

Milena Dragičević Šešić
UMETNOST I KULTURA OTPORA

Edicija
KULTURA * UMETNOST * MEDIJI
Knjiga br. 28

Urednica
Ljiljana Rogač Mijatović

Redaktorka
Svetlana Jovičić

Fotografija na naslovnoj strani:
Mrđan Bajić: Yugomuzej : *032: **Vatra**; 2400x680x680cm, 2001.
Drvo; osam Meštrovićevih karijatida sa spomenika Neznamom
junaku na Avali; kamen; kuća iz Knina; kuća iz Foče; kuća iz Račka;
vatra. *Donator: KPJ (testamentalno)*

Izdavanje ove knjige, nastale delom kao rezultat rada na projektu
br. 178012 *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti
i medija (Srbija 1989-2014)*, Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu,
finansiralo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja
Republike Srbije.

U knjigu su takođe uključeni i tekstovi rađeni za potrebe COST Action
CA16213: *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of
Dissent*, kao i za COST Action IS 1308: *Populist Political Communication in
Europe*, u kojima je učestvovao Fakultet dramskih umetnosti kao partner.

MILENA DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ

UMETNOST I
KULTURA OTPORA

Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

CLIO

2018



Performans Žena u crnom na Gradskom trgu u Podgorici u oktobru 1999;
fotografija: Vesna Pavlović

Sadržaj

UVOD	13
------------	----

I

KONTEKST: KULTURNA POLITIKA U VREMENIMA DRUŠTVENE ANOMIJE

DEVEDESETE: KULTURNA POLITIKA, INSTITUCIONALNI SISTEM I UMETNIČKI TRENDovi U SRBIJI	35
Karakteristike kulturne politike prelaznog perioda.	37
Institucionalni sistem kulturne politike	41
Kulturna politika i pravo na kulturu	43
USPOSTAVLJANJE CIVILNOG DRUŠTVA – OD AKTIVIZMA DO INOVACIJA	51
Aktivizam u umetnosti – od individualnih do kolektivnih akcija.	52
Nezavisni centri – kultura aktivizma i inovacije.	57
Decentralizovana saradnja i izgradnja kapaciteta	63
<i>Agenda setting</i> : javne politike, zastupanje i lobiranje	66
UMETNIK U RALJAMA KSENOFOBIČNOG REŽIMA I GLOBALNOG TRŽIŠTA UMETNOSTI.	77
Nacionalizam, umetnost i populistički ratni kič.	82

Trivijalna umetnost – populistički ratni kič	84
JAVNOST I KONTRAJAVNOST: SRPSKI INTELEKTUALCI IZMEĐU NACIONALNE MITOMANIJE, POLITIČKE STRASTI I POTREBE ZA DISTANCOM	87

II KULTURA NESLAGANJA – PRAVO NA RAZLIČITO SEĆANJE

KULTURA OTPORA: AKTIVIZAM I PRAVO NA POBUNU	97
ALTERNATIVNA UMETNOST DEVEDESETIH – UMETNIČKA I KULTURNA KONTRAJAVNOST	105
Osporeni nomadizam – ksenofobija	108
<i>De valigia</i> – nastavak puta	111
Poetika kritičkog izraza devedesetih – odrednice umetničke kontrajavnosti	113
ŽUDNJA ZA ŽIVOTOM! MALI ULIČNI PRIZORI ANA MILJANIĆ I GRUPA ŠKART ZABRINUTOG SEPTEMBRA 1997.	117
Dekonstrukcija identiteta – početak devedesetih	118
Identitet Beograda i mapa predstave	122
Prostori dešavanja: preispitivanje duha mesta	135
„Grafit” projekta: Žudnja za životom	137
POLITIKA SEĆANJA I PRAVO NA POBUNU U NEINSTITUCIONALNOJ KULTURI BEOGRADA	143
DAH TEATAR – STVARALAŠTVO U SLUŽBI DRUŠTVENE PROMENE	149
IVANA VUJIĆ I BETON HALA TEATAR – SEĆANJE I SAN O DRUGAČIJEM, ALTERNATIVNOM	157
Projekti sećanja – zaboravljeni akteri alternativne scene	165

Frida Kalo – performativno žensko sećanje i sećanje na neostvarenu revoluciju.	169
BEOGRADSKI LETNJI FESTIVAL (BELEF) – OTKRIVANJE SUŠTINE GRADA (1997–2007)	175

III

UMETNOST KONTESTACIJE – UMETNOST AKCIJE

GRANICE I KARTE – ODGOVOR UMETNIKA DUHU VREMENA.	187
PERFORMANS – UMETNOST OTPORA I PROVOKACIJE . .	201
LED ART – HLADNJAČE, ĐUBRIŠTA I GALERIJE	211
MIKROB – PERFORMANSI ONEOBIČAVANJA SVAKODNEVICE.	219
OD PERE TALENTA DO MUZEJA DETINJSTVA	223
FIA: FOTOGRAFIJA I AKTIVIZAM	227
Najznačajniji rezultati delovanja grupe	229
Dizajn u kontrajavnosti: Publikum kalendar kao izazov . . .	231
AKTER NA MARGINI: <i>EXT ENCYCLOPAEDIA</i> DRAGANA VE. IGNJATOVIĆA, BORČA	235
URBANA GERILA: OD TRADICIJE AVANGARDE DO GRUPE MAGNET.	239
UMETNOST NEMIRENJA – PROJEKTI BRANKA PAVIĆA . .	247
NELA ANTONOVIĆ I MIMART TEATAR	251
IZVAN ORGANIZOVANOG CIVILNOG DRUŠTVA – MIROSLAV I BOŽIDAR MANDIĆ	255
Performansi Ruža lutanja (1991–2001).	255
Mikropolitika Božidara Mandića	259

IV

UMETNOST PROTESTA U JAVNOM PROSTORU

ULICA KAO POLITIČKI PROSTOR – PROSTOR	
KARNEVALIZACIJE	265
Nedavna istorija	265
Studentski protesti (1991–1992)	266
Mrak na ulicama (1993–1996)	271
Studentski i građanski protest 1996/97	272
Karnevalizacija grada	273
IKONOGRAFIJA I SLOGANI GRAĐANSKIH PROTESTA	
U SRBIJI 1996/97.	285
Multikulturalna ikonografija protesta	
– ismejana ksenofobija vlasti	289
GRAFITI KAO OSLOBAĐANJE – TRANSPARENTI	
GRAĐANSKOG PROTESTA	299
STUDENTSKI PROTEST – CITATI UMETNOSTI	
PERFORMANSA	311
Teme performansa	314
Šetnja kao totalni spektakl – „tribalni hedonizam”	
(Brooker, 1992)	317
Umetnost buke: pištaljke i instrumenti	
domaće radinosti.	318
Performansi / igre i prerušavanja	319
Pakovanje zgrada.	321
Radikalni performansi studentskog protesta	322

V

UMETNIK U UNUTRAŠNJEM EGZILU – ZORICA JEVREMOVIĆ

INTERKULTURALNA MEDIJACIJA – DELOVATI	
RAZLIČITO U VREMENU PLIME JEDNOUMLJA	331

U žarištu – dometi i granice interkulturnog dijaloga – Kosovo	335
Zorica Jevremović – reč protivstavljena vremenu	337
TEATRALIZACIJA ISTORIJE ILI PUT U BUDUĆNOST: DRAMSKO DELO ZORICE JEVREMOVIĆ	339
PUT U NEMOGUĆE – IZAZOVI PARTICIPATIVNOG POZORIŠTA	351

VI

IZVEDBE NESLAGANJA: OD KULTURE OTPORA DO KATARZE I POMIRENJA

RAZGOVORI U CENTRU ZA KULTURNU DEKONTAMINACIJU VOĐENI U PROLEĆE 2017	361
---	-----

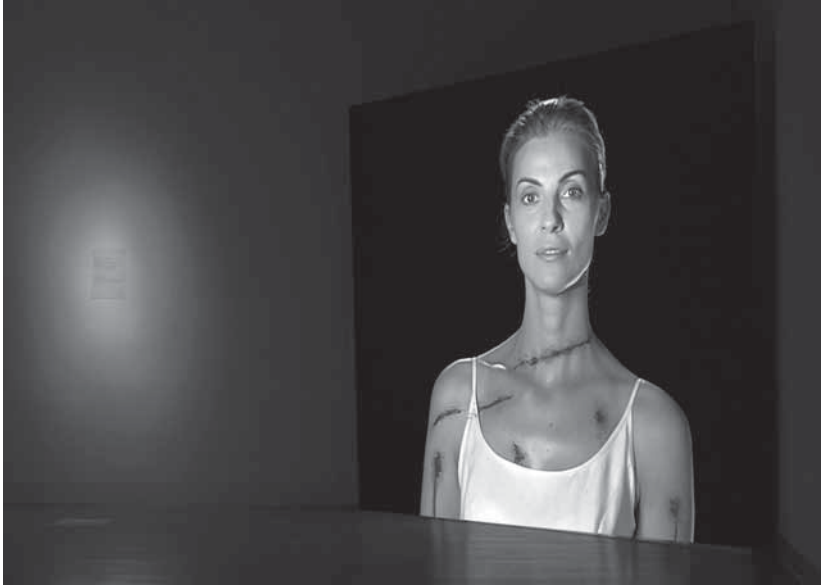
BIBLIOGRAFIJA	399
Linkovi	407

Pogovor

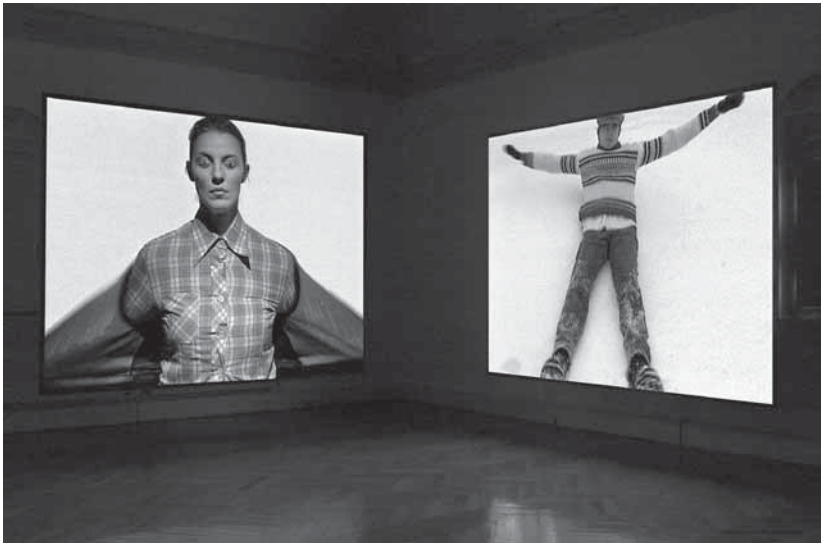
Silvija Jestrović

GRAD-KAO-AKCIJA	409
Karnevalizacija	412
Politička katarza	418
Bibliografija	420

INDEKS	423
--------------	-----



Milica Tomić, *I am Milica Tomić*, video installation, 1997–1998, installation view, MOMA Moscow



Milica Tomić, *XYUNGELÖST – Reconstruction of the Crime*, two-channel video installation, 1997–1998, installation view, Bildmuseet Umeå, Sweden

UMETNOST I KULTURA OTPORA

Bu bu... aaajde. Buđenje!

Bu 92



9. mart 1991. Prvi masovni građanski protesti protiv medijske manipulacije; fotografija: Goranka Matić



Sonja Vukićević i Slobodan Bešlić u performansu *Magbet/Ono* (u produkciji Centra za kulturnu dekontaminaciju) ispred kordona u Kolarčevoj, Studentski protest, januar 1997; fotografija: Vesna Pavlović

Uvod

Kakav smisao ima danas pisanje o devedesetim godinama dvadesetog veka? Čini se da su već otišle u „bezdan zaborava”. Upravo zato mi se čini važnim da se zabeleže ti, u početku mali, usamljeni akti otpora, da se vidi da nije „sve bilo isto”, umrljano konformizmom, nacionalizmom, bez empatije, ukaljano šovinizmom i beskrupuloznim bogaćenjem. I kako Mira Otašević (2017: 7) kaže: „Bert je voleo da tvrdi da je pravo merilo života sećanje”, tako i ja želim da mislim da i nas danas određuje ono što uzimamo kao vrednost koja zrači iz prošlosti. Alternativa i umetnost otpora uvek su imale važnost, slojevitost jednostavnost, ali i mrežnu prepletenost, no, uprkos tome, kako u svom vremenu opstaju na marginama tokova javne komunikacije, tako i u sećanju nemaju mesto koje bi im pripadalo, imajući u vidu značajne, no malo vidljive, skrivene uticaje koje su vršile u polju kontrajavnosti – polju koje je jedino moglo da im pruži mogućnost predstavljanja i komunikacije. Ipak, kontrajavnost u Srbiji imala je lakši zadatak no što su ga mogli obaviti disidenti u drugim totalitarnim zemljama širom sveta, koji su se morali služiti jakim simbolima i metaforama („gradovi tišine”, „gradovi sreće”, „glasovi” nestalih, nevidljivih ljudi, demos Demonijanije itd.) da bi preneli poruku o otporu (Dragičević Šešić M., 2014: 08). Ona je devedesetih imala svoje, ma koliko malobrojne, medije, imala za sobom i veliki deo univerzitetske (tihe) javnosti, i poneku ustanovu kulture koja je opstajala u sivoj zoni. Ova knjiga mala je zabeleška o toj kontrajavnosti otpora – umetničkoj i kulturnoj kontrajavnosti

devedesetih. To je bila specifična zajednica znanja, koja je počela da razvija novu produkciju pojmova, kontekstualizovanih prema potrebama vremena – od prava na pobunu, prava na građansku neposlušnost, razumevanja našeg cezarizma, ljudskih prava i kao individualnih, ali i kao kolektivnih čak i kad kolektiv kao takav nije priznat, solidarnosti i empatije u vremenima sukoba, itd.

Moja prva knjiga *Umetnost i alternativa* objavljena je 1992. godine, a završava se vremenski događajima koji su se desili 9. marta 1991. godine. Ona je stavila u centar pažnje alternativu šezdesetih i sedamdesetih, kontrakulturu i omladinske supkulture, i u vremenu rata i razaranja doživela veliki odjek, podstičući i sećanja svojih aktera (Dušan Makavejev, Zorica Jevremović, Ješa Denegri itd.) – od kojih su neka objavljena i u drugom izdanju ove knjige (Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti i CLIO, 2013: 231–284).

Stoga će ova knjiga na jedan neobičan način biti nastavak prethodne, uzimajući u obzir iskustva alternative i performativne politike iz doba kulture nade (Mojsi, 2012), ali pišući o alternativni i uličnim izvedbama u doba kulture poniženja, straha i beznada. Njen vremenski obuhvat odrediće dva politička događaja: 9. mart 1991. i 5. oktobar 2000. godine, iako će se, nužno, morati govoriti i o fenomenima koji im prethode, i o nekim pojavama koje, iako nastale u kontrajavnosti devedesetih, traju do današnjeg dana (poput borbe za društvenu pravdu, borbe za slobodu umetničkog iskaza i govora, za alternativnu kulturu sećanja i za umetničke prostore namenjene civilnom društvu).

Tematsko-analitičkom perspektivom ove knjige napravljen je otklon od pojmova političke ili angažovane umetnosti, upravo stoga što su fenomeni koji su se osamdesetih nazivali političkim pozorištem, kao i literatura koja je dominirala čitalačkim prostorom (stvarnosna proza), bili u ključu nacionalnog buđenja, odmaka od komunizma, jugoslovenstva, vezivanjem za desna kretanja, dok je umetnost otpora i pobune devedesetih – umetnost „alternative” – uglavnom projugoslovenska, kosmopolitska i „leva”, ma kako se različita značenja u nju upisivala.

Narativi alternativne umetnosti – umetnosti protesta i pobune – otpor su nacionalizmu, mitovima, ksenofobiji... U različitim

umetničkim žanrovima dela su ostvarivala vremenske i prostorne transgresije, uspostavljajući odnos prema umetničkoj avangardi i konceptualnoj umetnosti, s jedne strane, i prelazeći iz ustanova u javni prostor, s druge strane. Istovremeno, ove umetničke prakse prevazilaze i prekoračuju uobičajene granice žanrova ostvarujući transmedijalni pristup političkim pitanjima savremenosti. One se koriste transmedijalnošću polazeći od kulturnog nasleđa čovečanstva, od antičke Grčke (Zorica Jevremović), do umetničke avangarde dvadesetih (Dah Teatar), pa uzimajući u obzir i savremene političke prakse koje žele da kritikuju. Transmedijalno pripovedanje je u stvari nit koja povezuje ova dela, kao i politike i strategije umrežavanja, participacije i inkluzije kojima se stvara kontrajavnost, umetnička disidentska alternativna scena devedesetih.

Termin disident nije se koristio u devedesetim godinama, jer je nauka ovom terminu dala temporalni karakter, vezujući ga za prostore Istočne Evrope nakon Drugog svetskog rata, pre svega zato što su nosioci uticaja, kako u politici tako i u nauci, smatrali da je rušenjem Berlinskog zida ostvarena demokratija na celom evropskom prostoru, i da su i oni koji se ne slažu sa postojećim promenama u mogućnosti da javno iznose diskurse neslaganja. Međutim, na prostorima bivše Jugoslavije, u kojima u prethodnom, socijalističkom periodu, sem političkih disidenata (Đilas, Mihajlo Mihajlov itd.) gotovo da nisu postojali umetnici disidenti u pravom smislu te reči, upravo nakon 1991. godine uspostavlja se umetnička kontrajavnost kao disidentska, opoziciona vladajućim političkim i kulturnim tokovima. Međutim, alternativni disidentski krugovi se tokom devedesetih konstituišu kao nekoliko kulturnih krugova umetničkih praksi, ponekad i međusobno sasvim odvojenih. Postojala je velika ideološka heterogenost umetnosti otpora a u ovoj knjizi stavićemo akcenat na onaj segment umetničke kontrajavnosti koju karakteriše i intelektualni angažman i lični aktivizam, te tako najveći broj umetnika ne samo što ima produkciju umetničkih radova već i delatnih akcija u medijima ili unutar aktivnosti pacifističkih, feminističkih i drugih grupa koje jasno politički deluju.

Ukratko, pod umetnošću alternative i otpora u devedesetim godinama dvadesetog veka podrazumevaćemo one umetničke prakse koje karakteriše jasni antiratni, antinacionalistički, antifašistički

i socijalno integrativni aktivizam. Politička pozicija je istovremeno kosmopolitska, jugoslovenska, a ponekad vezana i za supkulturne prakse te se, uprkos sličnom političkom označavanju, može govoriti o čitavom spektru umetničke alternative koja kritikuje onaj vladajući, na prvi pogled heterogeni ideološki spektar koji se kreće od anacionalnog neoliberalizma do nacionalne mitomanije koja na rečima glorifikuje ekonomsku jednakost istovremeno koristeći se svim prednostima koje im pruža režim.

Ova knjiga neće imati pretenziju da pokrije sve fenomene umetnosti otpora tokom devedesetih jer su se oni iskazivali i služili najrazličitijim formama umetničkog delovanja, od filmova *Vukovar jedna priča* B. Draškovića (1994), *Ubistvo s predumišljajem* G. Stojanovića (1995) ili *Marble ass* Želimira Žilnika (1995), preko predstava u institucionalnim pozorištima poput značajnih projekata Jugoslovenskog dramskog pozorišta: *Poslednji dani čovečanstva* (rež. Gorčin Stojanović, 1994), *Bure baruta* (rež. S. Unkovski, 1995), *U potpalublju* (rež. N. Milivojević, 1996), do uličnih političkih, kulturalnih i umetničkih izvedbi poput distributivnih akcija (*Tuge* grupe Škart, 1992/93) ili riskantnih kulturalnih izvedbi i debatih susreta povodom kulture sećanja o ratnim zločinima. Budući da se u istorijama filma i u istorijama pozorišta pažnja poklanja institucionalnoj produkciji, to u ovom tekstu nećemo govoriti o tim važnim projektima koji su se, uprkos politici i političkoj situaciji,¹ dešavali unutar institucionalnog sistema, već će pažnja biti poklonjena onim, često već zaboravljenim fenomenima izlaganja i predstavljanja u alternativnim, privatnim i javnim prostorima, od ulica, izloga, pijaca do stanova i virtuelnih prostora tek uspostavljanog interneta koji je odmah počeo da služi kao „oružje” političke borbe kroz kulturu.

U ovu knjigu, pored novonapisanih tekstova, uvršćeni su i oni koji su u celini ili delovima već publikovani u različitim časopisima, katalogima, pozorišnim programima i biltenima na našem ili na engleskom jeziku. Činilo mi se da objavljivanje u naučnim časopisima, posebno onim inostranim, udaljava ove tekstove od

1 Uprkos etatizaciji sistema kulture nakon Zakona iz 1992. (Matić & Ilić, 1994)

njihovih istinskih čitalaca – od kulturne kontrajavnosti, ali i kulturne i umetničke javnosti kojoj su suštinski bili namenjeni. Odavno je prošlo vreme kada su časopisi poput *Scene* i *Kulture* stizali do svih ustanova kulture i kulturnih radnika Jugoslavije, i kada bi moj početnički tekst o pozorištu animacije i društvene intervencije u *Sceni* izazvao pažnju, diskusiju i pozive drugih urednika – od niške *Gradine* („Kulturološki aspekti ulične umetnosti”) do Nebojše Đukelića na *RTV Beograd* da napravimo emisiju o uličnoj umetnosti, a onda stiže poziv da uđem u redakciju novootvorenog časopisa *Potkulture*, čiji će već prvi broj i moj tekst u njemu biti citirani u čuvenoj emisiji „Kino-oko” Aleksandra Spasića. Takva situacija je danas nezamisliva. S druge strane, časopisi i bilteni civilnog društva devedesetih danas se retko prepoznaju čak i po imenu (poput časopisa *Contra-bellum* iz Pančeva ili biltena Fakulteta dramskih umetnosti i biltena *Dosta!* Studentskog protesta 1992. godine).

Javnost ne samo što je dakle podeljena na oficijelnu i na kontrajavnost već je u domenu kulture razdeljena na akademsku, širu kulturnu i umetničku javnost i kontrajavnost organizovanog civilnog društva, pa i na njene margine (četvrti sektor), koje ne dele komunikaciona sredstva i platforme: logike državom posredovanog (NVO) i slobodnog društvenog organizovanja potpuno su različite. Međusobno se čita i citira samo akademska javnost (pa čak ni ona ne ide često izvan okvira svoje discipline), a umetnička i kulturna javnost kao i kontrajavnost često ne dođu ni do informacije da se o njima piše i raspravlja, da se njihovi naponi teoretiziraju. Zato je ova knjiga istovremeno i pregled i omaž akterima umetničke i kulturne kontrajavnosti devedesetih (a za akademske čistunce navedene su reference prethodnog publikovanja, bilo da je reč o publikaciji na srpskom ili engleskom jeziku).

* * *

Tokom devedesetih na prostorima Srbije i drugih zemalja bivše Jugoslavije jasno su se uspostavili različiti tipovi disidentstva kroz političko delovanje, versko delovanje, etno-kulturalno delovanje i građansko kulturalno delovanje, posebno u okviru pacifističkih i ženskih grupa. U svim ovim, nekada međusobno suprotstavljenim

krugovima formirali su se likovi heroja i antiheroja (veštica,² kako je često mejnstrim štampa zvala žene koje su se aktivno politički i kulturalnim akcijama suprotstavljale zvaničnim politikama), antipatriota i srbomrzaca (što je češće korišćeno za označavanje muškaraca iz ovih krugova), pa i „usamljenih glasova” (umetnika koji su delovali kao pojedinci, ne želeći da pripadaju nijednom definisanom pokretu). Liste nepoželjnih su se pojavljivale i nestajale, ali je prva, Šešeljeva lista nesrba u *Radio Beogradu* izazvala i strah i odlazak u egzil, dok je poslednja lista „30 najvećih srbomrzaca i izdajnika” koju je 28. marta 2014. objavio pokret „Naši” privremeno osuđena u javnosti, da bi tri godine kasnije njen autor bio trijumfalno sudski oslobođen. Ratništvo, patriotizam i patrijarhalnost su vrednosti koje su posebno isticane u zvaničnoj javnosti devedesetih (Pešić & Rosandić, 1994), a generacije odškolovane u tom periodu danas upravljaju institucijama sistema, pa ne čudi „povratak vrednosti” o kojem se toliko danas govori. Nacionalizam, i srpski i svih drugih naroda u regionu, uzajamno se pothranjuje, medijskim jezikom mržnje (Dragičević Šešić, 1994) i „strahovima malih brojeva” (Apaduraj, 2008).

Građanska neposlušnost i organizovano disidentstvo ojačavali su činjenicom da su postepeno počinjale da se stvaraju nezavisne organizacije i medijske platforme iza kojih je stajalo svetsko javno mnjenje i organizacije za zaštitu ljudskih prava, tako da su i njihove brze reakcije omogućavale da se zatvoreni prostori kulture (Rex), zatvorene radio-stanice (B92 nekoliko puta u ovom periodu) ili fondacije (Fond za otvoreno društvo) ponovo brzo „oslobode” i

2 Veštice u Hrvatskoj: Vesna Kesić, Jelena Lovrić, Slavenka Drakulić-Ilić, Rada Iveković i Dubravka Ugrešić. „Nevladine veštice” u Srbiji (B92, 3. 12. 2002): Sonja Biserko, Nataša Kandić; uz njih i Biljana Kovačević Vučo, Borka Pavićević... a posle devedesetih i Jelena Milić. Žene na čelu NVO: Nataša Kandić (Fond za humanitarno pravo), Staša Zajović (Žene u crnom), Sonja Biserko (Helsinški obor za ljudska prava u Srbiji), Biljana Kovačević Vučo (Komitet pravnika za ljudska prava) i Borka Pavićević (Centar za kulturnu dekontaminaciju), konstantno su pod pretnjama desničarskih organizacija, vlasti i medija; više u: bezbednost boraca za ljudska prava u Srbiji; pristupljeno 10. 1. 2018. (<http://www.yucom.org.rs/rest.php?tip=vestgalerija&idSek=5&idSubSek=38&id=10&status=drugi>)

počnu sa radom. Za razliku od represije nad umetnicima u real-socijalizmu (koja je više uticala na pojavu autocenzure ili napuštanja sredine),³ represija nad umetnicima tokom devedesetih godina u Miloševićевой „socijalističkoj” Srbiji oduzimala im je sredstva za rad (SKC i mnoge druge ustanove postaju tek prazne školjke bez ikakvog programa, a posebno bez produkcije), onemogućavala prisustvo u javnosti, učinivši alternativnu umetničku scenu nevidljivom za najveći broj stanovnika. To je posebno pooštreno smenama direktora ustanova kulture nakon Zakona o kulturi iz 1992. kao i ukidanjem emisija i otpuštanjima koja su usledila u *Radio-televiziji Srbije*, posebno udaljavanjem muzičkih urednika, novinara i drugih kreativnih, programskih stručnjaka. Uticaj ovih restriktivnih politika još uvek nije do kraja istražen i ne zna se tačan broj umetnika i kulturnih radnika koji su upravo iz ovih razloga napustili zemlju.⁴

Iako se smatra da je disidentski govor istovremeno test i mera vitalnosti demokratije (Elrod, 2008), polazimo od teze da u slučaju Srbije disidentski aktivizam jeste mera ostvarenosti civilnog društva, a njegova vidljivost test demokratičnosti društva. Uključenost umetnika i kulturne javnosti u procese koje su vodile organizacije civilnog društva u Srbiji pokazuje osvešćenost političkih aktera u civilnom društvu o važnosti umetničkog iskaza, značaja njegove komunikativnosti i mogućnosti koju pruža da dosegne i neke

3 Tako Želimir Žilnik i Aleksandar Petrović odlaze u inostranstvo, Živojin Pavlović u Sloveniju, a u Beograd stižu Esad Ćimić, Tom Gotovac, Igor Mandić itd.

4 Danas (2018) u Srbiji govorimo o poraznim efektima desetogodišnjeg nerada Narodnog muzeja i Muzeja savremene umetnosti, a zaboravlja se činjenica njihovog nerada i zatvorenosti tokom devedesetih. Tada su ne samo ove dve, već i brojne druge ustanove kulture, poput Narodnog pozorišta, bile bojkotovane zbog njihovog autocenzorskog pristupa kulturi i kao podrška prethodnim smenjenim direktorima, Zoranu Gavriću (MSUB) i Vidi Ognjenović (Narodno pozorište). U svakom slučaju, oba perioda neaktivnosti ostavila su velike posledice, a činjenica da se više govori o periodu kada je ustanova predugo bila zatvorena zbog rekonstrukcije nego o periodu sopstvenog lošeg rada ukazuje na nelagodu i nespремnost da se kultura sećanja suoči sa sopstvenom negativnom prošlašću, uprkos dokumentovanom tekstu Irine Subotić (u: Matic, V. i Ilić, D., 1994: 43–47).

društvene margine koje čist politički diskurs ne može da dosegne iz različitih razloga (strah stanovnika da ne bude prepoznat kao „opozicija”, bežanje od suočavanja sa „teškim” temama iskazanim političkim diskursom itd.). Upravo diskurs umetnosti devedesetih godina u Srbiji dao je šansu da se čuje i glas „potčinjenih” (subaltern) – da se i ova kultura nevidljivih uključi u javni prostor (Spivak, 1998), ma kako on bio razdeljen i često međusobno nekomunikativan.

Neka tumačenja alternativnih kultura kao „perifernih u odnosu na identitet” pokazuju i kako javne politike često osciliraju između dva pola, od organizovane okrutnosti prema „ilegalnim migrantima”, ne-državljanima, prema određenim stigmatizovanim grupama građana i prema „alternativnoj” socijalnoj praksi, do kakve-takve svesti o manjinama i marginalizovanim grupama. Kako naglašavaju Močnik i Janović, tek neki od polimorfni mnoštva postupaka uobičajeno nazvanih „alternativom” – ispituju strukturalne uslove savremenog kulturnog rasizma. Polazeći od slovenačkih iskustava, oni tvrde da i ukoliko ideološke „mape” još uvek kočé demokratski razvoj javnih politika – čini se da alternativa ali često i komercijalna kultura daju više mogućnosti da se čuje glas „drugih” (Močnik R., Janović N., u: Majnhof i Trijandafilidu, 2008).

Prostor alternativne umetnosti jeste prostor otpora u kojem je umetnik tokom devedesetih imao funkciju stvaraoca kontrana-rativa, kontramitologija, uz distancu i prema glavnim tokovima oficijelne umetnosti i prema kulturnim industrijama (već 1997. godine nazvanim kreativnim industrijama), ali i uz otklon prema neo-avangardi zatvorenoj u svoja umetnička preispitivanja. Umetnička istraživanja devedesetih uranjaju u društveni kontekst i nastoje da pruže drugačija etička, politička i umetnička viđenja stvarnosti koja nas okružuje, te institucionalnog i medijskog sistema u kojem bi inače umetnička praksa trebalo da bude realizovana. Teme koje je nametao tranzicioni proces – stvaranje tržišta umetnosti, uključivanje u kreativne industrije, kulturno preduzetništvo i održivost umetničkog stvaralaštva – odbijane su kao deo neoliberalne kulturno-političke represije (Dragičević Šešić, 2012) ili kao deo tranzicione konfuzije (Đukić Dojčinović, 2003).

Osnovni narativ knjige ukazuje na postojanje kulturne i umetničke kontrajavnosti (Warner, 2002; Fraser, 1990). O potčinjenoj

kontrajavnosti pisala je Nensi Frejzer sa željom da skrene pažnju da su potčinjene ili isključene društvene grupe, od žena, radničke klase, ljudi drugih rasa do homoseksualnih grupa, uvek smatrali produktivnim da formiraju sopstvenu kontrajavnost i tako naprave paralelnu diskurzivnu arenu unutar koje će širiti svoje ideje i koncepte i sopstvene interpretacije potreba, interesa i shvatanja (Fraser, 1990: 67).

Pacifistička, umetnička i kulturna kontrajavnost devedesetih, često označavana imenom „Druga Srbija” (što je u stvari izuzetno uzak pojam nastao nakon gostovanja grupe intelektualaca iz Beogradskog kruga u Parizu),⁵ bila je isključena iz javnog života, nevidljiva u ustanovama kulture i javnim medijima, a u velikoj meri imala probleme i na fakultetima, uprkos činjenici da autonomija univerziteta sve do 1998. nije bila osporavana (no fenomeni autocenzorskog ponašanja i sklanjanja kolega disidenata prilikom komunikacije sa ministarstvima – bili su deo redovnog ponašanja).

Ukidanje autonomije univerziteta zakonom iz 1998. ovu prikrivenu represiju čini vidljivom jer veliki broj profesora, pripadnika kontrajavnosti, dobija otkaz (Srbijanka Turajlić), ili biva sprečen u napredovanju uprkos referencama (Ljubiša Rajić⁶ i mnogi drugi).

5 Zbog izuzetno raširene pežorativne upotrebe ovog pojma, njegove nedostatne naučne utemeljenosti kao i same činjenice da je vezan, pre svega, za građanski otpor i disidentstvo unutar intelektualnih krugova, smatrala sam da je mnogo bolje uvesti u diskusiju termin „kontrajavnost” kao znatno širi i sveobuhvatniji i koji tačnije odslikava veze koje su uspostavljene na „nezavisnoj sceni” (što je takođe jedan od preklapajućih termina koji je doživeo svoju ekspanziju, teorijsku i praktičnu upotrebu nakon 2000. godine), između organizacija civilnog društva, umetnika i umetničkih kolektiva, nezavisnih medija i intelektualnih krugova koji su delovali izvan organizovanih platformi, ali upravo u okviru ove kontrajavnosti.

6 Kako se ova knjiga bavi, pre svega, umetničkom kontrajavnošću, nemamo prostora da opišemo mnoge fenomene u vezi sa obrazovnom kontrajavnošću koja će se preplitati sa umetničkom i medijskom te tako činiti veliki segment kulturne kontrajavnosti. Tokom 1994. Ljubiša Rajić, već aktivan na Beogradskoj otvorenoj školi (BOŠ) kao prvoj organizaciji alternativnog obrazovanja, osniva Uniforum – neku vrstu debatnog kluba „disidenata”, kritičke inteligencije sa različitih fakulteta oba univerziteta u Beogradu koja se redovno sastajala sve do osnivanja Alternativne

Stoga, kontrajavnost na paradoksalan način mora i da jača, jer jača represija a prostori sive zone (Škvorecky, 1983; Vrba, 2001) počinju da se smanjuju, posebno unutar obrazovnog i medijskog sistema, kao i kulturnog sistema na republičkom nivou. (Kako je u gradu Beogradu a i u 40 gradova i opština Srbije opozicija osvojila vlast, došlo je 1997. do političkih promena, pa se promenila kulturna politika, koja je dala slobodu delovanja gradskim ustanovama. Tako su se neke gradske i opštinske ustanove kulture pridružile kontrajavnosti, posebno što su odmah bile izuzete iz medijske sfere javnosti (televizije i komercijalni mediji), koju je još uvek kontrolisala republička vlast. Ipak, već od oktobra 1997. u Beogradu dolazi do novih političkih promena (smenjen je Đinđić i Demokratska stranka izlazi iz vlasti), no novodošavši kulturni aparat ne smenjuje radikalno tek imenovane direktore ustanova kulture i festivala, ali u nekima od njih dolazi do autocenzure i promene fokusa sa kosmopolitskog na nacionalno.)⁷

Interesantno je da ni u socijalističkoj Jugoslaviji, a ni kasnije u Srbiji devedesetih, pojam *sive zone* nije bio teorijski korišćen u vezi sa disidentstvom i „pregovorima” unutar ustanova kulture i prosvete. Zona jeste termin koji je u teoriji počeo da se koristi nakon *Stalkera* Tarkovskog, naročito od knjige *Temporary autonomous zone*,⁸ da bi se u Srbiji pojam „Slobodna zona” prvo koristio kao

akademske obrazovne mreže (AAOM) 1998. godine (<http://www.cep.edu.rs/istorijat>) u koju su se svi članovi Uniforuma uključili (Ljubiša Rajić, Nikola Tucić, Mladen Lazić, Sreten Vujović, Srbijanka Turajlić, Milan Lučić, Slobodan Petković, Ilija Vujačić, Aleksandra Jovičević, Staša Babić, Milena Dragičević Šešić i drugi).

7 Upravljanje kulturom u Beogradu preuzima Srpski pokret obnove.

8 Knjigu *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (1991) napisao je anarhista Hakim Bej predlažući moguće puteve za stvaranje nehijerarhijskih sistema društvenih odnosa. Prema Bejovom mišljenju, informacija je ključna alatka koja omogućava uspostavljanje novih teritorija i novih procedura, koje prevazilaze postojeće granice, bar na trenutak, u momentu stvaranja, i to je ono što osnažuje pojedinca i njegove stvaralačke kapacitete. Upravo to njegovo oslanjanje na trenutak, na momenat slobode, moglo je da rezonuje u Srbiji devedesetih, koja dugo nije ni mogla da gleda u budućnost niti da sanja stvaranje stalnih struktura. Većina karakteristika *TAZ-a* bliske su kontrajavnosti Srbije – privremenost,

eufemizam za filmske festivale koji se bave ljudskim pravima, pa se postepeno došlo do toga da slobodna zona označava sve prostore „uprkos” – uprkos vlastima i uprkos tržištu. Nasuprot tome, termin *siva zona* označava prostore između, ali pre svega se odnosi na „*sive zone* kriminogenih zakulisnih radnji” i ima izrazito negativnu konotaciju poput primera u tekstu: „... da se prozbori o jednom zanimljivom fenomenu koji je prisutan na hardkor pank sceni, ali ovih dana biva identifikovan kao tzv. Siva zona (Grey zone). Ovaj fenomen je opasan jer njega čine osobine poput konformizma, nacionalizma, seksizma i homofobije. Oni kojima se može prilepiti etiketa *sivozonca* su spremni da jednog dana idu na koncert nekog naci benda, a već koliko sutra da posete i neki antifa koncert. I oni sa tim nemaju nikakav problem.” (<http://kontra-punkt.info/fanzin/siva-zona>) Upravo stoga, radije se opredeljujemo da ne koristimo termin „siva zona”, već da ovakve prostore u kojima se sloboda može „pregovarati” (Kulturni centar Beograda i Bitef teatar u prvoj polovini devedesetih sa umetničkom direktorkom Ivanom Vujić, Atelje 212 sa Svetozarom Cvetkovićem itd.) nazivamo privremenim autonomnim zonama, parafrazirajući Hakima Beja, dok se u drugoj polovini devedesetih Rex i Centar za kulturnu dekontaminaciju mogu zvati – stalnim autonomnim zonama – zonama u kojima je dolazilo do prekida, ali u periodima delovanja – autonomija nikad nije dolazila u pitanje.

Tu umetničku i kulturnu kontrajavnost koja još uvek nema „stalne zone”, početkom devedesetih osnažuje niz građanskih udruženja (MOST, Žene u crnom, Helsinški komitet za ljudska prava, Beogradski krug), a posebno omogućava postojanje nezavisnih medija: *Radija B92* (koji postaje producent umetničkih performativnih događaja i niza „kulturalnih izvedbi”, poput Prve beogradske barikade), listova *Borba* (kasnije *Naša Borba*), *Republika* i *Vreme*, kao i čitavog niza malih medijsko-kulturalnih projekata, od lista *Pacifik* (Dubravka Knežević, Dragan Todorović i Dejan Nebrigić), časopisa *Horizont* i *Transkatalog: teorija – radikalizmi – art*, pokrenutih 1995. u Novom Sadu, *MAK-a* u Novom Pazaru itd. do pokretanja

relativna nevidljivost, mrežna struktura, festivalski duh, tj. muzika kao organizacioni princip.

nezavisnih izdavačkih kuća: Vreme knjige (kasnije Stubovi kulture), Klio, Geopoetika, kao i izdavačkih projekata *Radija B92* i Beogradskog kruga. Oko svih njih okuplja se veliki broj umetnika i intelektualaca uzajamno se podržavajući.⁹

Katalog posvećen nezavisnim izdavačima, čiji je štand i predstavljanje na Frankfurtskom sajmu knjiga (1994) omogućila Soros fondacija u Jugoslaviji, svedok je tih ukrštanja umetničke i intelektualne scene. Same korice za katalog reprodukuju umetnički projekat Grupe FIA, naslovnu stranu međunarodnog časopisa *L'impossible* (umetnički direktor Stanislav Šarp, fotografija Vladimir Radojičić), a među autorima koje objavljuju ove izdavačke kuće srećemo, pored autora same knjige *Druga Srbija*, veliki broj intelektualaca i umetnika koji su deo kontrajavnosti, umetničke kontrascene – od Vidosava Stevanovića, Stevana Tontića, Željka Vukovića i drugih koji su u egzilu¹⁰ ili se, poput Davida Albaharija, spremaju za odlazak, do Srđana Valjarevića, Lasla Vegela, Dragana Velikića, Radoslava Petkovića... Interesantno je da su u katalogu i knjige različitih fakulteta i instituta koji u vremenu krize ipak prihvataju sponzorstvo Fonda za otvoreno društvo na inicijativu samih autora, tako da se i na taj način akademska obrazovna javnost povezivala sa civilnim društvom, i prožimala sa drugim akterima unutar kontrajavnosti kojoj suštinski ne bi trebalo da pripada jer je deo javnog, državnog sistema. Međutim, reč je upravo o onima čiji su glasovi unutar tog obrazovnog sistema bili utišani i sklonjeni iz glavnih tokova, iako ne sasvim ugušeni do 1998. godine.

9 Brojne inicijative iz inostranstva takođe su podržavale kritičku kontrajavnost. AIM, Alternativna informativna mreža koju su činili nezavisni novinari sa područja Jugoslavije osnovana je 1992. godine na inicijativu Evropskog građanskog foruma u Forkalkijeju (Francuska), i delovala je desetak godina snabdevajući tekstovima nezavisne medije na celom području (<https://www.forumcivique2.org/> pristupljeno 1. marta 2018). *Radio Brod* pokrenut je 1993. godine (<http://www.offshoreradiomuseum.co.uk/page582.html>, pristupljeno 1. marta 2018).

10 „*Izmještenost*”, a ne *egzil* termin je Aleksandra Hemon, koji Bekim Sejranović citira u *Dnevniku jednog nomada* (str. 99), no Dragan Klaić (2006) piše knjigu koja sumira iskustva egzila, ma kako ih zvali svi umetnici koji su bili primorani da napuste svoje zemlje.

Teorijsku podršku kontrajavnosti i razvoju civilnog društva daju tako različite intelektualne i umetničke zajednice, koje, uprkos tradicionalizmu, autoritarnosti, „cezarizmu” i zatvorenom društvu, nastoje da kroz istraživački rad, rasprave, objavljivanje knjiga ili autorskih tekstova u njima dostupnim medijima, u tim privremenim i stalnim autonomnim zonama, pomognu konceptualizaciji i kontekstualizaciji građanskog otpora – otpora koji je bio najvidljiviji upravo u sferi umetnosti.

Tako se razvijalo civilno društvo, koje je, pored odbacivanja vlasti, nailazilo na prepreke i nerazumevanja i u javnoj i u akademskoj sferi (sam pojam dugo nije bio prihvaćen). Ipak, na inicijativu Vukašina Pavlovića, 1994. stvara se interdisciplinarni međunarodni istraživački tim od 20 članova koji deluje u krajnje nepovoljnim okolnostima (unutrašnjeg i spoljašnjeg embarga).¹¹ „Kroz timski rad na ovom projektu stvorena je svojevrsna intelektualna zajednica” (Pavlović, 1995: 14), i u ukrštanju sa drugim intelektualnim zajednicama, poput one koju je nešto kasnije formirala Marina Blagojević (Mapiranje mizoginije u Srbiji, 2000), i u drugim krugovima otpora,¹² stvarala se mreža kontrajavnosti koja je u političke debate unosila i teorijske koncepte i razmatranja koji su omogućavali jasnije profilisanje kritičke misli i davali podršku aktivizmu u različitim domenima.

Kontrajavnost dobija novu snagu formiranjem nezavisnih kulturnih centara: Kulturnog centra REX (1994), Centra za kulturnu dekontaminaciju (1995) i mreže otvorenih klubova koji rade širom Srbije pod pokroviteljstvom Fonda za otvoreno društvo.

11 Četvoro britanskih teoretičara donose hrabru odluku da se uprkos embargu pridruže timu, verovatno zainteresovani ne samo temom, već i mogućnošću neposrednog istraživanja specifičnih političkih fenomena.

12 Studenti arhitekture pokreću „Projekat X”, u okviru koga u prostori- ma Fabrike šećera realizuju radionice, prezentacije, organizuju debate stručnjaka različitih naučnih oblasti iz Srbije i Evrope, dolaze nezavisni mediji, *Republika*, B92 itd. (Beograd, 6–16. april 1996), stvarajući interdisciplinarnu platformu delovanja koju će na sličan način nastaviti međunarodne interdisciplinarne konferencije YUSTATA: „Grad, spektakl, identitet”, 28. 2. – 1. 3. 1996; „Ulice i trgovi – prostori spektakla”, 23–25. 10. 1997; „Balkanski grad – pozornica kraja XX veka”, 15. 9. 2000.

Uprkos stalnim oscilacijama u represivnim merama koje će vlast preduzimati tokom devedesetih, ovi prostori omogućuju kruženje informacija ne samo unutar srpske kulturne javnosti već posebno u širem prostoru bivših jugoslovenskih republika i Evrope, o čemu posebno svedoči intervju sa Borkom Pavićević objavljen na kraju ove knjige kao značajno svedočanstvo o uspostavljanju alternativne kontrajavnosti još od osamdesetih godina dvadesetog veka, i nužnosti njenog postojanja i danas, iako je očito da su premise na kojima se uspostavljala u različitim dekadama bile drugačije.

Ipak, posebnu pažnju poklanjamo i samopovezivanju scene, stvaranju „četvrtog sektora”, solidarnosti koja se uspostavlja među građanima pojedincima i umetnicima, samoorganizaciji i solidarnosti u izvođenju umetničkih projekata (od Ruže lutanja i politike „beskućništva” Miroslava Mandića, do Šumes festivala Božidara Mandića, akcija Nele Antonović, izmeštanja rada Zorice Jevremović iz institucija kulture u bolnicu „Laza Lazarević”, čvrstog opstajanja Ljubice Beljanski Ristić, „razmene rada” itd.). O svemu tome postoje brojna svedočenja (Antonović, 2000: 84–88; Jevremović, 2008; Mađarev, 2009. itd.).

Iako namera nije da teoretiziramo alternativne, disidentske umetničke prakse devedesetih, taj zadatak se neminovno nameće već izborom, tj. isključivanjem određenih fenomena. Iako poetika osporavanja (Flaker, 1984) jeste ključna poetika njihovog iskaza, a najveći broj njih je u stalnom dijalogu i sa mnoštvom referenci koje se odnose na avangardu kao i na savremeni društveni kontekst, ipak smo se opredelili za drugi termin – „kultura i umetnost otpora” – da bi neposrednije ukazali na njihovo suštinsko opredeljenje za korišćenje performativnosti u javnom prostoru, usmereno ka direktnoj kritici i promeni vlasti i njenog aparata (dok se poetika osporavanja odnosi na širu kritiku društva, društvenih i umetničkih vrednosti). Upravo je ta performativnost političko-kulturalnih akcija, od nošenja žute trake, crnog flora za Sarajevo, beba ili debelih u protestu, doprinela da se s jedne strane drugačije osmišljavaju politika i političke akcije, a sa druge da se umetničke intervencije ugrađuju u kulturalne izvedbe, koje će pored te svoje umetničke dimenzije imati jasne socijalne, obrazovne, političke, materijalne i komunikacione mehanizme delovanja.

Ova knjiga treba da dâ doprinos transkulturalnom sećanju i da alternativne umetničke prakse i kulturu otpora devedesetih upiše u korpus tekstova kojima će one ostati makar delimično zabeležene i zapamćene. Koliko je taj rad na kulturi sećanja značajan pokazuje i najnoviji projekat Dah Teatra – *Žene Dade* koji u javnost izvodi zaboravljene učesnice dadaističkog pokreta i ukazuje na nepravdu u politici sećanja na javnoj kulturnoj sceni Evrope. Čak i kada evropski disidenti govore o položaju žena u disidentskom pokretu, kažu sledeće: „Da, moje drugarice su se iznenada uplašile da će, kao učesnice u jednom međunarodnom ženskom skupu, napraviti sebe smešnim. To je bio strah da će postati 'dada', da pozajmim ovaj termin od češkog teoretičara umetnosti Karela Tajgea (Karel Teige), da će nehotično postati smešne u svom pregnuću da se izbore za svoje građansko mišljenje uz koje podvlače svoju žensku bespomoćnost.” (Havel, 1985) Koliko je disidentstvo devedesetih različito u odnosu na ono u sovjetskom bloku tokom hladnog rata, pokazuje i činjenica da taj izostanak ženske samosvesti i feminističkih pregnuća nije karakterističan za umetnost otpora devedesetih. Upravo obrnuto, radikalne umetničke i radikalne feminističke prakse u Srbiji devedesetih međusobno se ojačavaju, a performansi i kulturalne izvedbe izvode na javnu scenu ne samo savremenice već zaboravljene akterke prošlosti.

Stoga, može se govoriti da su transkulturalne prakse otpora vođene politikama sećanja odozdo (Dragičević Šešić, Tomka, 2016), politikama koje grade akteri na nezavisnoj sceni birajući svoje teme i uvodeći različite kreativne perspektive od kojih je feministička bila jedna od ključnih (pored antifašističke, socijalističke tradicije, iskustava jugoslovenstva, kosmopolitizma itd.).

U knjizi nema posebnog poglavlja posvećenog feminizmu, feminističkom aktivizmu i poetikama, iako je jasno da se bez razumevanja doprinosa ženskog pokreta ne može shvatiti ni sva složenost kontrajavnosti u srpskom društvu devedesetih. Feminističke grupe: Ažin, Žena i društvo, Žene u crnom, Autonomni ženski centar; pokretanje Ženskih studija (8. marta 1992), časopisa *ProFemina* (1995), *Ženske studije* (1995), a kasnije i razvoj drugih organizacija poput Arkadije i Labrisa, organizacija koje su iznikle iz ženskih pokreta – svi oni deo su i feminističke i kulturne kontrajavnosti i

nalaze se u stalnoj i intenzivnoj interakciji sa umetnicima alternativne scene. Ne samo što je Feminističko pozorište PUT 5a (Zorica Jevremović) nastalo u okviru Autonomnog ženskog centra, a delatnost Dah Teatra često se realizuje u saradnji sa ženskim pokretima (Žene u crnom) i u okviru svetske pozorišne mreže Magdalena (za podršku ženama u teatru), već i brojni drugi umetnici i umetničke grupe rade projekte kojima preispituju ustaljene rodne odnose (Škart koji veze kuvarice u hotelu Moskva, Tanja Ostojić čija je „refleksija na teme roda fokusirana na ekonomske i političke fenomene”¹³ itd.).

* * *

Suštinski zadatak ove knjige jeste omogućavanje nove politike i kulture sećanja, kulture koja bi vratila u središte pažnje umetnost i kulturne događaje bunta i otpora... Dati podsticaj da „slike devedesetih” uđu u prostore javne komunikacije danas kada kulturna kontrajavnost nema više tu snagu i nije tako jasno odeljena, a mlade generacije o svemu ovome malo znaju, jer nisu imale prilike da vide ove „umrežene slike”, koje su kružile u vreme svog nastanka isključivo u sferi građanske kontrajavnosti, a tek mestimično se pojavljivale u krugovima establišmenta, najčešće predstavljene negativno, kao srbomrzačke i antipatriotske (kao u knjigama Zorana Avramovića, Miše Đurkovića i Mila Lompara, na primer).

Sećanje na devedesete nije zajedničko, podeljeno evropsko sećanje. Tačnije bi bilo reći, devedesete se u istoriji Evrope pamte kao „deset najsrećnijih godina” (govor Karle Delfos, predsednice ELIA mreže 5. oktobra 2000. godine u Barseloni), dok se na Balkanu pamte kao deset najnesretnijih godina XX veka, baš zato što se po prvi put Srbija našla na strani „mimo sveta”, izolovana, bojkotovana, prezrena.

Govoreći o globalizaciji sećanja, Hujsen (Huyssen A., 2001: 24) uvodi termin globalizacijski paradoks, navodeći primer načina na koji je sećanje na Holokaust sačuvano i kao sećanje na neuspeh prosvetiteljske ideje Zapadne civilizacije, i kao podsticaj za razmišljanje

13 Suzana Milevska, „Spectacle of the invisible”, u: *NU Nordic Art Review*, vol. III, br. 5/01 2001.

o konstitutivnoj nemogućnosti da se živi u miru sa razlikama i drugosti, i da se izvuku konsekvence od teško shvatljivih odnosa između prosvetlene modernosti, rasne represije i organizovanog nasilja. Istovremeno, vidimo da se u okviru tog globalizovanog sećanja nostalgija prodaje masovnim marketingom, da je opsesija samo-muzealizacijom (*self-musealization*) danas raširenija nego ikad – od selfija do memoarske ili čisto autoispovedne proze (Isto: 24), te da postoji realna opasnost da se fenomeni devedesetih memorišu i svode na crne fenomene zla s jedne strane (ili na njihov potpuni zaborav),¹⁴ a na romantizaciju privatnih praksi, pa i onih društveno-eskapističkih (poput rejev-partija) s druge strane. Stoga smo nastojali da u knjigu uključimo i tekstove koji su dokumentarni, pisani u svom vremenu, i tekstove koji su pisani sa vremenskom distancom.

Bez pretenzija da će ova knjiga moći da pruži celovitu sliku kulturne kontrajavnosti devedesetih, kao i procesa tzv. „kulturnih politika odozdo” (politika primera i pritisaka, praksi lobiranja i zagovaranja civilnog društva) koji su vodili ka demokratizaciji kulturne politike (Dragićević Šešić, 2005), nadamo se da ona ipak omogućava uvid u raznolikost politika, sadržaja i metoda aktivnosti koje su se odvijale na umetničkoj sceni kontrajavnosti devedesetih.

Prvo poglavlje knjige „Kulturna politika u vremenima društvene anomalije” definiše kako situaciju u društvu i kulturi, tako i karakteristike kulturne politike tog perioda koja uništava dostignuća u razvoju umetnosti i kulture prethodnog perioda, zatvarajući i izolujući kulturnu javnost, medijski cenzurišući postignuća, etatizujući institucionalni sistem kulture. Istovremeno, rađa se novo civilno društvo koje u međusobnim relacijama omogućuje opstanak umetničkih kolektiva, umetnika pojedinaca, intelektualaca i svih onih koji aktivistički žele da se suprotstave narastajućem nacionalizmu i ksenofobiji u kulturi.

14 Istraživanja među srednjoškolcima u Srbiji pokazuju da njih 70% ne zna za opsadu Sarajeva, a ja bih dodala da 100% ne zna da su u početku opsade Beograđani masovno izašli na ulice u akciji Crni flor za Sarajevo. Devedesete se tako pamte Srebrenicom u Bosni, a Olujom i Nato bombardovanjem u Srbiji, pa u skladu sa tim brišu se i značajni kulturološki fenomeni.

Drugo poglavlje „Kultura neslaganja – pravo na različito sećanje” u prvi plan stavlja onaj segment alternativne umetnosti devedesetih koji ostvaruje svoje pravo na pobunu kroz sopstvene umetničke prakse koje polaze od drugačije politike sećanja, boreći se protiv politika zaborava (zaborava socijalističkih dostignuća, jugoslovenske i južnoslovenske zajedničke prošlosti, antifašističkih tradicija), kao i za preispitivanje dostignuća umetnika, zaboravljenih aktera umetničke i javne scene. U centru pažnje su pozorišne umetnice Dijana Milošević (Dah Teatar), Ivana Vujić (Beton hala teatar) i Ana Miljanić. Središnje mesto zauzima analiza serije performativnih participativnih sajt specifik akcija: Zabrinuti septembar u Beogradu – rađenih po knjizi Vilhelma Rajha, Čuj, Mali čoveče, koja je upravo izabrana kao paradigma pokušaja transmedijalne transgresije, obznanjene adaptacije (Hutcheon, 2006: 9) jednog akademskog teksta za izvođenje u javnom prostoru, u neposrednoj komunikaciji sa slučajnim prolaznicima ili uobičajenim korisnicima datog prostora.

Treće poglavlje „Umetnost kontestacije – umetnost akcije” govori o transmedijalnim formama savremenih umetničkih praksi, od tehno-pozorišta do umetnosti performansa i umetnosti i umetničkim projektima u javnom prostoru grada. Posebno se ističe doprinos umetničkih kolektiva (FIA, Magnet, Led art, Škart, Božidar Mandić i Porodica bistrih potoka), kao i pojedinaca, poput Mikroba, Talenta, Miroslava Mandića Branka, Pavića i Dragana Ve. Ignjatovića, čiji rad nije dovoljno analiziran u sklopu tumačenja radikalnih umetničkih praksi devedesetih, a koji se uvek ukrštao sa kolektivnim akcijama i umetničkim projektima, od grupe FIA (Dragan Ve. Ignjatović) do YUSTAT-a i Radionice 301 (Branko Pavić), te delatnosti Centra za kulturnu dekontaminaciju koja ih gotovo sve povezuje. Na prvi pogled je upitno zašto se poglavlje završava analizom dometa jednog gradskog festivala – BELEF – ali je ta analiza važna za razumevanje procesa koji su doprineli da se alternativna umetnička kontrajavnost ipak učini delatnom (transgresijom iz prostora privatnosti i civilnog delovanja u javni prostor oficijelne gradske kulture) i da mnogi od njenih aktera nakon 2000. postanu deo kulturne scene Srbije.

Četvrto poglavlje „Umetnost protesta u javnom prostoru” na scenu izvodi građane kao aktere koji u interakciji sa umetnicima ostvaruju značajne performativne činove – istinske kulturalne

izvedbe. Transmedijalnost uličnih protesta, u kojima se jedna priča, jedan narativ, predstavlja kroz mnogo različitih medija, u najrazličitijim žanrovima, od karnevala do satire i karikature, još više je podržana činjenicom da se u njima nastojala da postigne i kulturalna praksa konvergencije medija (pa je tako šetnja adekvat mobilnom telefonu, jer se u njoj sažimaju i iskazuju isti narativi različitim medijima (sredstvima) – vizuelnim rešenjima, muzičko-zvučnim rešenjima, verbalno-dramskim iskazima, neverbalno-dramskim postupcima itd. Ulica i ulična dinamika postaju locus otpora, ali i locus performativnosti, mesto politike i političke akcije, sprovedene na participativni, ludički način. Posebno treba istaći da, uprkos činjenici da je reč o masovnim građanskim i studentskim protestima, nije reč o kulturi gomile (Dragičević Šešić, 1999) već o kulturnoj kontrajavnosti, koja se koristi igrom, smehom, bukom, vizuelnim i zvučnim efektima da bi iskazala svoj stav, i otpornost prema svim pritiscima vlasti.

Peto poglavlje „Umetnik u unutrašnjem egzilu – Zorica Jevremović” donosi tri teksta koja predstavljaju dramski opus, pozorišno delovanje i aktivistički rad Zorice Jevremović. Nezadovoljna izvođenjem svoje prve drame u gradskom pozorištu Atelje 212, Zorica učestvuje u stvaranju nezavisne scene osamdesetih, prvo u Novoj osećajnosti a zatim u KPGT-u. Devedesetih napušta i tu kulturnu scenu a za svoje prostore delovanja bira psihijatrijsku bolnicu, Autonomni ženski centar za borbu protiv nasilja, ulice grada, pa na kraju i sopstveni stan. Njene drame još uvek čekaju pozorišnu recepciju a njihni interaktivni, participativni projekti ovde su sagledani pojednako iz aktivističke i umetničke perspektive kao događaji koji, iako na margini, znatno su jačali scenu otpora – scenu kontrajavnosti.

Šesto poglavlje „Izvedbe neslaganja: od kulture otpora do katarze i pomirenja” donosi intervju sa Borkom Pavićević koji predstavlja dokument, dopunu informacijama koje različiti tekstovi ove knjige inače pružaju, fokusirajući se na procese uspostavljanja veza između intelektualnih zajednica (Beogradski krug, Helsinški odbor za ljudska prava, Žene u crnom) i umetnika aktivista koji su i doveli do stvaranja Centra za kulturnu dekontaminaciju kao institucije koja će obeležiti umetnost i kulturu otpora devedesetih.

U Beogradu, mart 2018.



Miomir Grujić Fleka, kultni voditelj radija B92, scena iz filma *Zombitown*;
fotografija: Vesna Pavlović

I
**KONTEKST:
KULTURNA POLITIKA U
VREMENIMA DRUŠTVENE
ANOMIJE**

Šta misliš o cenama?

Super! Super! Super cene!

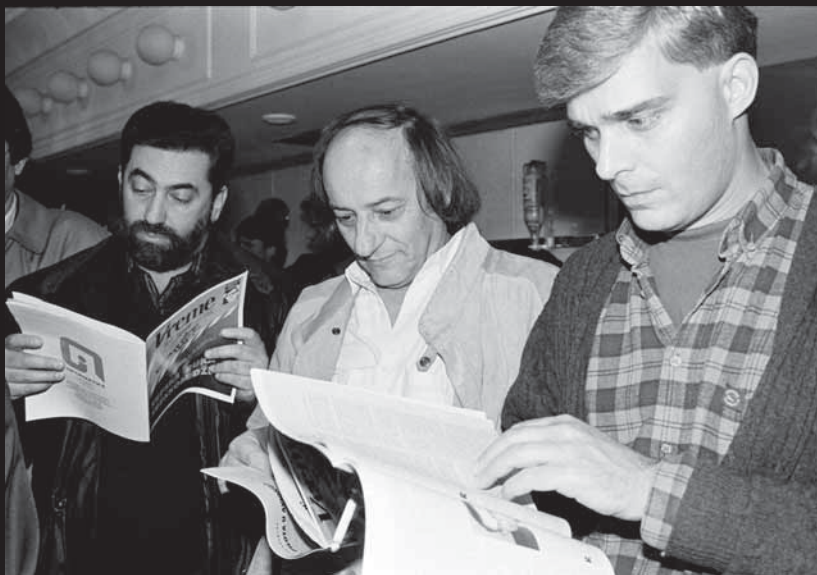
Cenjeni potrošači, sve je na prodaju!

*Mada, gol Mihajlovića protiv Bajerna, četvrti
album Discipline kičme i šišanje na Bulevaru
kod majstor Bore stvarno nemaju cenu.*

Samo normalan život ima visoku cenu – B92.



Štampanje prvog broja *Vremena*, oktobar 1990; fotografija: Goranka Matić



Prvi broj *Vremena* čitaju Vidosav Stevanović, Mirko Kovač i Ivan Đurić, oktobar 1990; fotografija: Goranka Matić

Devedesete: kulturna politika, institucionalni sistem i umetnički trendovi u Srbiji¹

Analizirajući kulturu i organizaciju kulture u Srbiji u procesima previranja, prilikom pokušaja prelaska u jedno drugačije organizovano i politički različito društvo, očito je da se uspostavio sistem koji se još uvek ne može nazvati posttotalitarnim, jer je u velikoj meri zadržao komponente prethodnog jednopartijskog sistema, načina mišljenja i odlučivanja, kako u političkom, tako i u kulturnom životu.

Kultura i kulturna politika u srpskom društvu 1990-ih su bile duboko zavisne od starih modela kulturne politike i organizacije sistema institucija s jedne strane, a sa druge od iskazanih zahteva dela intelektualaca, okrenutih uglavnom pitanjima nacije i nacionalne kulture.

Socijalističko društvo u svom raspadu, procesu koji je ovde dovoljno dugo trajao, pobrinulo se da zadrži stare forme rada i postavi svoje ljude a onda, preteći „pravnom državom”, da zahteva poštovanje njihovih mandata i njihovog legitimiteta. Stoga je još uvek, bez obzira na relativno uspostavljeni sistem partijskog pluralizma, u kulturnom životu, medijima i obrazovanju totalitarna svest vladajuća svest, oličena u paroli o potrebi jedinstva, jedinstvenosti

1 Tekst je publikovan na engleskom i srpskom jeziku u: Janjić D., 1997, *Srbija između prošlosti i budućnosti*, Institut društvenih nauka i Forum za etničke odnose, Beograd, str. 351–364.