ovog centra, kao i program organizovanja značajne *Nagrade „Dimitrije Bašićević Mangelos“* za mlade umetnike (koja podrazumeva rezidencijalni program finaliste u Njujorku), predat je Kontekst galeriji i novoformiranoj organizaciji umetnika Dez.org na vođenje.⁷⁶⁹ U tom smislu, Kontekst galerija se može videti kao baštinik programa koje je CSU vodio i organizovao.⁷⁷⁰

Iako se na svom samom početku Kontekst galerija mogla posmatrati kao nastavljajući rada koji je sprovodio CSU (koji je tokom devedesetih godina bio u saglasju sa idejom izgradnje otvorenog društva kroz produkciju i popularizaciju savremene umetnosti), ona je imala potpuno drugačiji razvoj i horizont rada. Inicijatorke Kontekst galerije, istoričarke umetnosti Vida Knežević i Ivana Marjanović, od samog početka su dale primat izgradnji kritičkog diskursa,

⁷⁶⁷ Knežević, Vida, Marjanović, Ivana, „O kontekst galeriji“, u: *Kontekst arhiva 06/07/08*, Knežević, Vida, Marjanović, Ivana (ur.), Beograd 2008, 7.

⁷⁶⁸ Knežević, V., Marjanović, I., 2008, 7, f. 2.

⁷⁶⁹ Knežević, V., Marjanović, I., 2008, 24.

⁷⁷⁰ Nakon što je deo članova CSU prešao u MSU 2001. godine, o čemu je već pisano u trećem i četvrtom poglavlju, ostatak ljudstva nije dalje nastavio program u onom obimu iz devedesetih godina, pošto je pre svega Soros fondacija prestala da im pruža stratešku podršku.

uzimajući u obzir kontekst srpskog društva i novonastalog neoliberalnog okruženja.

Programi koje je Kontekst galerija izvodila počeli su da povezuju aktere i akterke aktivne u organizacijama članicama Druge scene, poput Kvir Beograd, TkH, Prelom i mnogim drugim. Mladi umetnici ili aktivisti koji su imali priliku da realizuju svoj rad propitivali su mnoge aspekte društva na kritički način. Jedan od takvih projekata je, na primer, bila izložba iz 2008, *Kontrola i otpor na ulici*, ili pak akcija deljenja postera *Holy Damn it* nasuprot *Samita G8* u Hajligendamu iz 2007, kao i radionice u okviru Kvir Beograd festivala *Kvar* iz 2006. godine.⁷⁷¹

Pored svega toga, projekat koji će generisati značajnu kontroverzu biće zapravo onaj koji je Kontekst galerija organizovala sa mladim savremenim umetnicima iz Kosova. Kontekst galerija je već od 2006. godine bila u kontaktu sa mladim umetnicima iz Kosova.⁷⁷² Zatim je uspostavljeno partnerstvo sa kustosima koji su bili zaposleni u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, Gordanom Nikolić i Kristianom Lukićem, a koji su sa Kontekstom povodom toga projekta ostvarili saradnju kroz njihovu nevladinu organizaciju nazvanu Institut za fleksibilne kulture i tehnologije – Napon.

Zamišljeni projekat je imao za cilj predstavljanje savremene umetničke scene iz Kosova u Novom Sadu i Beogradu. Projekat, kao i istoimena izložba nose ime *Odstupanje, savremena umetnička scena iz Prištine* (dalje u tekstu *Odstupanje*) i bili su podržani od strane ECF i Pro Helvecije, kao i drugih partnera. Izložba je prema autorima htela da

„(...) preispituje dominantne kulturne hegemonije Evrope, Srbije i Kosova, kao i nacionalne i rodne identitete u polju vizuelne umetnosti koji su definisani balkanskim partikularizmima, interesnim zonama globalnih bezbednosnih alijansi, doktrinama

⁷⁷¹ Knežević, V., Marjanović, I., 2008, 76, 38, 29.

⁷⁷² *Ibid.*, 10.

ograničene suverenosti, nacionalizmima, uslovima i posledicama evroatlantskih integracija i učvršćivanja kapitalizma.“⁷⁷³.

Incijatori izložbe i kustosi dalje pišu u katalogu: „Višedecenijska antialbanska propagandna u Srbiji, koja je kulminirala osamdesetih pojavom radikalnog nacionalizma Miloševićeve politike, još predstavlja važno fantazmatsko polje politike u Srbiji.“⁷⁷⁴. To nije bio prvi put da se u Beogradu predstavljala umetnost savremenih umetnika iz Kosova. Naime, pojedini umetnici su individualno već izlagali na proteklim Oktobarskim salonima ili su već saradivali sa Kontekst galerijom.⁷⁷⁵ Potrebno je naglasti da se 4. juna 1997. godine u okviru programa CZKD ostvarila jedna slično konceptualizovana izložba pod naslovom *Pertej* (Përtej), koja je predstavila tadašnju savremenu umetnost sa Kosova u Beogradu.⁷⁷⁶ Srpskoj javnosti nije bilo uobičajeno da se susretne sa umetnicima, teoretičarima i kulturnim radnicima iz Kosova na ovaj način, kako zbog zvanične kulturne politike, tako i zbog oružanih konflikata tokom devedesetih godina i kasnije zbog NATO intervencije. Izložba *Pertej* je tada imala relativno skromni odjek u javnosti. Profesionalci ili publika su se početkom dvehiljaditih susretali sporadično ili su mogli da upoznaju umetničku scenu iz Kosova na „neutralnom“ terenu Zapada, na kojem je, kako kažu kustosi izložbe *Odstupanje*, savremena umetnička scena iz Kosova bila dočekan kao avangarda od strane kustosa sa Zapada.⁷⁷⁷

Organizovana 2008. godine na tragu izložbe *Pertej*, prvo u Novom Sadu a kasnije u Beogradu, izložba *Odstupanje* je pokušala da predstavi mlade, savremene

⁷⁷³ Knežević, Vida, Lukić, Kristian, Marjanović, Ivana, Nikolić, Gordana, „Odstupanje“, u: *Odstupanje: savremena umetnička scena Prištine*, Knežević, Vida et al. (ur.), Kontekst, Beograd 2008, 5.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Sezgin Bojnik pominje da su Ljulzim Zećiri (Lulzim Zeqiri), Alban Muja i Driton Hajredini izlagali u Kontekst galeriji 2006. godine, dok je Jakup Feri (Jakup Ferri) učestvovao na 47. Oktobarskom salonu iste godine. Videti: Bojnik, S., „Teorija incidenta: Kako promišljati odnos umetnosti i politike izvan okvira funkcionalizma“, u: *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika.*, Knežević, Vida et al. (ur.), Cenzura, Novi Sad 2013, 15, f. 3.

⁷⁷⁶ Ćurgus Kazimir, Velimir, „The Center for Cultural Decontamination (1995-2000)“, u: *The Last Decade*, Ćurgus Kazimir, Velimir (ur.), Medija centar, Beograd 2001b, 395. Përtej na albanskom znači „preko“ ili „s one strane“. Videti: Knežević, Vida, Lukić, Kristian, et al (ur.), *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika*, Novi Sad, Cenzura, Novi Sad 2013.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 7.

umetnike iz Prištine, ali je ubrzo naišla na konfliktne reakcije srpskog društva. Iz dominantne nacionalističke perspektive, predstavljanje kosovskih umetnika u Beogradu bilo je neprihvatljivo uoči medijskih najava o samoproglašenju nezavisnosti Kosova, premda, izložba je prvo uspešno realizovana u Novom Sadu, gde su domaćini bili Napon i MSUV.⁷⁷⁸

U Beogradu je izložba bila nasilno zatvorena na samom otvaranju u Kontekst galeriji (Domu kulture Stari grad), izazivajući proteste ultradesničarskih organizacija između ostalog Otačastvenog pokreta *Obraz* (dalje u tekstu *Obraz*) i uništavanje umetničkog rada *Licem u lice*, umetnika iz Prištine Drena Maljićija (Dren Maliqi).⁷⁷⁹ Ana Vujanović u saradnji sa akterima Druge scene opisuje ovaj događaj na sledeći način:

„Tokom otvaranja, grupa članova *Obraza* i sličnih aktera desnice, zaustavili su otvaranje nasilnim sredstvima. (...) Slikar Čalija agresivno je prekinuo govor povodom otvaranja, podsećajući na srpske žrtve i izbeglice sa Kosova i zahtevajući od organizatora da ne otvore izložbu. Policija je morala da interveniše; zatvorila je ulicu u kojoj se nalazi galerija, sprečila publiku da vidi izložbu i neposredno pred otvaranje procenila da ne može garantovati bezbednost kustosima i publici.“⁷⁸⁰

Rad Drena Maljićija, koji je posebno razljutio članove *Obraza*, prikazuje Elvisa Preslija (Elvis Presley) sa isukanim revolverima⁷⁸¹ i Adema Jašarija (Adem Jashari), naoružanog pripadnika Oslobodilačke vojske Kosova, čije su predstave

⁷⁷⁸ Bojnik napominje da je prvo izlaganje umetnika iz Prištine u MSUV proteklo zadovoljavajuće jer su podršku dale pokrajinske vlasti na takav način da je Bojan Kostreš, tadašnji predsednik skupštine Autonomne pokrajine Vojvodine otvorio ovu izložbu. Na izložbi su bila izložena dela sledećih umetnika: Artan Balaj, Fljaka Haljiti (Flaka Haliti), Fitore Isufi – Koja, Dren Maljići, Alban Muja, Aljketa Džafa (Alketa Xhafa), Ljulzim Zećiri. Videti: Bojnik, S., 2013, 13 i f. 2.

⁷⁷⁹ Vujanović, Ana u saradnji sa akterima/kama Druge scene, „Nema odstupanja“ u: *Kontekst arhiva 06/07/08*, Knežević, V., Marjanović, I. (ur.), Kontekst, Beograd 2008, 69.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Radi se o citatnom umetničkom postupku aproprijacije poznatog dela američkog pop art umetnika Endija Vorhola.

kao pop ikona postavljene jedna naspram druge od strane umetnika.⁷⁸² Uprkos tome što se Maljićijev rad može pročitati kao preispitivanje vesternizacije i kritika ikona masovne potrošnje, on je bio okarakterisan kao puka provokacija, što stoji u vezi s srpskim političkim okruženjem u kojem je izložen. Maljićijev rad je od strane nacionalističkih formacija u Srbiji percipiran kao puka promocija ličnosti Adema Jašarija u svrsi „zavere sa antisrpskim tendencijama.“⁷⁸³

Činom zatvaranja izložbe je ukinuta autonomija savremene umetnosti, na koju su kustosi u početku računali, kada su se upustili u njenu realizaciju. Ovom projektu nije bilo dozvoljeno da generiše „auru“ savremene umetnosti kao emancipacijskog projekta zbog toga što su umetnici od samog početka bili etiketirani u identitetskom ključu. Relativno slab institucionalni kontekst koji je imala mlada Kontekst galerija, i od gradskih vlasti nedovoljno poduprt Dom kulture Stari grad, nisu predstavljali poslednji razlog zbog čega je došlo do ovoga incidenta, iako je donekle jasno zašto veće republičke i gradske institucije, poput MSU i Kulturnog centra Beograda, nisu imale nameru da organizuju ili podrže ovakav program u Beogradu.

Ovaj uznemirujući i konfliktan događaj je prouzrokovao čitavu diskusiju i niz interpetacija od strane raznih teoretičara, kustosa i umetnika i predstavlja jednu od najznačajnijih rasprava koje su se vodile narednih godina. Povodom toga, Sezgin Bojnik u svom tekstu analizira reakcije raznih autora i funkcionalistički aspekt koji je imao projekat *Odstupanje*. Bojnik piše da je u ovom projektu na kraju krajeva preovladala problematika predstavljanja nacije, jer pre svega „... ova izložba je o delima savremene umetnosti stvaralaca albanskog porekla koji žive na Kosovu.“⁷⁸⁴

S druge strane, kustosi *Odstupanja* su imali jasan otklon prema *balkanizacijskom diskursu* i reprezentaciji ovih umetnika kao „balkanske umetnosti“. Oni su pokušali da izbegnu identitetsku reprezentaciju, ali ih je, kako

⁷⁸² Bojnik, S., 2013, 14.

⁷⁸³ *Ibid.*, 15.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

kaže Bojnik, odredio spoljašnji politički faktor kao i okruženje u kojem je izložba bila postavljena.⁷⁸⁵ Bojnik pronalazi kontradikciju koncepcije ove izložbe koja se nalazi u načinu na koji je izvršeno odbacivanje politike identiteta i prikazivanje prethodno umetnički artikuliranih identitetskih praksi s kojima su kustosi hteli da iznesu kritiku neoliberalizma, ali bez prethodno dovoljno razrađene reartikulacije ove proizvodnje.

Bojnik piše: „Kada kritikuju funkcionalizam umetnosti koji je uveden izložbama o Balkanu, kustosi izložbe *Odstupanje* govore o tom spoju kao o ‘sistemu umetnosti’; no, kada govore o funkcionalizmu sopstvene kustoske prakse, tada to nazivaju ‘(poljem) umetnosti’“⁷⁸⁶. Ovako postavljena protivurečnost će se pojaviti i u drugim projektima realizovanim u ovom razdoblju. Posebno se može zateći u onim praksama s kojima su se pokušavale prevazići nasleđeni i nametnuti, neoliberalni, nacionalistički, balkanizacijski i evrointegracijski diskursi. Kako je umetnička i kulturna sfera opterećena ovim diskursima, stoga je u cilju njihovog prevazilaženja važno uspostaviti jasan odmak, reartikulaciju sadržaja i konteksta.

5.4. Kolektivi teorije: Teorija koja Hoda i Prelom kolektiv

Teorija koja Hoda (TkH) je inicijalna osnivačica Druge scene. To je platforma koja je proizašla iz Centra za novo pozorište i igru, koji je bio formiran krajem devedesetih godine, piše Miško Šuvaković koji je i sam bio član TkH, koji je formiran krajem 2000, a 2002. godine počinje da deluje kao samostalna nevladina organizacija TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, koja pospešuje razvoj izvođačkih umetnosti, kritičke diskurse, izdaje istoimenu časopis, realizuje obrazovne projekte, interdisciplinarnu performanse i uključuje se u rasprave u vezi kulturne politike.⁷⁸⁷ *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti (TkH časopis)*, predstavljao je, pored predavanja i performansa, vodeću produkciju ove

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ibid.*, 16.

⁷⁸⁷ Prema Šuvakoviću, „Grupnu TkH su osnovali: Bojana Cvejić, Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Jelena Novak, Ksenija Stefanović, Miško Šuvaković, Jasna Veličković i Ana Vujanović.“ Videti: Šuvaković, M., 2010c, 811-812.

organizacije.⁷⁸⁸ *TkH časopis* je od samoga početka bio posvećen proizvodnji teorijskog diskursa koji se mahom zasnivao na poststrukturalističkoj materijalističkoj interpretaciji. Iako je kasnije *TkH časopis* objavljivao i razne druge pristupe teoriji, zahvaljujući otvorenosti prema drugim oblicima teorije umetnosti i kritičkim pristupima prema poststrukturalizmu, časopis je ipak zadržao svoju prvobitnu nameru da bude časopis za teoriju izvođačkih umetnosti i pitanja nove teorije dramaturgije ili savremenog plesa.⁷⁸⁹

Časopis TkH predstavlja heterogenu teorijsku i teatrološku literaturu s kojom TkH teži da se poveže izvan granica Srbije, objavljujući uvide iz teorijske produkcije zemalja bivše SFRJ i iz sveta. U trećem broju *TkH časopisa* iz 2002. godine mogu se pronaći tekstovi različitog karaktera. Raspon tekstova u trećem broju varira od prevoda teksta o Brehtovom (Bertolt Brecht) radu francuskog filozofa Alana Badjua (Alain Badiou) do dramaturško-teorijske vežbe članova TkH, koji didaktički barataju sa označiteljima poststrukturalizma, njegovih toposa i protagonista, u formi dramskog teksta i performansa, koji TkH kasnije javno izvode u cilju popularizacije ovog diskursa.⁷⁹⁰

Naglašeni didaktički i obrazovni aspekt njihove prakse nije bilo nešto što je TkH ostvarivao bez prethodnih orijentira. Njihova praksa se donekle vezuje za *Nove umetničke prakse* iz sedamdesetih godina, koje su se, pored mnogo drugih mesta, dešavale i u beogradskom Studentskom kulturnom centru. Istoričarka umetnosti i kustoskinja Biljana Tomić je sedamdesetih godina sa Miškom Šuvakovićem i drugima osnovala samoobrazovne kružoke o konceptualnoj umetnosti i analitičkoj filozofiji, među kojima je bila i Grupa 143 koja je bila

⁷⁸⁸ Skoro svi brojevi časopisa se mogu pronaći na zvaničnoj internet prezentaciji TkH. Videti: TkH, <http://www.tkh-generator.net/portfolio-type/tkh-journal>, 17.7.2019.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ Ovde se misli pre svega na tekst *Zašto Markiz de Sad nije sreo Keti Aker?*. Videti: Vujanović, Ana, Šuvaković, Miško, „Zašto Markiz de Sad nije sreo Keti Aker?“, u: *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 3, Vujanović, A. i Šuvaković, M. (ur.), TkH, Beograd 2002, 162-205.

okrenuta istraživačkom procesu.⁷⁹¹ Sledeći ovu tradiciju TkH je bio povezan sa institucionalnim univerzitetskim kontekstom. Većina članova saveta *TkH časopisa* bili su univerzitetski profesori, a njegovo izlaženje svakako korespondira sa osnivanjem postdiplomskih Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, koje nastaju 2001. godine⁷⁹² i na kojima su poststrukturalističke teorije umetnosti postale deo nastave, a gde su članovi TkH studirali. *TkH časopis* je postao važan izdavački poduhvat u jednoj sredini gde je pre toga recepcija poststrukturalističkih teorija iz sedamdesetih i osamdesetih godina bila slabo zastupljena u programima studija državnih fakulteta umetnosti.

Ono što se nakon dvehiljaditih godina pokazuje kao novina u odnosu na slične inicijative iz devedesetih godina, jeste to da je rad TkH-a bio podržan od strane državnih institucija. Naime, Ministarstvo za kulturu i javno informisanje Republike Srbije, kao i Skupština grada Beograda, podržavali su nove teorijske eksperimentalne časopise, poput *TkH*, koji su se pojavili neposredno nakon političkih promena.⁷⁹³ Već na samom početku TkH je imao donekle afirmisanu poziciju iako je bio novoformirana platforma. Njihovu početnu poziciju možda najbolje ilustruje njihov *Manifest* iz prvog broja časopisa, u kojem naglašavaju svoju interdisciplinarnosti i izjavljuju da žele da budu akademski priznati projekat:

„Projektom Teorija koja hoda pokušavamo da istražimo prostor između matičnih medija, odnosno da povežemo umetnički, performativni čin sa teorijskim tekstovima koji ga uslovljavaju, okružuju i definišu. Interdisciplinarnošću, koju sprovodimo, ne želimo da se svrstamo u alternativna i avangardna strujanja, niti im pripadamo. Naše polazište je prihvaćeno akademsko sredstvo, naročito u, sada vladajućem, postmodernom kontekstu. Ono što

⁷⁹¹ Prema istoričaru Ditmaru Unterkofleru (Dietmar Unterkofler) osnivanje Grupe 143 se desilo u martu 1975. godine a grupa odbija učešće u konvencionalnom svetu umetnosti i insistira na primarnosti obrazovnog aspekta. Videti: Unterkofler, Ditmar, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013.

⁷⁹² Univerzitet umetnosti u Beogradu, „Interdisciplinarne studije”, <https://www.arts.bg.ac.rs/studije/interdisciplinarne-studije>, 17.7.2019.

⁷⁹³ Napomenuto je vidljivo u impresumima časopisa koji se mogu pronaći na već pomenutom linku: TkH, <http://www.tkh-generator.net/portfolio-type/tkh-journal>, 17.7.2019.

približava naše različite medije jeste polje teorije. U tom smislu, interdisciplinarnost nije polje smirene, lake sigurnosti; ono efektivno započinje sa razaranjem solidarnosti starih disciplina (solidarnost zna i da svaka disciplina zadržava svoj deo terena) u interesu proučavanja Teksta, odnosno situacije teorijskog performansa.⁷⁹⁴

Početakom dvehiljaditih nastala je potreba za razvijanjem teorijske aktivnosti koja je u Srbiji za vreme krize, oružanih sukoba i sankcija bila zapostavljena. U tom smislu, indikativno je pojavljivanje još jednog teorijskog časopisa čiji će se deo redakcije kasnije u transformisanom organizacionom obliku uklopiti u platformu Druga scena. Reč je o pokretanju časopisa *Prelom*, koji docnije nastavlja sa izlaženjem u okviru Prelom kolektiva.

Iste 2001. godine, kada je i *TkH časopis* započeo s radom, počinje da izlazi časopis *Prelom* koji predstavlja rezultat rada polaznika Škole za istoriju i teoriju umetnosti CSU.⁷⁹⁵ Škola, kao i časopis, bili su podržani od sredstava koje je CSU prikupljao, a to su bila mahom sredstva koja su još uvek dolazila od Soros fondacije, koja je tokom devedesetih godina intenzivno podržavala ovu organizaciju, o čemu je već pisano u prethodnom poglavlju. Nakon ukidanja Škole 2001. godine, časopis je kroz druge projekte podržan i od strane Evropske kulturne fondacije, tačnije kroz njihov program *Olmostril (Almostreal)*.⁷⁹⁶ Izdavač časopisa *Prelom* je sve do petog broja zvanično bio CSU. Nakon toga, redakcija *Preloma* se

⁷⁹⁴ TkH, „Teorija koja Hoda Manifest“, u: *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 1, CEMPI, Beograd 2001, 2.

⁷⁹⁵ Pomenuta škola je delovala od 1999-2001. godine, a njen ishod je bio časopis *Prelom*, koji se prvobitno zvao *Prelom, časopis za savremenu umetnost i teoriju*, da bi nakon dvobroja 6/7 bio preimenovan u *Prelom, časopis za sliku i politiku*, koji je imao dve stalne rubrike: *Nelagodnost u ideologiji* i *Čitanje slike*. Na zvaničnoj internet prezentaciji su objavljene aktivnosti Prelom kolektiva i na njoj se nalaze skoro svi brojevi časopisa. Dostupna internet prezentacija *Preloma* predstavlja važan izvor za istraživanje rada redakcije časopisa *Prelom* i Prelom kolektiva. U ovom radu će se nadalje citirati isti izvor sa ove internet prezentacije: Prelom kolektiv, <https://www.prelomkolektiv.org>, 17.7.2019.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 17.7.2019.

reorganizuje kao nezavisna nevladina organizacija Prelom kolektiv, koja funkcioniše kao takva od izdavanja šestog i sedmog broja.⁷⁹⁷

U prvom broju časopisa urednici su izrazili svoje teorijske i političke pozicije u formi manifesta, u kojem se mogu pronaći drugačiji stavovi od onih koje možemo pročitati u *Manifestu* Teorije koja Hoda, jer se urednici časopisa *Prelom* orijentišu pride u političkom smislu. U proglasu stoji sledeće:

„Suočeni s globalnom pošasti neoliberalizma i 'postideološkog', 'postpolitičkog' atavizma, smatramo nužnim temeljno preispitivanje aktuelnih odnosa politike i teorije. Sada pouzdano znamo da dominantna intelektualna paradigma predstavlja završni stadijum metastaziranja deridijanskog koncepta dekonstrukcije. (...) Uvereni u činjenicu da je svaki postojeći kompromis truo, odlučili smo da napravimo prelom. (...) Politika časopisa je zasnovana na podržavanju mladih autora i razvoju kritičke misli spram svih hegemonih umetničkih i intelektualnih praksi. Naša težnja za kritičkim preispitivanjem vladajućih teorijskih i ideoloških paradigmi — ujedno, istovremeno i nužno — predstavlja i naš politički stav o prirodi današnjeg pankapitalističkog sistema. Umesto ugovora — sporovi; umesto sporazuma — konfrontacije; umesto diseminativnog mišljenja/Pisma — uznemirujuća traumatičnost Glasa; umesto terora teorijskog opskurantizma — politika istine subjekta radikalno doslednog u zastupanju militantnog intelektualnog neslaganja, spremnog da interveniše u datim svetskim okolnostima i prihvati konsekvence svog govora i delanja — to će biti osnovni zadaci Preloma!“⁷⁹⁸.

⁷⁹⁷ Redakciju *Preloma* u trenutku kada izdavač zvanično postaje Prelom kolektiv, a podršku im pruža ECF, čine: Zorana Dojić, Dušan Grlja, Slobodan Karamanić, Dragana Kitanović, Vesna Madžoski, Vladimir Marković, Ozren Pupovac, Milan Rakita, Jelena Vesić. Videti: *Ibid.*, 17.7.2019.

⁷⁹⁸ Uredništvo časopisa *Prelom*, *Prelom časopis*, broj 1, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 1-2.

U prilog tome da su politika i teorija bili primarna ambicija ovog časopisa a ne polje umetnosti, govori i to da su se članovi redakcije angažovali u konkretnim političkim organizacijama. Povezivanje članova redakcije *Preloma* s radikalnim političkim organizacijama u Srbiji, poput onih marksističko-lenjinističke ili anarhosindikalističke orijentacije, konkretizovano je već od 2002. godine, kada su se članovi redakcije ovog časopisa angažovali u okviru *Kampanje protiv privatizacije u Srbiji*.⁷⁹⁹

Časopis *Prelom* je bio prepoznat od strane radikalne levice kao „revolucionarni subjekt u kulturi“,⁸⁰⁰ a pojedini članovi redakcije su istovremeno bili simpatizeri antikapitalističkih organizacija. Istovremeno, u domenu teorijskog delovanja odvijale su se aktivnosti na planu internacionalnog povezivanja protagonista radikalne linije mišljenja aktuelnih odnosa marksističke politike i teorije. Konkretno, decembra 2004. godine u Beogradu je u suorganizaciji uredništava časopisa *Prelom* i londonskog časopisa *Istorijski Materijalizam* (Historical Materialism) organizovana internacionalna konferencija pod nazivom *Is it Possible to be a Marxist in Philosophy Today?* (nazvana prema naslovu istoimene knjige Luja Altisera *Kako biti marksista u filozofiji danas?* objavljene posthumno),⁸⁰¹ koja je predstavljala značajno okupljanje radikalnih marksističkih teoretičara mlađe generacije na prostoru bivše Jugoslavije.

Sam časopis se na indirektan način bavio pitanjima umetnosti u skladu sa specifičnom teorijskom orijentacijom i političkom pozicijom dela redakcije koji je prevashodno uređivao sadržaj u rubrici *Nelagodnost u ideologiji*. Većina članova redakcije podrazumevala je da je ukidanje autonomije umetnosti proces koji može dovesti do emancipacije ove sfere, dok su s druge strane zastupali autonomnost teorijskog mišljenja. Časopis je, prema Slobodanu Karamaniću, određivao svoj pravac s dve uporišne tačke, koje on naglašava u svojoj prepisci sa Borisom Budenom i ostalim članovima redakcije. Karamanić kaže da je prva uporišna tačka

⁷⁹⁹ Prelom kolektiv, „Spojimo krhotine jedne emancipatorske politike“, <https://www.prelomkolektiv.org/srp/krhotine.htm>, 17.7.2019.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 17.7.2019.

⁸⁰¹ Videti: Prelom kolektiv, „Is it Possible to be a Marxist in Philosophy Today?“, <https://www.prelomkolektiv.org/srp/marxist.htm>, 17.7.2019.

bila pokušaj *Preloma* da se ponovo promišlja revolucionarna politika, u čemu će kao istorijska referenca figurirati Narodnooslobodilačka borba, dok će druga uporišna tačka predstavljati mišljenje teorije kao teorijskog sredstva revolucije, formulisane na način Altiserove upotrebe teorije.⁸⁰²

Časopis *Prelom* je svojim dobrim delom bio posvećen upravo reaktuelizaciji Altiserove teorije u konjunkturi neoliberalnog kapitalizma nakon akademskih postmodernističkih trendova, o čemu je već pisano u prvom poglavlju ove disertacije. U tom smislu je bilo netipično kasnije povezivanje *Prelom* kolektiva s postmodernističkim tendencijama koje su još uvek bile aktuelne unutar platforme Druga scena. Na osnovu uvoda u nepotpun izbor iz interne prepiske članova redakcije koju je preostali deo redakcije naknadno selektovao i objavio u poslednjem broju *Preloma*,⁸⁰³ može se reći da su od početka postojale dve različite struje unutar redakcije. Radi se o dve pozicije neusklađene oko teorijskog pravca i daljeg rada redakcije *Preloma*, kao i o različitim mišljenjima aktera o funkciji teorije i umetnosti. Osnovno razmimoilaženje bilo je o ulozi teorije u konkretnom neoliberalnom projektno-orijentisanom i prekarnom okruženju proizvodnje teorije i prakse u Srbiji.

Jedna struja je htela da se aktivnosti časopisa saobrazu u skladu sa širim tendencijama koje su razmatrale kulturnu politiku EU, tačnije s programima koje je vodila organizacija poput eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies odnosno Evropski institut za progresivne politike), čiji se teorijski horizont oslanjao na teoretičare poput Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Tonija Negrija (Antonio Negri), koji drugoj struji redakcije *Preloma* nisu bili bliski u kontekstu projekta praktičko-teorijske artikulacije Altiserove i Marksove revolucionarne misli u aktualitetu datih istorijskih okolnosti.⁸⁰⁴

⁸⁰² Karamanić, Slobodan, „Izbor iz diskusija sa mailing liste *Preloma* 2005/6“, u: *Prelom*, br. 8/9, *Prelom* kolektiv, Beograd 2008, 14.

⁸⁰³ Grlja, Dušan et al. (ur.), „Izbor iz diskusija sa mailing liste *Preloma* 2005/6“, u: *Prelom*, br. 8/9, *Prelom* kolektiv, Beograd 2008, 11-38.

⁸⁰⁴ Karamanić, S., 2008, 30.

Odustajanje jednog dela redakcije od dve izvorne uporišne tačke o kojima govori Karamanić, konkretizuje se kroz njihovo pragmatično nastupanje u novim institucionalnim uslovima proizvodnje kulture u Srbiji i regionu. Registracija nove organizacije koja je nazvana Prelom kolektiv, a zatim i prihvatanje projektne dinamike programa EFC-a, doneli su i projektnim menadžmentom uslovljena partnerstva ovoj organizaciji, koja je od toga trenutka počela da deluje u skladu sa novom projektnom logikom.

Jedan deo redakcije nije zanimala ova nova orijentacija (Slobodan Karamanić, Ozren Pupovac, Milan Rakita), oni je napuštaju i otpočinju svoj samostalni rad. Drugi deo redakcije (Zorana Dojić, Dušan Grlja, Radmila Joksimović, Dragana Kitanović, Vesna Madžoski i Jelena Vesić)⁸⁰⁵ priključuje kolektiv novoj platformi u kulturi nazvanoj Druga scena, gde se nalaze prethodno pomenuti heterogeni akteri. Ubrzo nakon utapanja Prelom kolektiva u Drugu scenu, organizacija neće još dugo biti aktivna, iako je poslednji broj časopisa podržalo i Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, što je predstavljalo izuzetak u njihovoj dotadašnjoj praksi. Naime, zbog inicijalnog razilaženja, ali i zbog suočavanja s problemom uslova za proizvodnju u kulturi, kao i nakon dobijanja prestižne nagrade ERSTE fondacije iz Austrije,⁸⁰⁶ časopis je posle 2009. prestao da postoji. Članovi krnje redakcije *Preloma* ostali su aktivni unutar Druge scene kao pojedinci, sve do prestanka aktivnosti ove platforme 2012. godine.

U ovom poglavlju su predstavljene prakse karakterističnih članica platforme Druga scena, odnosno predočen je njihov heterogen pristup teoriji, tehnologiji, politici, kulturi i umetničkim praksama. Ono što spaja većinu ovih članica jeste njihovo preispitivanje i kritika neoliberalnog okvira u Srbiji. Ova kritika se izvodila na različitim nivoima (kako konkretno tako i krajnje apstraktno), ali su organizacije koje su je praktikovale upravo u njoj pronalazile međusobnu poveznicu.

Sledeću karakteristiku članica Druge scene predstavlja trvenje njihovih diskursa s *balkanizacijskim diskursom* i u značaj meri (ali ne i sasvim) sa *diskursom*

⁸⁰⁵ Članovi redakcije iz broja 8/9. Videti: *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008.

⁸⁰⁶ ERSTE Stiftung, „Igor Zabel Award for Culture and Theory”, <http://www.erstestiftung.org/en/iza>, 17.7.2019.

evropskih integracija. Određene organizacija Druge scene se nisu identifikovale kao umetničke organizacije, iako su u svom radu na transdisciplinarnan način uključivale razne umetničke, performativne i kabaretske prakse koje se svakako ne mogu odvojiti od umetničkih praksi u širem smislu. Zajednička karakteristika jednog krila organizacija bila je u tome da su one koristile umetničke prakse i polje kulture da bi pre svega afirmisale svoj politički program i šire društvene zahteve.

Na ovom mestu je značajno usredsrediti se na indikativan dokumenat koji se zove *Načela Druge scene*.⁸⁰⁷ U *Načelima* se uočava ceo zbirni okvir politika, stavova i principa koje su članice zajedno propisale prema svojim izvornim kriterijumima.⁸⁰⁸ Dokumentat *Načela* je sačinjen u smislu zajedničkog meta-organizacionog i meta-teorijskog dokumenta. Većina pomenutih aspekata kolektiva Kvir Beograd, Slobodnakultura.org, Prelom ili TkH, mogu se pronaći i u *Načelima*: povezivanje teorije i prakse, afirmacija kolektivnog i javnog dobra, kritika društva i repolitizacija umetnosti, podrška autonomnoj, odnosno nezavisnoj kulturi, protiv mešanja političkih partija u kulturu, protiv homofobije, nacionalizma, strukturne diskriminacije i fašizma.⁸⁰⁹

Ako se pažljivo pročita dokumenat *Načela* i uporedi s programatskim dokumentima svake od organizacija članica, može se zaključiti da se principom dodavanja bazičnih načela svake od organizacija došlo do novog zbirnog dokumenta. Preispitivanje ovako postavljenog dokumenta *Načela*, i uopšte apstraktnih ideala, ostalo je izraženo kod samih protagonista i nakon prestanka rada Druge scene, o čemu piše Marijana Cvetković. Povodom toga Cvetković kaže da neki akteri na projekat Druge scene gledaju kao na „... utopistički projekat koji je 'zahtevao više od onog što je mogao da ponudi'...“⁸¹⁰. Načela mogu delovati apstraktno, pošto je u konkretnoj realnosti bilo teško dostići postavljene simboličke vrednosti kroz implementaciju aktivnosti članica Druge scene. Ovaj

⁸⁰⁷ Druga scena, „Načela Druge scene“, <https://drugascena.wordpress.com>, 17.7.2019.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ Cvetković, M., *op. cit.*, 2.

dokumenat zapravo oličava idealne i heterogene pozicije ujedinjene u otporu prema društveno-političkoj realnosti Srbije.

Većina ispitanika istraživanja o Drugoj sceni koje je izvela Cvetković, izdvaja kao ključni otpor onaj prema nacionalističkoj kulturnoj politici i kulturnim industrijama.⁸¹¹ Idealno postavljene, simboličke vrednosti iz *Načela* predstavljaju suprotnost prema svemu onome što bi bila komercijalna, tržišna i nacionalno orijentisana kultura u Srbiji, u periodu nakon što se ustanovila Prva vlada Vojislava Koštunice. Upravo se *Načela Druge scene* konstituišu kao drugačija načela koja stoje u konfrontaciji s *nametnutom scenom* realne srpske politike.

Iako su se akteri Druge scene postavljali na antagonistički način prema državnim institucijama i nacionalno orijentisanim kulturnim politikama, oni zapravo nisu oponirali državi sa svojim umetničkim praksama na način kako su to činile organizacije koje su bile aktivne tokom devedesetih godina u Srbiji. Naime, tokom dvehiljaditih godina uočavaju se intenzivna kooperacija i finansijska podrška ovim organizacijama od strane gradskih i republičkih vlasti. To naročito dolazi do izražaja u otvaranju Kulturnog centra Magacin, koji je 2006. godine dodeljen na korišćenje članicama Druge scene, iako je taj prostor i dalje ostao pod upravom Doma omladine Beograda.⁸¹²

Posebno su od strane ministarstava i gradskih uprava bile podržavane one umetničke prakse članica Druge scene u Beogradu, ili kuda.org u Novom Sadu koje su politici, teoriji, medijima i izvođačkim umetnostima pristupale na apstraktan način. Između apstrakcije *Načela* Druge scene i konkretne političke učinkovitosti proklamovanih simboličkih vrednosti postoji protivurečnost. U datom slučaju je uočljiv disparitet između činjenica umetničke prakse i postojećih društvenih činjenica. Duhovne objektivacije iz *Načela Druge scene* stoje u permanentnom konfliktnom odnosu s društvenom stvarnošću, što objašnjava potrebu članica Druge scene za samoinstitucionalizacijom i njihovim zahtevom za sopstvenom autonomijom umetničke prakse.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*, 3.

Umetničke prakse su ovde s jedne strane imale tu funkciju da se konfrontiraju sa lokalnim nacionalno orijentisanim društveno-političkim kontekstom, dok su s druge strane stajale u tenziji s procesima evropskih integracija i kolonizatorskim diskursima, poput onog *balkanizacijskog*, iako su u slučaju projekta *Odstupanje* usvajali dominantne identitetske politike koje idu u korist procesima evropskih integracija. S druge strane, članice Druge scena nisu favorizovale učešće u dominantnim procesima izgradnje tržišno orijentisane savremene umetnosti, kao i u trendovima „balkanske umetnosti“, koja je imala funkciju da konstruiše novi kulturni identitet balkanskih država-kandidata u kontekstu evropskih integracija.⁸¹³ Druga scena je upravo kroz politički zamišljena *Načela*, ali i samu praksu uspela da odbaci nametnuti proces konstrukcije balkanskih kulturnih identiteta, što nije bio slučaj sa programima MSU, Remonta i velike većine drugih aktivnih organizacija i institucija u ovom razdoblju.

Umetničke prakse su, u datoj problematici, u slučaju članica Druge scene imale funkciju preispitivanja i kritike neoliberalizma, kao i hegemonističkog evrocentričnog modernizacijskog diskursa. Naime, u postojećim uslovima hegemonijskog diskursa evropskih integracija, *Druga scena* i umetničke prakse oko ove mreže, pokušale su da se postave kritički prema postojećim uslovima produkcije, da razviju institucionalnu kritiku, ali i da započnu kritiku uslova proizvodnje umetnosti, jer kasne dvehiljadite godine pre svega karakterišu promena rada u kulturi ka menadžerskom i posredničkom radu, ka prekarnosti i projektnom radu.

⁸¹³ Balkanske izložbe, organizovane početkom dvehiljaditih godina su, kako kaže Šuvaković, bile pokušaj konstruisanja integrišućeg Drugog u kojem se može posmatrati odnos evropskog hegemonog centra prema evropskoj margini. Videti: Šuvaković, M., 2010c, 805.

6. Zaključak

U odnosu na cilj istraživanja i istraživačka pitanja, u poslednjem poglavlju se izlažu zaključne analize i utvrđuju najizrazitije funkcije koje su zapažene struje specifičnih umetničkih praksi imale u uslovima tranzicije. Ovo istraživanje pruža odgovor na pitanje o načinu i stepenu uključenja umetnosti u globalizacijske procese i njenoj funkciji i karakteru u neoliberalnim društvenim promenama u Srbiji od 1991. do 2008. godine.

Ovom istraživanju, koje se primarno oslanja na teoriju umetnosti, odnosno na teoriju avangarde Petera Birgera, pristupilo se s adekvatnim dopunskim teorijama i konceptima koji su poslužili da se unapredi teorijsko-metodološki okvir. U tom smislu se s konceptima iz teorije avangarde povezuje teorija simboličkih formacija Rastka Močnika, jer se s njom mogu dodatno osvetliti društvena uloga i karakter umetnosti u postsocijalističkim zemljama kao što je Srbija. U istraživanju se na kritički način tretira pojam tranzicije i u skladu s tim primenjuju društvene teorije i ekonomski i pravno-institucionalni koncepti civilnog društva, koji se specifično vezuju za uslove u Srbiji nakon dezintegracije SFRJ.⁸¹⁴

U prva dva poglavlja istraživanja obrazlažu se fundamentalna pitanja koja su relevantna za genezu pojmova i izlažu koncepti *ideologije, prakse, diskursa, umetničkih praksi, funkcije umetnosti i institucije umetnosti*. S obzirom da se *praksa* poima kao oblik ideološkog procesa proizvodnje, i budući da je ona istovremeno mišljena kao totalitet procesa proizvodnje, otud se i *umetnička praksa* tretira kao *društvena*, odnosno kao *ideološka praksa*.

Shodno tome, predloženo je da *umetničke prakse*, pored ključnog faktora *institucije umetnosti* koji ih određuje, uključuju *proizvodnju, recepciju i distribuciju* umetničkog dela. Umetničke prakse su, pored toga, u najširem smislu, sve one savremene prakse koje se odvijaju i izvode u okvirima institucija umetnosti (u

⁸¹⁴ Radi se o istraživanjima, teorijama i konceptima autora poput Rastka Močnika, Vukašina Pavlović, Nade G. Novaković, Branimira Stojanovića, Mladena Lazića, Jove Bakića, Milana Rakite i drugih.

galerijama, muzejima, na festivalima, u pozorištima i drugo), uključujući i organizacije civilnog društva, što je posebno značajno za ovo istraživanje.

U disertaciji se pomoću teorije avangarde formuliše dijalektički pojam *funkcije umetnosti* čija definicija zavisi od institucije umetnosti odnosno, kako je to u radu usvojeno od Birgera, od protivurečnosti između društva i umetnosti koja je posredovana tom institucijom. Za razliku od Adornovog shvatanja funkcije umetnosti, po kojem umetnost nema nikakvu funkciju ili ima onu *kritičku*, Birgerova postavka, koja je operacionalizovana u ovom istraživanju, kaže da se ona nalazi u njenoj instituciji, odnosno u posredovanju u kojem se negira ili uvažava ljudska svrha.⁸¹⁵

Prva hipoteza koja je postavljena u ovoj disertaciji, o „organskoj“ vezi između umetničkih praksi i principa istorijskih avangardi, potvrđena je tako što je pokazano da postoji neraskidiva veza između zahteva za društvenim promenama umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji i zahteva istorijskih avangardi o aktivnom učešću umetnosti u društvenim promenama, kao i s težnjom da se umetnost sjedini sa životom.

Za vreme Hladnoga rata SAD su sprovodile međunarodne kulturne programe⁸¹⁶ u kojima je učestvovala i SFRJ. U tim procesima je nastao ceo niz protivurečnosti oko nasleđa avangarde, a pojavile su se i neoavangarda i postavangarda, u obliku savremene umetnosti i institucionalne kritike. Savremena umetnost se poslednjih decenija XX veka nameće kao globalna paradigma umetnosti jer ima sposobnost da preuzme neestetske ideologije, diskurse i značenja, ustoličavajući svoje prakse u drugim društvenim oblastima kao proširenu estetsku sferu. Umetničke prakse savremene umetnosti koje aktivno učestvuju u promeni društva postaju paradigmatske prakse u Srbiji tokom devedesetih godina.

U tom smislu se u disertaciji uzima u obzir Močnikova koncepcija da je restauraciji autonomne estetske sfere tokom XX veka doprinela konsolidacija

⁸¹⁵ Zuidervaart, L. *op. cit.*, 69.

⁸¹⁶ Saunders je uočila da je državni program kulturne propagande SAD bio u službi borbe protiv komunizma, u cilju nametanja *pax Americana*. Videti: Saunders, F., *op. cit.*, 17.

savremene umetnosti, koja se konceptualno i izvorno povezuje sa Dišanovom *Fontanom* i 1917. godinom. Razvoj savremene umetnosti predstavlja paralelni revizionistički proces koji restaurira estetsku sferu i revidira zahteve istorijskih avangardi. Revolucionarni potencijal koji se nalazio u idejama istorijskih avangardi je u procesima (post)modernističke sanacije otpao, a taj ostatak je gotovo svuda, pa i u SFRJ, uspešno integrisan u muzeološki kanon modernizma i neoavangardnih praksi savremenih umetnosti.

Istorijske avangarde su nastojale da ukinu razliku između umetnosti i života, premda je ona u kapitalističkom društvu suspendovana na suprotan način u formi *integrisanog spektakla*, o čemu piše Gi Debor.⁸¹⁷ Karakteristika kulture i umetnosti u društvima poznog kapitalizma jeste da kroz postupak aproprijacije na eklektički način integrišu kreativnost i bunt unutar polja spektakla, što kulminira u postmodernizmu u kojem, usled razvoja finansijskog kapitalizma, dolazi do, kako to kaže Fredrik Džejmson, *kulturnog preokreta*, koji podrazumeva da je umetnost proizvod kulture unutar te dominantne logike.⁸¹⁸

U istraživanju je potvrđena i druga hipoteza prema kojoj je dominantni ideološki okvir evrocentrične razvojno-modernizacijske paradigme izgrađen kao metanarativ zapadnog diskursa modernosti. U radu je stoga pokazano da su, iako samostalnih smerova, tranzicijski diskurs, diskurs civilnog društva i diskurs evropskih integracija funkcionisali kao derivati evrocentrične modernizacijske paradigme, koji su u Srbiji i drugim postsocijalističkim zemljama imali specifičan karakter. U tom smislu je nužno da se umetničke prakse sagledavaju u odnosu na taj dominantni ideološki okvir.

U istraživanju se koristi koncepcija diskursa, diskurzivne formacije i antagonizma Ernesto Laklau i Šantal Muf, koja društvene odnose tretira kao proizvod diskurzivne prakse koji ima svoju materijalnu egzistenciju. U društvu se odvijaju antagonizmi, odnosno sukobljavanje raznih diskursa koji se bore za dominaciju, što je ključni aspekt za ovo istraživanje, odnosno, za adekvatno

⁸¹⁷ Debor, G., *op. cit.*, 13.

⁸¹⁸ Jameson, F., *op. cit.*, 20.

razumevanje društvenog konteksta i protivurečnosti umetničkih praksi u uslovima tranzicije.

Vremenski period od 1991. do 2008. godine obeležavaju dezintegracija SFRJ i početak oružanih i drugih sukoba, kada se dešavaju kontroverzni i turbulentni društveni antagonizmi. Do sukoba diskursa u srpskom društvu, kao na primer modernizacijskog s tradicionalnim ili socijalističkim diskursom dolazi zbog neoliberalne hegemonije formacije, koja na odlučujući način na globalnom nivou utiče na sve zemlje koje su napustile socijalističku paradigmu. Uslovi tranzicije se pokazuju kao društveno-politički kontekst za sve društvene prakse, što znači posebno za umetničke prakse koje srpsko civilno društvo vidi kao mesto za svoje aktivnosti. Ono što je karakteristično za srpsku tranziciju bilo je nestajanje socijalističke samoupravne institucije umetnosti.

Usled Miloševićevih reformi, centralizacije i neoliberalnih mera, funkcija javne institucije je prebačena na organizacije civilnog društva ili pak na privatni sektor. Nevladine organizacije praktično obavljaju društvenu ulogu umesto socijalističkih državnih ideoloških aparata. U tom smislu ova disertacija teoretizuje samo pitanje transformacije institucije i društvene funkcije umetnosti, dok kroz analizu karakterističnih praksi iz Srbije pruža konkretne odgovore na konkretnim primerima iz konteksta srpske tranzicije.

Finansiranje u kulturi se tokom perioda koji se istražuje sprovodilo kroz značajna sredstva međunarodnih donatora, čime se potvrđuje i treća hipoteza. Intervencija donatora predstavlja neophodan činilac u proizvodnji novih umetničkih praksi koje bi, prema donatorskim ciljevima, trebalo da omoguće bržu primenu modernizacijskih procesa. U istraživanju je pokazano da međunarodne donacije dobrim delom uslovljavaju proizvodnju umetničkih praksi, a njihove ciljeve, misije i vizije preuzimaju se u lokalnim kontekstima od strane organizacija civilnog društva, kao i od strane konkretnih umetničkih praksi. Pošto sredstva za proizvodnju postaju određena od strane civilnog društva i međunarodnih donatora, odnos umetnosti prema prisutnim faktorima takođe postaje važan za njenu proizvodnju.

Civilnom društvu u Srbiji podršku pružaju međunarodni donatori među kojima se izdvaja Soros fondacija, čija je ideja *otvorenog društva* u saglasju s diskursima globalizacije, odnosno sa tranzicijskim diskursom. Nasuprot tome, aparat postsocijalističkih država se posmatra kao protagonist *zatvorenog društva*, koji je trebalo menjati „ka otvaranju“, kroz aktivnosti organizacija civilnog društva. U Srbiji se tokom devedesetih godina odvijaju negativni politički i društveno-ekonomski procesi, kao što su sankcije koje uvodi Zapad i izolacija praćena velikom ekonomskom krizom i regionalnim oružanim sukobima. Milošević pokušava da sprovede centralizaciju i nameće autoritarizam, što pospešuje tezu međunarodno podržanog civilnog društva o Srbiji kao *zatvorenom društvu*, za koju se često koristi i metafora *geta*.

Prema koncepcijama koje pruža Vukašin Pavlović i koje su u saglasju s Popperovom *idejom otvorenog društva*, kulturni dodir s *otvorenim društvima* može biti opasan po jedno *zatvoreno društvo*.⁸¹⁹ Pored ostalih razloga, finansiranje projekata iz polja kulture i umetnosti u Srbiji je zato bilo važno za Soros fondaciju. U sklopu svojih investicija, Soros fondacija tokom devedesetih godina strateški inicira CSU, koji se u zadatom smeru bavi projektima savremene umetnosti. Umetničke prakse se prepliću s medijskim sadržajima i okreću ka javnoj sferi, gde stupaju u konflikte s dominantnim nacionalističkim i državnim diskursima. Projekti Radija B92, sa sredstvima Soros fondacije, afirmišu umetničke prakse koje stupaju u konfrontaciju sa zvaničnom ideologijom. Medijska sfera postaje distributivni okvir uspostavljene institucije umetnosti civilnog društva, pošto se tradicionalna institucija umetnosti delimično izmestila.

U Srbiji, početkom dvehiljaditih, evropske fondacije podržavaju projekte u kulturi koji doprinose procesima evropskih integracija. Kultura se posmatra kao polje gde se testira meka uslovljenost, s kojom se može uticati na zemlje kandidate kao što je Srbija. Podsticanjem procesa *diskurzivne evropeizacije* u korist evropskih integracija, u tim zemljama se teži da se kroz projekte u kulturi prevazilazi lokalni nacionalni identitet.

⁸¹⁹ Pavlović, V., 1995a, 16.

Među raznim evropskim organizacijama i fondacijama koje su bile aktivne u tom periodu, posebno se izdvaja Pro Helvecija, koja je od 2000. do 2008. godine donirala značajna sredstva u Srbiji za projekte iz kulture i čiji su ciljevi kompatibilni s ciljevima ostalih fondacija. Za organizacije koje sprovode umetničke projekte poželjne su liberalne vrednosti i karakteristike, kao što su kulturna različitost, umrežavanje, decentralizacija, inovativnost i efikasnost. Značajan broj organizacija nekritički preuzima ove vrednosti i osobine, i učestvuje na aktivan način u procesima evropskih integracija, promovišući (post)modernizacijske i tranzicijske fraze. Za razliku od toga dolazi do stvaranja novih umetničkih samoorganizovanih kolektiva, poput onih okupljenih u platformi Druga scena, koji su u svojim praksama propitivali nacionalističke, neoliberalne i evrointegracijske procese, ne uspevajući u potpunosti da prevaziđu politiku identiteta, iako su dovodili u pitanje dominantni nacionalni identitet.

U četvrtom i petom poglavlju su analizirane karakteristične umetničke prakse koje stoje na krajnim tačkama društvenih i tranzicijskih protivurečnosti. U radu se uzima u obzir da postoje dva segmenta perioda tranzicije, prema podeli o kojoj piše Nada G. Novaković, i koja je usvojena u radu. Prvi period se naziva još i periodom *blokirane transformacije*, njega karakterišu recesija, sankcije, ratna ekonomija i drugi nepovoljni procesi, dok drugi period, nakon političkih promena 5. oktobra 2000. godine, obeležavaju privatizacija javnih resursa i dosledno primenjeni neoliberalni model, koji podstiču međunarodni kreditori i strane investicije.

Rezultati analize umetničkih praksi su izraženi u dve tabele, od kojih prva tabela obuhvata umetničke prakse od 1991. do 2000. godine, dok druga tabela prikazuje prakse od 2000. do 2008. godine. Rezultati prikazuju preovlađujuće uvide koji su proizašli iz analize konkretnih umetničkih praksi, u kojima su jasno izražene protivurečnosti u međusobnom odnosu ekonomske, ideološke i političke sfere. Shodno tome obrađuju se relacije umetničkih praksi prema zahtevu za društvenom promenom, u pogledu uključivanja u dominantni modernizacijski diskurs, odnosno, u pogledu stava prema međunarodnim donacijama i drugim sredstvima za proizvodnju.

U predstavljenim tabelama broj 2 i broj 3 se na osnovu izvršenih analiza klasifikuje oblik podrške koju su imale umetničke prakse, zatim njihov odnos prema diskursu modernizacijske paradigme i karakter umetničke prakse u odnosu na principe istorijskih avangardi. Poslednja klasifikacija u tabelama podrazumeva preovlađujuću funkciju svake od umetničkih praksi, čime se ne odbacuje mogućnost da izabrane umetničke prakse, u uslovima tranzicije, imaju i druge, sekundarne funkcije.

U prvom segmentu perioda tranzicije od 1991. do 2000. godine navedene su savremene umetničke prakse koje su bile u antagonizmu s narastajućim nacionalističkim diskursom, ali se istovremeno vidi da su pojedine prakse pružale podršku vladajućem nacionalističkom diskursu. Prva obrađena tendencija jeste ona koja je došla do izražaja povodom izložbe *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka*, koja pomoću antiavangardističke metode vrši zaokret i apropriše ideje istorijskih avangardi, poput onih zenitizma, uvezujući ih s tradicionalizmom i etno-nacionalizmom. Država i njene institucije pružaju podršku projektu antimodernosti ovih umetnika i njihovom otporu diskursima modernizacije. Ta tendencija odgovara postestetskim reakcionarnim praksama, koje se, kako je to formulisao Močnik, ostvaruju u obliku neofašističke umetnosti koja primenjuje sličan „postmodernistički“ trik.⁸²⁰ Umetničke prakse koje slede ovaj kurs ostvaruju društvenu funkciju potpore ideologiji etno-nacionalizma, revizionizma i lokalnog umetničkog tržišta.

U suprotnosti sa etno-nacionalizmom stoji grupa teoretičara i umetnika koja zastupa tezu o *modernizmu posle postmodernizma*. Ona okuplja umetnike s kojima je moguće zastupati interpretacije o konceptualnom poimanju (post)modernizma koji stoji u suprotnosti s figurativnim slikarstvom. U tom ključu Denegri traži u radovima neekspresivnost i potpuno odustajanje od ličnog umetničkog autorskog gesta, kao u *tehnoestetskim* instalacijama od metala mladih umetnika s početka devedesetih godina.⁸²¹ Tendencija *modernizam posle postmodernizma* teži

⁸²⁰ Močnik, R., 2017, 81.

⁸²¹ Denegri, J., 2013, 135.

usklađenosti s (post)modernizacijskim diskursom. Ovoj tendenciji potporu daju pokrajinske institucije kulture, a međunarodni donatori joj pružaju sporadičnu podršku. Močnikova formulacija o *retro-estetskim praksama*, koja je razmotrena u prethodnim poglavljima, adekvatna je za promišljanje ovih praksi. Pošto tendencija *modernizma posle postmodernizma* ima specifične edukacijske ciljeve, o njihovim praksama može se govoriti kao o *retro-estetskim praksama* koje imaju unapređenu komponentu u sferi obrazovanja. Ono što ih dodatno odlikuje jeste težnja ka autonomiji umetnosti i konzerviranju njene modernističke institucije. Funkcija ovih umetničkih praksi jeste u tome da artikulišu drugačiju modernizaciju srpskog društva, u kojem je na snazi radikalna antimodernost, kao i u izgradnji obrazovne sfere.

Publikacija *CSU Art in Yugoslavia 1992-1995*, u kojoj je između ostalog zastupljena ideja otvorenog društva, predstavlja izabranu umetnost iz Srbije. CSU pruža okvir za savremenu umetnost u kontekstu urbane i medijske kulture i teži da uspostavi njenu novu formulaciju u srpskom društvu. CSU dobija stratešku podršku od Soros fondacije, a projekti koje realizuje pretežno su usklađeni sa diskursom tranzicije i otvorenog društva. Umetničke prakse koje orbitiraju oko CSU uzimaju u obzir urbani život i medijsku sferu kao sastavne segmente savremene umetnosti. U tom kontekstu ekspanzija estetske institucije u javnu sferu osnažuje umetničke prakse koje deluju u kontekstu širih društvenih promena. Naglašena funkcija ovih praksi je u kritici srpskog društva, u razvijanju civilnog i otvorenog društva i savremene umetnosti, u cilju društvenih promena.

Subverzivan postupak ekspanzije estetske institucije imanentan je savremenoj umetnosti, o čemu piše i Močnik,⁸²² a ovaj proces odgovara umetničkim praksama proizašlim iz alternativne, *andergraund* kulture i muzike, i koje su migrirale u sferu medija i time sprovele ekspanziju estetske institucije. One su se povezale s medijskim projektima civilnog društva i tokom devedesetih godina su bile aktivne protiv vladajuće politike. Posebno je Radio B92 podržavao kulturu *beogradskog andergraunda*, zahvaljujući strateškoj podršci koja je dolazila od Soros

⁸²² Močnik, R., 2017, 71-72.

fondacije. Može se reći da je produkcija Radio B92 bila mobilisuća institucija za otpor Miloševićevoj vlasti tokom devedesetih godina i najširi kanal za rasprostiranje urbane kulture i *diskursa otvorenog društva*, jer je zagovarala ideju otpora s brojnim žarištima, koje vlast nije mogla lako da ugasi. Narodna muzika i kultura su tretirane kao protivnici u toj borbi, jer su ove pojave od strane urbane kulture bile posmatrane kao prorežimske. Glavni konkurent u medijskom prostoru bila je kultura *turbo-folka*, s kojom urbana i alternativna kultura stupaju u konfrontaciju. Ove prakse su usklađene s diskursom tranzicije i otvorenog društva, dok su prakse narodne kulture, prema toj binarnoj logici, predstavljene kao antagonističke i antimodernizacijske, kao na primer u hibridnom proizvodu *Geto – Tajni život grada*, pamfletskom filmu *beogradskog andergraunda* iz 1995. godine. Funkcija ovakvih hibridnih praksi jeste u tome da obezbede potporu širim protestnim i drugim društvenim kretanjima suprotstavljenim „zatvorenom društvu“, a u korist urbane kulture.

Performativne i radikalne teatarske ili ulične aktivističko-umetničke prakse bile su u tesnoj vezi s civilnim društvom, ali su bile povremeno podržane od strane međunarodnih donatora, tako da su se pojedine razvile samostalno, iz optimizma građanskih protesta. One se uključuju u građanske i studentske proteste protiv vlasti, a njihova institucionalizacija se dešava unutar civilnog društva. One se usklađuju sa diskursom civilnog društva i ne zadržavaju tradicionalnu instituciju umetnosti. Protestne akcije koje su izvodili grupe Led art i Magnet proizvele su kritički javni diskurs u neverbalnom obliku koji je išao na ruku sveprisutnom protestnom optimizmu civilnog društva i opozicije. Iako su na prvi pogled slične, prakse protestno-umetničkih grupa Led art i Magneta se jasno razlikuju. Led artu podršku pružaju razni činioci, a glavnu potporu imaju unutar institucije civilnog društva. Grupa Magnet prima minimalnu podršku i sponzorstva, oslanjajući se uglavnom na sopstvene resurse i na podršku medija.

Protivrečnost Magneta je u tome što je svoje radikalne političke akcije opravdavao ispred vlasti koncepcijom autonomije umetnosti. Led art je za razliku od njih težio da transformiše instituciju umetnosti unutar institucije civilnog društva. Praksa Led arta govori u prilog protestne funkcije umetničkih praksi,

budući da Led art uspostavlja izvorni umetnički jezik žargona i sarkazma, koji je primenjen, kako piše Dragičević Šešić, tokom opozicionih protesta 1996-1997. godine.⁸²³

Magnet teži avangardističkim zahtevima poput onoga o stapanju života i umetnosti, ali ne i odbacivanju autonomije umetnosti jer je posmatra kao prostor za samozaštitu. Grupa Magnet prevazilazi prostor umetničkih praksi nastupajući kao hibridni projekat koji uključuje umetnički, medijski i politički aspekt. Magnet se poziva na princip slobode, koji postavlja na najviše mesto, a Srbiju definiše kao totalitarno društvo. U tome se uočava njihova afirmacija diskursa modernizacijske paradigme. Funkcija Magneta je pak u afirmaciji protesta protiv vlasti i u delimičnoj aktuelizaciji principa istorijskih avangardi.

⁸²³ Dragičević Šešić, M., 2018, 215.

Tabela br. 2: Rezultati analize umetničkih praksi u Srbiji 1991-2000.

	<i>Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX</i>	<i>Modernizam posle postmodernizma</i>	<i>CSU (Art in Yugoslavia 1992-1995.)</i>	<i>Radio B92 (Geto – Tajni život grada)</i>	<i>Led art</i>	<i>Grupa Magnet</i>
Oblik podrške	Državne institucije.	Pokrajinske institucije kulture i međunarodni donatori.	Strateška podrška Soros fondacije.	Strateška podrška Soros fondacije.	Civilno društvo i međunarodni donatori.	Mediji i civilno društvo.
Relacija prema diskursu modernizacijske paradigme	Antimodernizacijski diskurs.	(Post)Modernizacijski diskurs.	Tranzicijski i diskurs otvorenog društva.	Tranzicijski diskurs i diskurs otvorenog društva..	Diskurs civilnog društva.	Modernizacijski diskurs.
Karakter umetničke prakse i relacija prema principima avangardi	Postestetika reakcionarna praksa. Povezivanja ideja avangardi sa etno-nacionalizmom i tradicionalizmom.	Retro-estetske prakse. Progressivni aspekt u sferi obrazovanja. Afirmacija autonomije umetnosti i modernističke institucije umetnosti.	Ekspanzija estetske institucije u javnu sferu u cilju društvenih promena.	Ekspanzija estetske institucije u medijsku sferu.	Transformacija institucije umetnosti unutar institucije civilnog društva	Prevazilaženje institucije umetnosti. Protivurečnost održavanja autonomije umetnosti.
Funkcija umetničkih praksi	Podrška ideologiji etno-nacionalizma i revizionizma.	Artikulacija drugačije modernizacije srpskog društva i izgradnja obrazovne sfere.	Kritika društva, razvijanje otvorenog društva i savremene umetnosti u cilju društvenih promena.	Podrška protestnim kretanjima nasuprot zatvorenom društvu u korist urbane kulture.	Artikulacija protestnog i jezika civilnog društva.	Afirmacija protesta i aktualizacija principa istorijskih avangardi.

Za razliku od devedesetih godina kada je civilno društvo bilo u konfrontaciji s državom, s političkim promenama tokom dvehiljaditih to stanje se menja u korist intenzivirane saradnje između nevladinog sektora i državnih institucija. Međutim, zbog kompleksnih procesa nakon političkih promena u Srbiji ta saradnja nije bila harmonična. Određene državne strukture koje su bliske nacionalnim projektima odbijaju liberalne obrasce koje nameće civilno društvo. Drugi segment državnih institucija poput Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije prepušta civilnom društvu rad na procesima evropskih integracija i na pomirenju u regionu.

Politika identiteta predstavlja okvir u kojem se kreće i savremena umetnost. „Brendiranje“ *balkanske savremene umetnosti* je tendencija koja je bila prisutna početkom dvehiljaditih, a uspostavljanje *balkanizacijskog diskursa* u kulturi postaje sredstvo za transformaciju postsocijalističkih kulturnih identiteta. Umetničke prakse počinju da preispituju diskurs tranzicije, a neke od njih se sukobljavaju sa diskursom evropskih integracija i *balkanizacijskim diskursom*, istovremeno stupajući u konfrontaciju i sa nacionalističkim diskursima.

Značajna razlika između umetničkih praksi pre političkih promena i onih nastalih nakon tih promena jeste u tome da su one kasnije bile kritički nastrojene prema neoliberalnoj hegemonij formaciji, odnosno prema procesima kapitalističke restauracije. Diskurs otvorenog društva i civilnog društva nije više prisutan na isti način kao što je to bio devedesetih godina. Delimično i zbog toga jer je Soros fondacija početkom dvehiljaditih prestala da se orijentiše na podršku umetničkim projektima i usredsredila se na druga pitanja i smerove u srpskom društvu.

Prakse povezane s borbama za prava LGBTQ populacije poput samoorganizovanog Kvir Beograda, uspele su da početkom dvehiljaditih godina, i pored minimalne podrške međunarodnih donatora, uspostave javnu *kvir praksu*. To je ostvareno kroz polje kulture, prvo u činu povezivanja sa umetničkim kolektivima unutar platforme Druga scena, a kasnije i s izvođenjem nekoliko aktivnosti pod okriljem gradskih institucija kulture. Zbog bliskosti s temama roda, feminističkim i poststrukturalističkim teorijama, koje su zajedno razmatrali u teoriji i praksi, povezivanje Kvir Beograda s teorijsko-umetničkim kolektivima se pokazalo kao uspešna strategija. Kvir Beograd nije reprodukovao matricu modernizacijskih

diskursa nego je doprinosa sopstvenoj *kvir praksi*. Funkcija tih praksi je bila u tome da pruže podršku LGBTQ zajednici u ostvarivanju svojih prava.

Pokušaj prevazilaženja neoliberalnih, nacionalističkih, evrointergacijskih i balkanizacijskih diskursa i praksi u kulturi, nije se pokazao dovoljno uspešnim u slučaju organizovanja izložbe umetnika iz Kosova pod naslovom *Odstupanje* početkom 2008. godine. Projekat su podržale Evropska kulturna fondacija i Pro Helvecija. Iako je u Novom Sadu ista izložba uspešno organizovana, zato što su pokrajinske demokratske vlasti stale iza nje, u Beogradu se to nije desilo. Politički kontekst uoči proglašenja nezavisnosti Kosova doveo je do zatvaranje izložbe, uništavanja umetničkih radova od strane nacionalističkih formacija i protesta ispred galerije. Iako su organizatori u Kontekst galeriji deklarativno izvršili odmak od neoliberalnih ili nacionalnih interpretacija izlaganja ovih radova, društveno politička situacija im nije dozvolila da izađu iz okvira tekuće politike nacionalnih identiteta. Ove prakse karakteriše ekspanzija estetske institucije u javnu sferu u cilju društvenih promena, a prati ih afirmacija autonomije umetnosti. Njihova funkcija je u tome da istovremeno kritikuju i neoliberalnu i nacionalnu paradigmu.

Praksa članica platforme Druga scena, poput Slobodnakultura.org bila je pretežno usklađena s modernizacijskim diskursom, a naročito s diskursom o demokratizaciji interneta. Oni su propitivali novo medijsko okruženje, koje se uz masovno korišćenje interneta i digitalnih tehnologija menjalo po pitanju autorskih prava, mogućnosti dinamične razmene i kopiranja digitalizovanih sadržaja, te pitanja dematerijalizacije umetničkog dela i intelektualnog vlasništva u informatičkom društvu. Te prakse su dobijale sporadičnu podršku Soros fondacije, Pro Helvecije i gradskih institucija kulture i usredsredile su se ka transformaciji estetske institucije u medijsku i internet sferu. Delimično ih karakteriše prihvatanje tranzicijskog diskursa, prema kojem je Srbija nazadna zemlja, koja bi trebala da se modernizuje kroz umrežavanje, digitalizaciju i slično. Ovaj koncept progresa dovodi u pitanje instituciju umetnosti, odnosno instituciju vlasništva u širem smislu. Predlog im se sastojao u negaciji tradicionalnih vlasničkih pravnih regulacija i u pokušaju implementacije reformističkih pravnih regulativa. U tom

smislu je funkcija ovih praksi bila u implementaciji novih pravnih regulativa u prilog digitalnoj kulturi.

TkH časopis, koji je izdavao istoimeni kolektiv, jedna od osnivačica platforme Druga scena, imao je jasan obrazovni cilj i bio je podržan od strane zvaničnih državnih institucija. Praksa kolektiva je usklađena sa (post)modernizacijskim diskursom, a podrazumeva karakteristiku ekspanzije estetske institucije u obrazovnu sferu, afirmaciju autonomije umetnosti i prožimanja teorije i prakse. Funkcija *TkH* je bila u artikulaciji umetničke i teorijske obrazovne sfere i u izgradnji nezavisne kulturne scene u Beogradu.

Za razliku od njih, *Prelom* je bio časopis koji je proizašao iz aktivnosti CSU koji je podržavala Soros fondacija, a kasnije *Prelom* podržava sporadično i ERSTE fondacija i Evropska kulturna fondacija. Međutim, redakcija *Preloma* se veoma brzo profilisala na samostalan način, pokazavši od početka jasan odmak od diskursa tranzicije i otvorenog društva. Redakcija *Preloma* je rastrzana između teorijskog krila, koje je nameravalo da misli novu revolucioarnu politiku teorije kao odgovora na neoliberalne uslove i tranzicijski diskurs; dok je drugo krilo bilo više orijentisano na teorijsku interpretaciju savremene kulture i umetnosti i na programe evropskih fondacija za kulturu. Neoliberalno, projektno orijentisano i prekarno okruženje dovešće do toga da se početne revolucionarne teorijske ideje utope u one evropske projekte koji predlažu reformu neoliberalnog poretka. Funkcija *Prelom* kolektiva ostaje u kritici društva, afirmaciji savremene umetnosti i teorijskom doprinosu u obrazovnoj sferi.

Tabela br. 3: Rezultati analize umetničkih praksi u Srbiji 2000-2008.

	Kvir Beograd	NAPON i Kontekst galerija (<i>Odstupanje</i>)	Slobodnakultura.org (<i>Informal Networks Belgrade</i>)	Prelom kolektiv	Teorija koja Hoda
Oblik podrške	Minimalna podrška međunarodnih donatora	Evropska kulturna fondacija, Pro Helvecija, pokrajinske i gradske institucije kulture.	Soros fondacija, Pro Helvecija i gradske institucije kulture.	Soros fondacija, ERSTE fondacija, Evropska kulturna fondacija.	Državne i gradske institucije, Pro Helvecija i drugi međunarodni donatori.
Relacija prema diskursu modernizacijske paradigme	(Post)Modernizacijski diskurs u pogledu kvir identiteta.	Modernizacijski diskurs, prevazilaženje balkanizacijskog diskursa.	Modernizacijski i tranzicijski diskurs.	Antagonizacija sa tranzicijskim diskursom.	(Post)Modernizacijski diskurs.
Karakter umetničke prakse i relacija prema principima avangardi	Umetničko-aktivistička performativna kvir praksa. Povezivanje umetnosti i života, teorije i prakse.	Ekspanzija estetske institucije u javnu sferu u cilju društvenih promena. Afirmacija autonomije umetnosti.	Transformacija estetske institucije u medijsku i internet sferu.	Transformacija estetske institucije u umetnosti i teorije u cilju društvenih promena. Spoj teorije i prakse.	Ekspanzija estetske institucije u obrazovnu sferu. Afirmacija autonomije umetnosti. Spoj teorije i prakse.
Funkcija umetničkih praksi	Podrška LBGTQ zajednici u ostvarivanju svojih prava.	Istovremena kritika neoliberalne i nacionalne paradigme.	Implementacija novih pravnih regulativa u prilog digitalnoj kulturi.	Kritika društva, uz afirmaciju savremene umetnosti i teorijski doprinos u obrazovnoj sferi.	Artikulacija umetničke i teorijske obrazovne sfere i izgradnja nezavisne kulturne scene.

Kroz predstavljenu analizu je utvrđeno kojim je to umetničim praksama međunarodna intervencija posebno bila naklonjena radi uključivanja Srbije u globalne tokove. Ispostavlja se da su pojave kao što je savremena umetnost koja teži društvenim promenama, posebno bile pogodne za to. Ova disertacija pruža odgovor o ulozi umetnosti u tranzicijskim procesima, jer se na osnovu istraživanja može reći da su određene savremene umetničke prakse u Srbiji bile ohrabrene da se aktivno uključe u tranzicijske procese prema liberalnoj demokratiji. Pojedine umetničke prakse su čak bile na prvoj liniji borbe protiv vlasti tokom devedesetih godina. U tom kontekstu su međunarodne donacije predstavljale važan faktor. Međutim, one nisu predstavljale i odlučujući faktor u usvajanju takve borbene prakse. Određujući faktor treba potražiti najpre u instituciji umetnosti, tačnije u činu prvobitnog gubitka prethodnih socijalističkih institucija umetnosti i izostanku njihovih adekvatnih alternativa u momentu dezintegracije SFRJ.

U slučajevima projekata *Odstupanje*, grupe Magnet ili članica platforme Druga scena, može se zaključiti da sama afirmacija koncepta i zahteva autonomije umetnosti nije dovoljna za prevazilaženje uslova tranzicije. Da bi se to izvelo potrebna je reartikulisana konkretna praksa koja se, pored samoorganizovanja, vraća na izvorne principe istorijskih avangardi, koji podrazumevaju smislenu transformaciju institucije umetnosti u datim ekonomskim i političkim kontekstima.

Pomenute članice Druge scene su se orijentisale nasuprot nacionalističkom diskursu i delimično su uspele da odbace nametnute procese komercijalizacije savremene umetnosti i promocije *balkanizacijskog diskursa* u kulturi, što je nasuprot praksi Druge scene bila uobičajena praksa kakvu su realizovali MSU, Remont, ULUS, privatne galerije i druge aktivne organizacije u kulturi tog perioda.

Ovo istraživanje je pokazalo da su institucionalni i materijalni uslovi proizvodnje umetnosti odlučujući faktor koji utiče na diskurzivnu praksu umetnosti, koja svoj izraz i egzistenciju može oblikovati u odnosu na ciljeve, misiju i vizije međunarodnih donatora, u skladu ili pak u protivurečnosti s njima.

Na kraju je potrebno ponoviti da je specifičan doprinos ovoga rada u tome da pruži plodotvoran teorijski model za analizu sadržaja umetničkih praksi i konteksta u kojem se odvijaju društvene promene, odnosno da se kroz analizu

osvetle ona središta otpora u kojima umetnost može imati avangardnu funkciju. Otpor se može ostvariti ako se umetničke prakse uspešno vežu za problemske tačke i koncepte istorijskih avangardi i neoavagardi, uključujući i ambiciju prevazilaženja njihovog nasleđa na avangardistički način.

Literatura i izvori

Knjige i stručni radovi

- Adorno, Teodor V. *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979.
- Adorno, Teodor, Horkhajmer, Maks, „Kulturna industrija“, u: *Studije kulture*, Dorđević, Jelena (ur.), Službeni glasnik, Beograd 2012, 67-99.
- Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd 1971.
- Altiser, Luj, „Filozofija i marksizam“, u: *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2009a, 87-121.
- Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Beograd 2009b.
- Altiser, Luj, „Transformacija filozofije“, u: *Prelom: časopis za sliku i politiku*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2009c, 69-86.
- Altiser, Luj, „Tri beleške o teoriji diskursa“ u: *Treći program*, br. 164, JMU Radio-televizija Srbije, Beograd 2014, 9-46.
- Anđelković, Branislava, Dimitrijević, Branko, Sretenović, Dejan, Vild, Borut (ur.), *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001.*, MSU, Beograd 2005.
- Apostol, L. Corina, „Art workers between precarity and resistance: A genealogy“, u: *Art Workers*, Henriksson, Minna, Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, (ur.), Helsinki 2015, 103-117.
- Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century, Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, London 2010.
- Bajović, Zdravka i Warsza, Joanna, „Extremer Gewaltverzicht“, u: *Forget Fear: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art* (katalog izložbe), Źmijewski, Artur, Warsza, Joanna (ur.), König, Berlin 2012, 136-143.
- Balkan Ambrella. Magazin za dijalog kulturnih centara u regionu*, br. 2, Remont, Beograd 2002.
- Balunović, Filip, „O fenomenima procesa privatizacije u Srbiji“, u: *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Vesić, Darko i drugi (ur.),

- Centar za politike emancipacije, Beograd 2015, 83-143.
- Bakić, Jovo, *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*, Službeni glasnik, Beograd 2011.
- Bakrač T., Saša, Emilija, Klem, Milanović, Miško, „Ekološke posledice NATO bombardovanja“, u: *Vojno delo*, 7/2018, Ministarstvo odbrane Republike Srbije, Beograd 2018, 476-492.
- Balibar, Etienne, *Politics and the Other Scene*, Verso, London 2002.
- Balibar, Etienne, *The Philosophy of Marx*, Verso, London 2007.
- Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 114-149.
- Bilić, Bojan, Dioli, Irene, „Queer Beograd Collective: Beyond Single-Issue Activism in Serbia and the Post-Yugoslav Space“, u: *Intersectionality and LGBT Activist Politics. Multiple Others in Croatia and Serbia*, Bilić, Bojan, Kajinić, Sanja (ur.), Palgrave Macmillan, London 2016, 105-125.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998.
- biro beograd & slobodnakultura.org (ur.), *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org, Beograd 2007.
- Bloh, Ernst, *Princip nada*, prvi svezak, Naprijed, Zagreb 1981.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1991.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York 1993.
- Boynik, Sezgin, „New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces“, u: *Retracing Images – Visual Culture after Yugoslavia*, Karamanić, Slobodan, Suber, Daniel (ur.), Brill, Leiden 2012, 81-105.

- Boynik, Sezgin, „Teorija incidenta: Kako promišljati odnos umetnosti i politike izvan okvira funkcionalizma (Slučaj zatvaranja izložbe Odstupanje: Savremena umetnička scena Prištine u Beogradu, 7. februara 2008)“, *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika. Knjiga eseja i intervjuua o Kosovu i Srbiji*, Knežević, Vida et al. (ur.), Cenzura, Novi Sad 2013, 13-30.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt 1974.
- Bürger, Peter, *Nach der Avantgarde*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2014.
- Burio, Nikolas, *Relaciona estetika*, Košava, Vršac 2003.
- Calic, Marie-Janine, *Geschichte Jugoslawiens*, C. H. Beck, München 2018.
- Čekić, Jovan, Živko Grozdanić (ur.), *Time Code – V internacionalni bijenale mladih umetnika 2002 Vršac* (katalog izložbe), Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2002.
- Ćirić, Maja, „Konstrukcija Balkana kao Drugog u savremenoj umetničkoj praksi, u: *Remont art files, br. 1*, Časopis za promociju savremene umetnosti 2007/08, Remont nezavisna umetnička asocijacija, Beograd 2009, 19-28.
- Ćosić, Božica, „Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *1929-1950. Nadrealizam – socijalna umetnost* (katalog izložbe), MSU, Beograd 1969, 24-35.
- Craven, David, *Art History as Social Praxis, The Collected Writings of David Craven*, Brill, Boston 2017.
- Cvetković, Marijana, „Druga scena. Beogradska samoorganizovana scena“, u: *Projekat Actopolis Belgrade*, Goethe Institut, Beograd 2016, 1-4.
- Ćurgus Kazimir, Velimir, „From islands to the mainland“, u: *The Last Decade*, Ćurgus Kazimir, V. (ur.), Medija centar, Beograd 2001a, 5-38.
- Ćurgus Kazimir, Velimir, „The Center for Cultural Decontamination (1995-2000)“, u: *The Last Decade*, Ćurgus Kazimir, V. (ur.), Medija centar, Beograd 2001b, 392-402.
- Ćurković, Stipe, „Urednički predgovor“, u: Heinrich, Michael, *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb 2015, 8-20.

- Daković, Nevena i Šuvaković, Miško, „Druga avangarda – ili – Filmska neoavangarda“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010, 351-362.
- Danto, Arthur, „The Artworld“ u: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, br. 19, American Philosophical Association Eastern Division, Sixty-First Annual Meeting, 1964, 571-584.
- Debor, Gi, *Društvo spektakla, anarhija/ blok 45*, Novi Beograd 2017.
- Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Atoča, Beograd 2009.
- Dedić, Nikola, *Slika u doba medija – Dragomir Ugren* (katalog izložbe), Savremena galerija Zrenjanin, Zrenjanin 2011.
- Dedić, Nikola, „Pojam undergrounda u umjetnosti u Srbiji devedesetih“ u: *Život umjetnosti*, br. 90, Pašić, Jelena (ur.), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012, 52-65.
- Dedić, Nikola, „Marksizam između modernističke i postmodernističke teoretske paradigme: slučaj Luja Altisera“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/Fakultet za medije i komunikaciju, Beograd 2015a, 73-87.
- Dedić, Nikola, „Recepcija Luja Altisera i antihumanističkog marksizma u Jugoslaviji“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/Fakultet za medije i komunikaciju, Beograd 2015b, 366-384.
- Dedić, Nikola, „Doba savremene umetnosti“, u: *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Čekić, Jovan, Šuvaković, Miško (ur.), Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017, 41-52.
- Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela „Predgovor priređivača“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, N., Pantić, R., Nikolić, S. (ur.), Orion art, Beograd 2015, 7-10.
- Denegri, Ješa, „Redefinicija pojma druga linija“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.),

- Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 405- 406, prvi put objavljeno u:
Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (katalog izložbe),
 Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, avgust-septembar 1996. i
 Košava br. 31, Vršac, decembar 1996 - januar 1997.
- Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000. Devedesete*, Orion art, Beograd 2013.
- Denegri, Ješa, „Decenijske izložbe' jugoslovenske umetnosti“ XX veka, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 135-171.
- Despotović, Jovan, „Hronologija grupe Magnet“, u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 4-5.
- Despotović, Jovan, „Podsticanje nužnosti pobune“, u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 8-16.
- Dimitrijević, Branislav, „Post-Post-Anti...“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 320, prvi put objavljeno u: *Naša Borba*, Beograd, 26.9.1996, 15.
- Dimitrijević, Branislav, „Koraci i raskoraci: kratak pregled institucionalne koncepcije i izlagačke politike Muzeja savremene umetnosti 2001–2007“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 315-345.
- Dimitrijević, Vojin, Stojanović, Radoslav, *Međunarodni odnosi*, Službeni list SRJ, Beograd 1996.
- Dragičević Šešić, Milena, „Turning the power of art against fear and hatred“ u: *Building Open Society in the Western Balkans 1991-2011*, Open Society Foundations, New York 2011, 59-63.
- Dragičević Šešić, Milena, *Umetnost i kultura otpora*, Clio, Beograd 2018.
- Druga scena, „Druga scena“ u: *re-reader 2006/2007*, biro beograd &

- slobodnakultura.org, Beograd 2007, 66-67.
- Dorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Clio, Beograd 2009.
- Dorđević, Jelena, *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd 2012.
- Dorđević, Jelena, „Političnost umetnosti: Slučaj Srbije“, u: *Politički identitet Srbije u globalnom i regionalnom kontekstu*, Vesna Knežević-Predić (ur.), Fakultet političkih nauka/Službeni glasnik, Beograd 2015, 291-304.
- Dorđević, Marko, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, FMK i Orion art, Beograd 2015.
- Đukić Dojčinović, Vesna, *Tranzicione kulturne politike – konfuzije i dileme*, Zadužbina Andrejević, Beograd 2003.
- Đukić, Vesna, *Država i kultura, Studija savremene kulturne politike*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2012.
- Erjavec, Aleš, *Ljubav na poslednji pogled, avangarda, estetika i kraj umetnosti*, Orion art, Beograd 2013.
- Erjavec, Aleš, „Zaključak: avangarde, revolucije i estetika“, u: *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, Erjavec, Aleš (ur.), Orion art, Beograd 2016, 265-294.
- Esanu, Octavian, *The transition of the Soros centers to contemporary art: The managed avant-garde*, CCK, Kijev 2008.
- Evans, Dilan, „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize“, u: *Žak Lakan i izazov psihoanalize*, Aničić, U. Dejan (ur.), QT Časopis za kvir teoriju i kulturu, br. 7, Centar za kvir studije, Beograd 2011, 90-127.
- Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda*, Sveučilišna naklada Liber i Globus, Zagreb 1984.
- Fokus Grupa, „I Sing to Pass the Time“, u: *Art Workers*, Henriksson, Minna, Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, (ur.), Helsinki 2015, 119-122.
- Forgač, Eva, „Kako je nova levica otkrila istočnoevropsku umetnost“, u: *Savremena umetnost i muzej. Kritika političke ekonomije umetnosti*, Stojanović, Jelena

- (ur.), MSU, Beograd 2013, 119-140.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd 1998.
- Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Koledž de Fransu održano 2. decembra 1970. godine*, Karpos, Loznica 2007.
- Gibo, Serž, „Zastrašujuća sloboda kičice: Bostonski institut za savremenu umetnost i modernu umetnost“, u: *Savremena umetnost i muzej*, Stojanović, Jelena (ur.), MSUB, Beograd 2013, 71-96.
- Golijanin, Aleksa, „Situacionistička internacionala“, u: *Gradac. Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, br. 164-166, Čačak 2008, 7-11.
- Građanske inicijative, *NVO sektor u Srbiji*, Beograd 2005.
- Građanske inicijative, *Izgradnja partnersta između NVO i javne administracije u procesu Evropskih integracija*, Beograd 2009.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961.
- Grić, Danko, *Estetika I-IV*, Naprijed, Zagreb 1974 – 1979.
- Grlja, Dušan, et al. (ur.), „Izbor iz diskusija sa mailing liste Preloma 2005/6“, u: *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008, 13-38.
- Grlja, Dušan, „Teorijska praksa: O materijalnim efektima nematerijalnog rada“ u: *TkH Časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 17, Teorija koja hoda, Beograd 2010, 46-50.
- Grojs, Boris, *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd 2009.
- Hartman, Nikolaj, *Estetika*, BIGZ, Beograd 1979.
- Harvey, David, *Kratka povijest neoliberalizma*, VBZ, Zagreb 2013.
- Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I-II*, Kultura, Beograd 1966.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika I-III*, BIGZ, Beograd 1986.
- Heinrich, Michael, *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb 2015.
- Herzfelde, Wieland, *John Hartfield*, VEB Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1988.

- Horvat, Branko, *Jugoslavensko društvo u krizi. Kritički ogledi i prijedlozi reformi*, Globus, Zagreb 1985.
- Horrorkatze, „From Soros Realism to Creative Class”, u: *Art Always Has Its Consequences*, Hegyi, Dora, (ur.) Sternberg Press, Berlin 2011, 190-200.
- Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York 1996.
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London/New York 1998.
- Kant, Imanuel, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd 1970.
- Kalajić, Dragoš, *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* (katalog izložbe), Vranić, Dragana (ur.), MSU, Beograd 1994.
- Karamanić, Slobodan, „Izbor iz mailing liste Preloma“, u: *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008, 13-38.
- Knežević, Vida, Marjanović, Ivana, „O kontekst galeriji“, u: *Kontekst arhiva 06/07/08*, Knežević, V., Marjanović, I. (ur.), Kontekst, Beograd 2008, 7.
- Knežević, Vida, Lukić, Kristian, Marjanović, Ivana, Nikolić, Gordana, „Odstupanje“, u: *Odstupanje – Savremena umetnička scena Prištine* (katalog izložbe), Knežević, V. et al. (ur.), Kontekst, Beograd 2008, 5-7.
- Knežević, Vida, Lukić, Kristian, Marjanović, Ivana, Nikolić, Gordana (ur.), *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika. Knjiga eseja i intervjuva o Kosovu i Srbiji*, Novi Sad, Cenzura, Novi Sad 2013.
- Kolin, Metju, *This is Serbia Calling, Rokenrol radio i beogradski pokret otpora*, Samizdat B92, Beograd 2001.
- Komelj, Miklavž, „Od nadrealističke do partizanske revolucije“, u: *Lekcije o odbrani*, Miletić, Miloš, Radovanović, Mirjana (ur.), KURS, Beograd 2017, 45-62.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London 1985.
- Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj levisi 1928-1952*, Liber, Zagreb 1970.

- Lazić, Mladen, „Postsocijalistička transformacija i restratifikacija u Srbiji“, u:
Politička misao, 48/3, Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu,
Zagreb 2011, 123-144.
- LED ART, „Šta se još (ne)radi 1993?“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*,
Grginčević, Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 52.
- LED ART, „(Pre)potop“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Grginčević,
Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 60.
- LED ART, „Zamrznuta umetnost“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*,
Grginčević, Vesna, (ur.), Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad 2004, 29-
48.
- Lešaja, Ante, *Praksis orijentacija, časopis Praxis i Korčulanska ljetna škola*, Rosa
Luxemburg Stiftung, Beograd 2014.
- Maldini, Slobodan, *Istorija srpske umetnosti XVIII-XXI vek*, Knjiga komerc, Beograd
2018.
- Maliqi, Shkëlzen, *Kosova: Separate Worlds, Reflection and Analyses*, MM Society
Prishtina, Priština 1998.
- Maljević, Kazimir, „O partijskoj umetnosti“, u: *Bog nije zbačen*, Medenica, Vladimir
(ur.), Logos, Beograd 2010, 115-118.
- Maljković, Dušan, „Mit o vladavini Zorana Đinđića kao 'zlatnog doba' formiranja
građanskog društva u Srbiji“, u: *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza
procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar,
Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 304-320.
- Manović, Lev, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001.
- Marks, Karl, *Kapital, Prvi tom*, Prosveta, Beograd 1977.
- Marks, Karl, *Prilog kritici Hegelove filozofije prava*, Kultura, Beograd 1957.
- Matić-Panić, Radmila, „Miodrag B. Protić o Muzeju savremene umetnosti“, u: *Prilozi
za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU,
Beograd 2016, 57-80.

- Matt, Gerald, „Uroš Đurić u razgovoru sa Geraldom Matom“, u: *Strategije ekscesa ili ko se žuri uleti mu Đurić* (katalog izložbe), Milenković, Nebojša (ur.), MSUV, Novi Sad 2013, 44-46.
- McKee, Yates, *Strike Art*, Verso, London 2016.
- Merenik, Lidija, „No wave 1992-1995“, u: *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Sretenović, D. (ur.), Radio B92, Beograd 1996, bez paginacije.
- Micić, Ljubomir, „Manifest zenitizma“, u: *Manifest zenitizma*, Micić, Ljubomir, Goll, Ivan, Tokin, Boško, (ur.), biblioteka Zenit br. 1, Zagreb 1921, 3-8.
- Mihaljinac, Nina, *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999.*, Clio, Beograd 2018.
- Mikecin, Vjekoslav (ur.), *Marksizam i umjetnost*, Komunist, Beograd 1972.
- Milenković, Nebojša, *Vujica Rešin Tucić: Tradicija avangarde*, MSUV, Novi Sad 2011.
- Milohnić, Aldo, *Teorija savremenog teatra i performansa*, Orion Art, Beograd 2013.
- Močnik, Rastko, *3 teorije: institucija, nacija, država*, Centar za savremenu umetnost: škola za istoriju i teoriju umetnosti, Beograd 2003.
- Močnik, Rastko, *Spisi o suvremenom kapitalizmu*, Srpsko narodno vijeće, Zagreb 2016.
- Močnik, Rastko, „U umetnosti, savremenost počinje 1917.“, u: *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Čekić, Jovan, Šuvaković, Miško (ur.), Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017, 53-93.
- Moment*, časopis za vizuelne medije, br. 15, Niro Dečije novine, Beograd 1989.
- Moravski, Stefan, *Marksizam i estetika 1*, Pobjeda, Titograd 1980.
- Mouffe, Chantal, *On the Political*, Routledge, New York 2005.
- Mouffe, Chantal, *For a Left Populism*, Verso, iBook, London 2018.
- Musić, Goran, *Radnička klasa Srbije u tranziciji 1988-2013.*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2016.
- Mülhaupt, Freya, „John Heartfield: Zeitausschnitte“, u: *John Heartfield: Zeitausschnitte Fotomontagen 1918-1938* (katalog izložbe), Mülhaupt, F.

- (ur.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, 8-34.
- Novaković, Nada G., *Radnički štrajkovi i tranzicija u Srbiji od 1990. do 2015. godine*, Institut društvenih nauka, Beograd 2017.
- Brusin, Obrad, „Chronology“, u: *The Last Decade*, Ćurgus Kazimir, Velimir (ur.), Medija centar, Beograd 2001b, 182-205.
- Ognjanović, Simona, „Modaliteti recepcije i (re)kontekstualizacije Kompozicije II“, u: *Pit Mondrijan. Slučaj Kompozicije II* (katalog izložbe), Narodni muzej u Beogradu, Beograd 2015, 37-99.
- Olbrich, Harald, *Proletarische Kunst im Werden*, Dietz Verlag, Berlin 1986.
- Open Society Foundations, *Building Open Society in the Western Balkans 1991-2011*, New York 2011.
- Open Society Foundations, „Foundation activities“, u: *Building Open Society in the Western Balkans 1991-2011*, Open Society Foundations, New York 2011, 13-15.
- Pantić, Rade, „Fredrik Džejmson“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Dedić, Nikola, Pantić, Rade, Nikolić, Sanela (ur.), Orion art/Fakultet za medije i komunikaciju, Beograd 2015, 248-272.
- Pavle, Levi, Žilnik, Želimir, „Kino-komuna: film kao prvostepena društvena intervencija“, u: *Za ideju – protiv stanja*, Playground produkcija, Novi Sad 2009, 16-39.
- Pavlović, Vukašin, „Civilno društvo i mogućnost demokratskih promena ka otvorenom društvu“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Eko centar, Beograd 1995a, 11-48.
- Pavlović, Vukašin, „Potisnuto civilno društvo“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Eko centar, Beograd 1995b, 247-277.
- Paenhuysen, An, „Kurt Tucholsky, John Heartfield und Deutschland, Deutschland über alles“, in: *John Heartfield: Zeitausschnitte Fotomontagen 1918-1938* (katalog izložbe), Mülhaupt, Freya (Hrsg.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, 74-87.

- Petrović, Gajo, „Praksa“ u: *Theoria 1-2*, Srpsko filozofsko društvo, Beograd 1985, 175-198.
- Petrešin-Bachelez, Nataša, „Introduction“, u: *Art and theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A critical Anthology*, Janevski, Ana, Marcoco, Roxana, Nouril, Ksenia (ur.), Museum of Modern Art, New York 2018, 227-231.
- Piškur, Bojana, „Solidarity in Arts and Culture: Some Cases from the Non-Aligned Movement“, u: *Art and theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A critical Anthology*, Janevski, Ana, Marcoco, Roxana, Nouril, Ksenia (ur.), Museum of Modern Art, New York 2018, 347-351.
- Popović, Nune, „Faluserbia“, u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 20-29.
- Popović, Nune, „Falus revolucija za novo društvo“, u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 18.
- Popović, Nune, „88 jaja za novu opozicionu vlast“ u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET*, (katalog izložbe), Popović, N. (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 70-83.
- Popović, Nune (ur.), *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), MSUV, Novi Sad 2011.
- Popper, Karl R., *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*, Prvi tom, Pravni centar i Fond otvoreno društvo Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1998a.
- Popper, Karl R., *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*, Drugi tom, Pravni centar i Fond otvoreno društvo Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1998b.
- Prelom, Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti*, br. 1, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001
- Pupovac, Ozren, „Springtime for Hegemony: Laclau and Mouffe with Janez Janša“, u: *Prelom*, br. 8, Prelom kolektiv, Beograd 2006, 115-136.

- Queer Beograd, *Queer Beograd 4 - O transrodnosti i seksualnom radu*, Puača, Majda, Jeremić, Milica, Moon, Jet, (ur.), Forca, Ksenija, Beograd 2008.
- Radenković, Ivan, *Strane direktne investicije u Srbiji*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd 2016.
- Radoman, Marija, „Istraživanje stavova LGBT populacije o sektoru bezbednosti“, u: *Filozofija i društvo*, 23/1, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd 2012, 150-171.
- Rakita, Milan, „Prilog kritici teorija modernizacije i tranzitologije u društvenim naukama“, u: *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar, Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 7-32.
- Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija, Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Futura publikacije, Novi Sad 2006.
- Ristić, Gordana, „Ko će osvojiti srpske duše“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Dragomir Ugren (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 470-471, prvi put objavljeno u: *Intervju*, 19.4.1996, 48-49.
- Roberts, John, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, London 2015.
- Saunders, Frances Stonor, *Hladni rat u kulturi. CIA u svetu umetnosti i književnosti*, Dosije studio, Beograd 2013.
- Schulenburg, Rosa v.d., „John Heartfield und George Grosz: Realität und Mythos einer Freundschaft“, u: *John Heartfield: Zeitausschnitte Fotomontagen 1918-1938*, Mülhaupt, Freya. (ur.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, 36-45.
- Simić, Marina, „EXIT u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji“, u: *Kultura*, br. 116-117, Beograd 2007, 98-122.
- Soros, George, „Building Open Society in the Western Balkans“, u: *Building Open Society in the Western Balkans*, Open Society Foundations, New York 2011, 6-7.
- Sretenović, Dejan, „Umetnost u zatvorenom društvu“, u: *Art in Yugoslavia 1992-*

- 1995, Fond za otvoreno društvo, Radio B92, Sretenović, Dejan (ur.), Beograd
1996, bez paginacije.
- Sretenović, Dejan, „Putovanje po slikama i fantazmima devedesetih“, u: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001.*, Anđelković, Branislava et al. (ur.), MSU, Beograd 2005, 131-211.
- Sretenović, Dejan, *Urnebesni kliker, Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016a.
- Sretenović, Dejan, „Uvod: Muzej savremene umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji i posle“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, D. (ur.), MSU, Beograd 2016b, 9-56.
- Sretenović, Dejan (ur.), *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fond za otvoreno društvo, Radio B92, Beograd 1996.
- Stanković, Maja (ur.), *49. Oktobarski salon, Umetnik građanin/umetnica građanka* (katalog izložbe), Kulturni centar Beograda, Beograd 2008, 216-217.
- Stepanov, Sava, Denegri, Ješa, Šuvaković, Miško, *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija* (katalog izložbe), Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 8. avgust – 15. septembar 1996.
- Stojanović, Jelena, „Hladnoratovsko oko: jednog proleća, jedna izložba u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu...“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremena umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016. 263-285.
- Stojković, Branimir, „Kultura i civilno društvo u Srbiji devedesetih“, u: *Potisnuto civilno društvo*, Pavlović, Vukašin (ur.), Eko centar, Beograd 1995, 421-442.
- Suvin, Darko, *Samo jednom se ljubi. Radiografija SFR Jugoslavije 1945.-72.*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2014.
- Šiler, Fridrih, *O lepom*, Book & Marso, Beograd 2007.
- Šiner, Lari, *Otkrivanje umetnosti: kulturna istorija*, Adresa, Novi Sad 2007.
- Šuvaković, Miško, „Scena za znak. Instalacije, fantazmi, ornament i koncepti Mirjane Đorđević“, u: *Projeka@t*, br. 2, GSLU, Novi Sad 1993, 20-24.

- Šuvaković, Miško, „Avangarde u Jugoslaviji i Srbiji“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010a, 63-74.
- Šuvaković, Miško, „Eklektični avangardizam: Zenit“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010b, 83-100.
- Šuvaković, Miško, „Umetnost u epohi globalizma“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010c, 801-856.
- Šuvaković, Miško, „Postmoderna & postmodernizmi: nostalgija za slikarstvom i skulpturom“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010d, 577-642.
- Šuvaković, Miško, „Tranzicijske umetnosti: neuporedive razlike“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010e, 703-748.
- Šuvaković, Miško, „Neoavangarda i neoavangarde“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010f, 281-304.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije metnosti*, Orion art, Beograd 2011.
- Tadić, Dimitrije, „Uvodna reč“, u: *Savremene umetničke inicijative u Srbiji*, Tadić, D. (ur.) Remont, Beograd 2006, 8-9.
- Tadić, Dimitrije (ur.), *Savremene umetničke inicijative u Srbiji*, Remont, Beograd 2006.
- TkH, „Teorija koja Hoda Manifest“, u: *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 1, CEMPI, Beograd 2001, 2.
- TkH, „slobodnakultura.org“, u: *TkH, Journal for Performing Arts Theory no 11: Self-organization issue*, TkH, Beograd 2006, 44-56.
- TkH Časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti br. 17: Iscrpljujući*

- nematerijalni rad u izvedbi*, TkH, Beograd 2010.
- Todorović, Igor, „Stani pani kolektiv“, u: *re-reader 2006/2007*, biro beograd & slobodnakultura.org (ur.), Beograd 2007, 48-53.
- Todić, Milanka, „Nemoguće-L'impossible“ u: *Nemoguće, umetnost nadrealizma* (katalog izložbe), Todić, Milanka (ur.), Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2002a, 27-31.
- Todić, Milanka, „Večnost svedočanstva i javna ptica“ u: *Nemoguće, umetnost nadrealizma* (katalog izložbe), Todić, Milanka (ur.), Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2002b, 19-25.
- Tupanjac, Vladimir, „Umetnost i javna stvar“, u: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001.*, Anđelković, Branislava at al. (ur.), MSU, Beograd 2005, 217-233.
- Ugren, Dragomir (ur.), *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001.
- Ugren, Dragomir, „Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Ugren, Dragomir (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 434-448, prvi put objavljeno u: *Projeka@t* br, 8/9, Novi Sad 1997, 38-48.
- Ugren, Dragomir i Denegri, Ješa, „Poslednji veliki istoričar Moderne“, u: *Projeka@t*, br. 1, GSLU, Novi Sad 1993.
- Unterkofler, Ditmar, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013.
- Uredništvo časopisa Prelom, *Prelom: Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti*, br. 1, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 1-3.
- Vesić, Jelena, „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“, u: *Hijatusi modernizma i postmodernizma - jedna teorijska kontraverza*, Ugren, Dragomir (ur.), Pinakoteka Projekat, Novi Sad 2001, 386-388, prvi put objavljeno u: *Projeka@t*, br. 7, Novi Sad 1996, 101-104.
- Vesić, Jelena, „Štrajk u umetničkoj proizvodnji“, u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01* (katalog izložbe), Dojić, Zorana, Vesić, Jelena (ur.), Prelom kolektiv, Beograd 2009, 150.

- Vesić, Jelena, „Od alternativnih prostora do Muzeja i natrag. O simultanosti promocije i istorizacije Novih umetničkih praksi u Jugoslaviji: Beogradski kulturni prostor“, u: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Sretenović, Dejan (ur.), MSU, Beograd 2016, 283-314.
- Vesić, Jelena i Grlja Dušan, „Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01“, u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01* (katalog izložbe), Dojić, Zorana, Vesić, Jelena (ur.), Prelom kolektiv, Beograd 2009, 8-10.
- Vetta, Theodora, „‘Democracy Building’ in Serbia: The NGO Effect“, u: *Southeastern Europe*, Vol. 33, Brill, Leiden 2009, 26–47.
- Vilenica, Ana, „Aktivizam i umetnost u Srbiji“, u: *Izgnubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, Veselinović, Ana, Atanacković, Petar, Klarić, Željko (ur.), Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2011, 323-331.
- Vos, Claske, „European integration through ‘soft conditionality’. The contribution of culture to EU enlargement in Southeast Europe“, u: *International Journal of Cultural Policy*, 23/6, Routledge, London, 2017, 675-689.
- Vranić, Dragana (ur.), *Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka* (katalog izložbe), MSU, Beograd 1994.
- Vujadinović, Dragica, *Civilno društvo i političke institucije*, Pravni fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2009.
- Vujanović, Ana, „Scena savremenog plesa“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Šuvaković, Miško (ur.), Orion art, Beograd 2010, 895-906.
- Vujanović, Ana i Šuvaković, Miško, „Zašto Markiz de Sad nije sreo Keti Aker?“, u: *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*, br. 3, Vujanović, A. i Šuvaković, M. (ur.), TkH, Beograd 2002, 162-205.
- Vujanović, Ana u saradnji sa akterima/kama Druge scene, „Nema odstupanja“ u: *Kontekst arhiva 06/07/08*, Knežević, V., Marjanović, I. (ur.), Kontekst, Beograd 2008, 68-70.

Vukša, Tanja, Simović, Vladimir, „Umesto uvoda – fragmenti za rekonstrukciju prošlosti i sadašnjosti“, u: *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Vesić, Darko et al. (ur.), Centar za politike emancipacije, Beograd 2015, 3-82.

Zečević, Božidar, *Srpska avangarda i film 1920 – 1932.*, UFUS, Beograd 2013.

Zlatić, Ivan, „Povratak politici? Radnici u Srbiji dvadeset godina kasnije“, u: *Deindustrijalizacija i radnički otpor*, Vladislav Bailović et al., Pokret za slobodu, Beograd 2011, 229-234.

Zuidervaart, Lambert, „The social significance of autonomous art: Adorno and Bürger“, u: *The Journal for Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, br. 1, The American Society for Aesthetics 1990, 61-77.

Živančević, Biljana, „Bunt u zoni sumraka“, u: *Živela sloboda! Monografija povodom prve retrospektivne izložbe o radu Nuneta Popovića i grupe MAGNET* (katalog izložbe), Popović, Nune (ur.), MSUV, Novi Sad 2011, 106-112.

Članci iz dnevne štampe i internet izvori

Arte.rs, „Informal Networks Belgrade“, 3.10.2008,
http://www.arte.rs/sr/aktuelno/informal_networks_belgrade-3006/1/3/,
1.6.2019.

B92, „Izborna kampanja Gotov je“, u: *b92.net*, Beograd, 30.07.2000,
https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2000&mm=07&dd=30&nav_category=1&nav_id=9654, 10.8.2019.

CeSID, *Oko izbora (5) Izveštaj sa prevremenih parlamentarnih izbora u Republici Srbiji 23. decembra 2000. godine*, CeSID, Beograd 2000,
<http://www.cesid.rs/pdfovi/OKO%20IZBORA%205.pdf>, 18.6.2019.

Creative Commons Srbije, „O nama“, http://creativecommons.org.rs/?page_id=54,
1.6.2019.

CNN, „Student protest on streets of Belgrade“, u: *CNN Interactive*, 29.11.1996,

<http://edition.cnn.com/WORLD/9611/29/yugo.students/index.html>,
15.6.2019.

Danas, „Šetnja prošla bez incidenta“, u: *Danas*, 28.9.2014,
<https://www.danas.rs/drustvo/setnja-prosla-bez-incidenta/>, 1.6.2019.

Despotović, Jovan, „Dejan Sretenović i Lidija Merenik: Umetnost u Jugoslaviji
1992–1995“, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2490, 1.6.2019.
Prvi put objavljeno u: *No Wave*, Vreme, Beograd 29. 3. 1997, *Umetnost druge
Srbije*, i u: *Delo-Razgledi*, Ljubljana 4.3.1998.

Despotović, Jovan, *Umetnost i angažovanost devedesetih – Antiratna estetika*,
http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1286, 1.6.2019, (katalog
izložbe), XX memorijal Nadežde Petrović, Galerija Nadežda Petrović, Čačak,
oktobar-novembar 1998.

Despotović, Jovan, „Led art. Dokumenti vremena: 1993-2003“,
http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1966, 1.6.2019. Prvi put
objavljeno u: *Led Art, Dokumenti vremena: 1993-2003*, Multimedijalni centar
LED ART, Novi Sad 2003.

Despotović, Jovan, „Nikola Džafo i LED ART – aktivizam devedesetih u Srbiji“,
http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8155, 1.6.2019. Prvi put
objavljeno u: *Treći program radio Beograda*, Beograd 2010, i „Zamrznuta
umetnost“ u: *LED ART - Dokumenti vremena 1993-2003*, 2004, 30.

Druga scena, „Načela Druge scene“, <https://drugascena.wordpress.com>, 1.6.2019.

Druga scena, „Članovi/ce“, <https://drugascena.wordpress.com/clanovice/>,
1.6.2019.

Dom omladine Beograda, <http://domomladine.org>, 17. 7.2019.

ECF, <https://www.culturalfoundation.eu>, 1.6.2019.

ERSTE Stiftung, „Igor Zabel Award for Culture and Theory“,
<http://www.erstestiftung.org/en/iza>, 1.6.2019.

European Parliament, „The Western Balkans“,
<http://www.europarl.europa.eu/factsheets/en/sheet/168/the-western->

balkans, 1.8.2019.

Fondacija za otvoreno društvo, Srbija, „O fondaciji“,

<http://www.fosserbia.org/sr/o-nama/o-fondaciji.html>, 1.6.2019.

Grupa spomenik, <https://grupaspomenik.wordpress.com>, 1.6.2019.

Ivanov, Gabrijela, „Majda Puača u raljama kapitalizma“, u: *voxfeminae.net*, Zagreb

5.12.2014, [http://old.voxfeminae.net/cunterview/politika-](http://old.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/6762-majda-puaca-u-raljama-kapitalizma)

[drustvo/item/6762-majda-puaca-u-raljama-kapitalizma](http://old.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/6762-majda-puaca-u-raljama-kapitalizma), 1.6.2019.

International Monetary Fund, „Press Release: IMF Approves Membership of

Federal Republic of Yugoslavia and US\$151 Million in Emergency Post-

Conflict Assistance“, *imf.org*, 20.12.2000,

<https://www.imf.org/en/News/Articles/2015/09/14/01/49/pr0075>,

18.6.2019.

Koalicija za REKOM, „What is the Coalition for RECOM?“,

<https://www.recom.link/about-recom/what-is-the-coalition-for-recom>,

1.6.2019.

Kontekst kolektiv, <https://kontekstprostor.wordpress.com>, 1.6.2019.

kuda.org, <https://kuda.org>, 1.6.2019.

kuda.org, *Festival slobodne kulture 2*, [https://kuda.org/sr/creative-commons-](https://kuda.org/sr/creative-commons-salon-festival-slobodne-kulture-2)

[salon-festival-slobodne-kulture-2](https://kuda.org/sr/creative-commons-salon-festival-slobodne-kulture-2), 1.6.2019.

kuda.org, „Razgovor sa Dejanom Sretenovićem o ulozi Soros Centara za savremenu

umetnost – SCCA u regionu i uslovima umetničke produkcije u

periodu 1990-tih, Beograd 2017“, *Umetnička organizacija, pregled istorijskih*

praksi kroz XX vek do danas (video arhiv), kuda.org, Novi Sad 2017,

[https://www.kuda.org/sr/razgovor-sa-dejanom-sretenovi-em-o-ulozi-](https://www.kuda.org/sr/razgovor-sa-dejanom-sretenovi-em-o-ulozi-soros-centara-za-savremenu-umetnost-scca-u-regionu-i)

[soros-centara-za-savremenu-umetnost-scca-u-regionu-i](https://www.kuda.org/sr/razgovor-sa-dejanom-sretenovi-em-o-ulozi-soros-centara-za-savremenu-umetnost-scca-u-regionu-i), 1.6.2019.

KulturKontakt, www.kulturkontakt.or.at, 1.6.2019.

Kulturni centar REX, *Usmena istorija savremene umetnosti u Srbiji 2000-2010*

(zvučni arhiv), Kulturni centar REX, Beograd 2017,

<http://rexfiles.b92.net/index.php/category/usmena-istorija-savremene->

- umetnosti-u-srbiji-2000-2010, 1.6.2019.
- Kulturni centar REX, „Intervju sa Kontekst kolektivom“, *Usmena istorija savremene umetnosti u Srbiji 2000-2010* (zvučni arhiv), Kulturni centar REX, Beograd 2017, <http://rexfiles.b92.net/index.php/usmena-istorija-savremene-umetnosti-u-srbiji-intervju-sa-kontekst-kolektivom>, 1.6.2019.
- Kulturstiftung des Bundes, <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de>, 1.6.2019.
- Latinović, Zora, „Umetnost bezvlašća“, u: *Nin*, Beograd, 18.1.2001, <http://www.nin.co.rs/2001-01/18/16226.html>, 10.6.2019.
- Manifesta 7, <https://manifesta.org/manifesta-7>, 1.6.2019.
- Markov, Ivan, Matičević, Mladen, *Geto – Tajni život grada* (film), Radio B92, Beograd 1995, 49-51min, <https://youtu.be/X5dnUsAWco0>, 1.6.2019.
- Marković, Srđan, „Hoteli savremene umetnosti“, u: *Glas javnosti*, Beograd, 23.10.2005, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/10/23/srpski/K05102201.shtml>, 10.6.2019.
- Matarasso, François, *Cultural Encounters – Swiss Cultural Programme in South Eastern Europe 1999-2012*, Swiss Cultural Programme in the Western Balkans, 2013, https://www.eda.admin.ch/dam/deza/de/documents/laender/221480-cultural-encounters-2013_en.pdf, 1.6.2019.
- Nowotny, Stefan, „Ethnos or Demos?“, u: *transversal 11/00*, *eipcp.net*, Beč 2000, <http://eipcp.net/transversal/1100/nowotny/en>, 1.6.2019.
- Omladinski centar CK13, „O nama“, https://ck13.org/?page_id=3321, 1.6.2019.
- Open society foundations, *mission statement*, <https://www.opensocietyfoundations.org/about/mission-values>, 1.6.2017.
- Politika, „Koštunica: Život SSP-a je smrt Srbije“, u: *Politika*, Beograd, 1.7.2008. <http://www.politika.rs/sr/clanak/47435/Politika/Kostunica-Zivot-SSP-a-je-smrt-Srbije1>, 1.6.2019.
- Politika, „Politička volja i umetnost u Srbiji“, u: *Politika*, Beograd, 13.08.2011,

<http://www.politika.rs/sr/clanak/187521/Политичка-воља-и-уметност-у-Србији#!>, 1.6.2019.

Politika, „Apelacioni sud oslobodio optužene za paljenje američke ambasade“, u:

Politika, Beograd, 16.1.2019,

<http://www.politika.rs/sr/clanak/420486/Apelacioni-sud-oslobodio-optuzene-za-paljenje-americke-ambasade>, 1.6.2019.

Ponos.rs, „Retrospektiva prajda“, u: *ponos.rs*, 12.9.2018,

<https://ponos.rs/2018/09/12/retrospektiva-prajda>, 1.6.2019.

Prelom kolektiv, <https://www.prelomkolektiv.org>, 1.6.2019.

Prelom, Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti, br.1-8, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001-2008, <https://www.prelomkolektiv.org>, 1.6.2019.

Prelom kolektiv, „Spojimo krhotine jedne emancipatorke politike“,

<https://www.prelomkolektiv.org/srp/krhotine.htm>, 1.6.2019.

Prelom kolektiv, „Is it Possible to be a Marxist in Philosophy Today?“,

<https://www.prelomkolektiv.org/srp/marxist.htm>, 1.6.2019.

Pro Helvetia, <https://prohelvetia.ch>, 1.6.2019.

RTV, „Vujica Rešin Tucić, Avangarda 70-tih godina, Da li postoji smrt? Da li postoji život?“, u: *Kulturno-umetnički program* (televizijska emisija), Radio-

televizija Vojvodine (RTV), 2009, 39:29-40:19 min,

<https://youtu.be/tP47Xg4MxB4>, 1.6.2019.

SEECult.org, „Slučaj piratskog zaliva“, u: *Portal za kulturu Jugoistočne Evrope*

SEECult.org, Beograd, 3.3.2009, <http://www.seecult.org/vest/slucaj-piratskog-zaliva>, 1.6.2019.

SEECult.org, „Queer salon u Beogradu“, u: *Portal za kulturu Jugoistočne Evrope*

seecult.org, Beograd, 2.10.2010, <http://www.seecult.org/vest/queer-salon-u-beogradu>, 16.6.2019.

SEECult.org, „Kraj početka misije Queera“, u: *Portal za kulturu Jugoistočne Evrope*

SEECult.org, Beograd, 1.5.2012. <http://www.seecult.org/vest/kraj-pocetka-misije-queera>, 1.6.2019.

Slobodna Evropa, „Krvavi sukob policije i protivnika Parade ponosa“, u: *Slobodna Evropa*, 10.10.2010.,
https://www.slobodnaevropa.org/a/parada_ponosa_beograd/2185924.html, 1.6.2019.

Studentski kulturni centar, <http://www.skci.org.rs>, 17.7.2019.

TkH, <http://www.tkh-generator.net>, 1.6.2019.

TkH, <http://www.tkh-generator.net/portfolio-type/tkh-journal>, 17.7.2019.

Udruženi pokret slobodnih stanara – UPSS, „Privatizacija Fabrike duvana Niš: u čijem interesu?“, u: *www.upss-nis.org*, 8.5.2018, <http://www.upss-nis.org/privatizacija-fabrike-duvana-din-nis-u-cijem-interesu>, 1.6.2019.

Univerzitet umetnosti u Beogradu, „Interdisciplinarne studije“,
<https://www.arts.bg.ac.rs/studije/interdisciplinarne-studije/>, 1.6.2019.

Večerke novosti, „Beograd: Vraćaju Akademiju studentima“, u: *Večerke novosti online*, 11.01. 2011, <http://91.222.7.182/vesti/beograd.74.html:314682-Beograd-Vracaju-quotAkademijuquot-studentima>, 10.8.2019.

Zagreb Pride, „Povijest Povorka ponosa u Zagrebu“, u: *Zagreb Pride*,
<http://www.zagreb-pride.net/hr/povorka-ponosa/povijest-povorka-ponosa-u-zagrebu/>, 2017.7.2019.

Žene u Crnom Beograd, <http://zeneucrnem.org/index.php?lang=sr>, 1.6.2019.

Pravni izvori

Vojno-tehnički sporazum između Međunarodnih bezbednosnih snaga („KFOR“) i vlada Savezne Republike Jugoslavije i Republike Srbije,
<https://www.srbija.gov.rs/kosovo-metohija/?id=19947>, 10.8.2019.

Zakon o zadužbinama i fondacijama, Službeni glasnik Republike Srbije, br. 88/2010 i 99/2011.

Ustav Republike Srbije, <http://mojustav.rs/wp-content/uploads/2013/04/Ustav-iz-1990.pdf>, 17.7.2019.

Prilozi

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ВЛАДАН ЈЕРЕМИЋ
број уписа 1133

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ФУНКЦИЈЕ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ У
УСЛОВИМА ТРАНЗИЦИЈЕ У СРБИЈИ 1991-2008.

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 3. 9. 2019.

В. Ј.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ВЛАДАН ЈЕРЕМИЋ
Број уписа 1133
Студијски програм ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ И МЕДИЈА
Наслов рада ФУНКЦИЈЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСИ У УСЛОВИМА ТРАНЗИЦИЈЕ
Ментор ПРОФ. ДР ЈЕЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ У СРБИЈИ 1991-2008.
Потписани ВЛАДАН ЈЕРЕМИЋ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, 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 у Београду.

У Београду, 3. 09. 2019.

Потпис докторанда



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ФУНКЦИЈЕ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ У
УСЛОВИМА ТРАНЗИЦИЈЕ У СРБИЈИ 1991-2008.

која је моје ауторско дело.

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

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета 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).

У Београду, 3.9.2019

Потпис докторанда



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.

Biografija

Mr Vladan Jeremić je rođen 15. januara 1975. godine u Beogradu, Republika Srbija, gde živi i radi. Doktorske studije kulture i medija na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu upisao je akademske 2014/2015. godine. Akademske magistarske studije studije iz oblasti digitalne umetnosti, završio je 2004. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, Srbija. Diplomom osnovnih studija „diplomirani slikar – restaurator“, je stekao 2001. godine na Fakultetu primenjenih umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Vladan Jeremić je od 2010. godine stalno zaposlen na poziciji voditelja projekata u fondaciji Rosa Luxemburg Stiftung za jugoistočnu Evropu. U okviru fondacije radio je na projektima na temu migracija, kulture, socijalne politike, politike sećanja i istorije, kao što su: *Međunarodna konferencija Praxis-Filozofija i Korčulanska ljetna škola (1963-1974)* 2011. i *Kriza i alternative* 2013, i na drugim projektima u Evropi. Bio je zaposlen 2007-2009. godine u Domu omladine Beograda kao urednik likovnog i tribinskog programa. Govori engleski (a) i nemački jezik (a). Boravio je u inostranstvu na stručnom usavršavanju u Norveškoj, Hrvatskoj, Nemačkoj, Finskoj, Srbiji i Moldaviji. Objavio je naučne radove i uredio više stručnih publikacija i zbornika: 2017. *Open Systems, Reader: Tomorrow is not Promised!*, LAP Lambert Academic Publishing, Saarbruecken, Nemačka; 2016. *Contradictions and Transformative Trajectory of Art & Labor. Conclusions of the Trondheim Seminar*, LevArt, Levanger, Norveška; 2014. *Reclaiming Realism*, Open Systems Journal, Beč, Austrija; 2012. *Od migracije do deportacije*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, Srbija. Predavanja na stručnim konferencijama i seminarima: 2019. *Bordering performances of violence and identity*, Univerzitet Humboldt, Berlin; 2018. Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, Norveška; 2016. *Razgovori o Jugoslaviji: uvod u (post)jugoslovenske studije*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd; 2016. *Socialist Art between Disdain, Fetishism and Transition*, Albanian National Museum of History, Tirana; 2014. *Hidden Economies: A seminar on economic possibility* The Royal Danish Academy of Fine Arts, Kopenhagen, Danska; 2014. *The Housing Question*, Trondheim Academy of Fine Art, Norveška.