

Andrea Palašti

Fotografija i/kao savremena umetnost – post-jugoslovenska umetnička praksa

„Među posledicama modernosti, i u proticanju postmodernosti, kako da znamo i kako da pokažemo šta znači živeti u uslovu savremenosti?“¹

Savremena umetnost koristi se kao pojam za umetnost nastalu od početka XXI veka, i odnosi se na umetničku praksu koja se odvija u *sadašnjem* trenutku, i/ili koja se dogodila u neposrednoj prošlosti.² Teorije o savremenoj umetnosti polaze od poništavanja estetičkog historicizma, *teorijskim obrtom*/proširenjem pojma umetničkog dela u tekst – kontekst – praksu, kao i pretapanjem poststrukturalističke teorije u studije kulture i teorije o društvu, na čijem uticaju se *savremeni svet umetnosti* pokazao kao zavisano/nerazdvojivo od konteksta i/ili kulture i/ili društva. Na taj način, savremena umetnost predstavlja se kao kulturalna praksa sa određenim društvenim odrednicama.

Uvođenje pojma savremene umetnosti unutar teorijske ravni, Teri Smit (Terry Smith) izvodi postavljanjem tri teze/modela o savremenoj umetnosti, koje se mogu odrediti kroz:

(1) različite uticaje umetničkih pokreta/praksi koje su nastajale od kasnih 60-tih godina – situacionizam, pop-art, grupa Gutaj, konceptualna umetnost, hepening, kritička umetnička praksa sedamdesetih godina, postmodernizam itd.;

(2) karakter savremene umetnosti – kao geopolitičke i/ili geokulturalne umetnosti, nastale pod uticajem teorijskog obrta sa istorijskog modelovanja ka interpretacijama umetnosti unutar teorijskog modela studija kulture i postkolonijalnih studija, te koji su nastali usled/(u vremenu!) transnacionalne tranzicije i globalizma;

(3) tipologije savremene umetnosti – koja ukazuju na novonastale karakteristike umetničke prakse kao što su *politizacija umetnosti, ekološka umetnost, društvene medijacije* itd.³

¹ Smith, Terry, Okwui Enwezor, Nancy Condee, „Preface“, *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, XIII.

² Ibid.

³ Smith, Terry, *Contemporary Art / World Currents*, Laurence King Publishing, London, 2011.

U tom svetlu, savremena umetnost obeležava ukidanje ideje o autonomnosti umetničkog dela, briše jasne granice umetničke i teorijske prakse/teorije umetnosti, te ukazuje na prožimanje umetnosti sa različitim vanumetničkim diskursima. Međutim, Teri Smit takođe naglašava neuhvatljivost i teškoću definisanja termina *savremenost* koja izmiče jednostavnim odrednicama kao što je aktuelnost, sadašnjost i/ili trenutno stanje. Jedna od bitnih karakteristika savremenosti, prema Teriju Smitu postaje i *neposrednost različitosti*, koja se manifestuje/ukazuje unutar tri, međusobno zavisna, značenjska okvira: (I) različitost po sebi; (II) različito u odnosu na drugo; (III) različitost u samoj sebi.⁴ Stoga, Teri Smit govori o *zgusnutoj sadašnjosti*, u kojoj se na temporalnost gleda kao na mnoštvo različitih preklapanja/ukrštanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.⁵ U kontekstu savremene umetničke prakse, *neposredna različitost* uočava se u odnosu prema svom vremenu, ali u isto vreme i u odnosu koji stoji izvan svog vremena.

Na taj način, u savremenoj umetnosti akcenat više nije na vizuelnim/likovnim/umetničkim *problemima*, niti na mediju/tehnicu/materijalu, već na kontekstualnim pristupima u kojima rad umetnika/(praksa!) postaje situacija, događaj i/ili dokument kulturalne i društvene stvarnosti sa anticipatorskim potencijalom. Ovako shvaćenu savremenost Piter Ozborn (Peter Osborne) razmatra na osnovu tri karakteristike savremenosti: (1) *problemsko empirijski* karakter – u kojem savremeno mišljenje/delovanje postaje empirijsko istraživanje; (2) *inherentno spekulativni* karakter – jer se zaključci ne izvode samo na osnovu prošlosti, već se izvode različita teorijska interpretiranja; (3) *strukturalno anticipatorski* karakter – koji se odnosi na anticipaciju skrivenih sadašnjih mišljenja/delovanja koja će tek u budućnosti biti prepoznata.⁶ U tom svetlu, savremena umetnička praksa bavi se istraživanjima – koja prikupljaju/povezuju/prezentuju podatke, prevazilaze konvencionalnu granicu između prakse i teorije, te anticipiraju buduće u sadašnjosti. U tom svetlu, Piter Ozborn savremenu umetnost označava i kao postkonceptualnu umetnost, koja se, bazirajući se na *mišljenju*, dovodi u relaciju sa konceptualnom umetnošću.⁷

⁴ Smith, Terry, „Our’ Contemporaneity“, in: Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley–Blackwell, 2013, 17.

⁵ Ibid. 24–25.

⁶ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York, 2013.

⁷ Ibid.

U savremenoj umetnosti, u razumevanje (i doživljaj!) umetničkog dela (teksta/prakse), uključene su različite vremenske i geografske *determinacije*. Stoga je savremena umetnost postala, zapravo, plod mešanja i kretanja kulturalne i društvene razmene, svojevrsna mešavina različitih, nesinhronizovanih *vremena i prostora*.

Miško Šuvaković određuje ovakvu umetnost terminom „umetnost u doba kulture“ ili „umetnost kao kulturalna praksa“ u kojem slikarstvo i skulptura bivaju zamenjeni formulacijama otvorenog informacijskog dela (video, instalacija, fotografija, lingvističko-vizuelni intertekst). Na taj način, otvoreno informacijsko delo zastupa brisani trag kulture specifičnog mesta: regije, grada, ulice, stana, ljudskog tela ili geografskog makro-prostora. Za Šuvakovića, delo jeste upis naslojenih i selekcionisanih tragova kulture 'od' nekakvog lociranog specifičnog mesta i situacije. Stoga savremeni umetnici novim postmedijskim sredstvima (*internacionalnim jezikom!*) tematizuju lokalne društvene i kulturalne konflikte, predočavaju stvarne i/ili fiktionalne informacije, njihove brisane i premeštane tragove u odnosu slike i reči.⁸

Nakon pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka, blokovska – binarna Evropa preuređuje se u postblokovsku – pluralnu Evropu, koja samim tim dovodi i do rekonstituisanja funkcije umetnosti. Miško Šuvaković prepoznaje tri politička zahteva u konstituisanju ovakve, nove funkcije umetnosti:

(I) „zahtev da se uspostavi mogućnost izlagačke, umetničke i kulturne, a to znači i političke, komunikacije (razmene) između istorijski razdvojenih (možda i neuporedivih) kultura Istočne i Zapadne Evrope, ali i da se ukaže na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Evrope kao paradigmatškog uzorka;

(II) zahtev da se identifikuje identitet (a identitet je uvek diskurzivna, kulturom nad-determinisana tvorevina), preobražaja internacionalne visoke umetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umetnost posle pada Berlinskog zida (tj. trenutka kada se postmodernizmi poznog kapitalizma, zapadnoevropskih retro-marginalnih kultura i postsocijalizma susreću u obećanju 'otvorenog društva');

⁸ Šuvaković, Miško, *Države Istočne Evrope su kao troglavi zmajevi*, videti više na: <http://www.6yka.com/drzave-istocne-evrope> pristupljeno 15. 09. 2011. ili u: Šuvaković, Miško, *KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, edicija TraNS, Novi Sad, 2007.

(III) zahtev o statusu umetnosti: umetnost više nije ponuđena kao posebna (autonomna i idealna) sfera (kontekst) stvaranja ili proizvodnje, razmene i recepcije artefakata (umetničkih dela), već je narušena očita granica između umetnosti i kulture (...)⁹

„Umetnost u doba kulture“ stoga označava umetničko delo/praksu kao objekat/situaciju/događaj od kulture.¹⁰ Šuvaković, kasnije, objašnjava ovu umetnost kao političku, ili pak antropološku, koja „po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. Evropska umetnost posle pada Berlinskog zida ne 'odražava' društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, 'u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika'. Time se umetnost ne pokazuje kao nekakav 'predljudski kaos', neodredljiv bezdan prirode, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja.“¹¹ Ovakvo određenje umetnosti proizašlo je iz postmodernističkog relativizma – u kojem se istina odbacuje, a prihvataju se subjektivna i međusobno konfliktna tumačenja jednog dela (sveta). Postmodernizam, u stvari, nudi pluralizam i eklekticizam, i sve to u ime multikulturalne raznolikosti. Miško Šuvaković upravo i piše o postmoderni kao o proizvodu postindustrijske i postblokove ere, čija je karakteristika pluralnost, tj. „sinhrono postojanje društvenih sistema različitog političkog i religioznog uređenja.“¹² Umetnost je, time, postala kulturna praksa unutar društva, koja ima funkciju posredovanja između *svetova*.

„Umetnost u doba kulture“ je zapravo, novi koncept umetničkog rada unutar društvenih praksi, u kojoj ontološki orijentisana tumačenja dela nisu estetska, već društveno-informacijska, politička, kulturalna. Stoga Šuvaković postavlja savremenu umetnost kao političku intervenciju unutar društvenih realnosti. Indeksirajući tako specifične identitete ili životne oblike, savremena umetnost postala je politička umetnost koja svoju političku identifikaciju ne zadobija zastupanjem eksplicitne političke teme, „već na osnovu poretka uređivanja, arhiviranja i klasifikovanja brisanih tragova evropskih neuporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski

⁹ Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: O ideologijama manifeste“, *SCCA*, No.3, Zavod za sodobno umetnost, Ljubljana, 2002.

¹⁰ Šuvaković, Miško, *KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, op. cit.188.

¹¹ Ibid.190.

¹² Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 258.

orijentisan i uporediv način.¹³ Međutim, potrebom da se razvija kritička svest, kroz teoretizaciju umetnosti,¹⁴ i sama umetnost je postala predmet politizovanja. Politizacija¹⁵ umetnosti u teorijskom smislu, po Mišku Šuvakoviću, jeste događaj u okviru društva koji postavlja ili izvodi (tekstualno zastupa) neku „arbitrarnu, optimalno izabranu ili potencijalnu političku platformu“¹⁶ u određivanju značenja ili smisla jednog umetničkog dela. U teorijskom smislu, politizacija umetnosti zapravo vodi ka epistemološkom otkriću *političkog u umetnosti*, i podrazumeva suočenje *autonomije umetnosti* „sa praksama i institucijama koje ostvaruju društvo i direktno/indirektno osporavaju privid autonomije umetnosti, a time i umetnost kao nešto izvan društva i društvenih antagonizama, tj. politike.“¹⁷ Politizacijom umetnosti, umetnost se pretvorila u polje nejasnih granica između umetnosti, kulture, politike i ekonomije. U tom smislu, koncept dela više ne zavisi od umetnika genija, već od kustosa kao organizatora/koordinatora koji je zadobio centralno mesto u prostoru ekonomskog i institucionalnog izvođenja značenja/smisla dela. Način iščitavanja umetničkog dela više ne zavisi (samo) od umetnikovog koncepta, već i kultura, politika i posmatračevi individualni interesi utiču na interpretaciju dela. Tako izmenjen svet umetnosti, postao je istraživanje/proizvodnja/razmena/potrošnja u prostoru društva i kulture. Stoga je umetnička praksa sa kraja XX i početka XXI veka kao posledica promenjenih društvenih odnosa i prostora, izgubila svoju teritoriju i postala je trag. Zapravo, trag brisanja umetnosti koja je postala kultura.

¹³ Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455, Beograd, 2009.

¹⁴ „Teoretizacija umetnosti je delatnost koja ima izvesna/neizvesna kritičko epistemološka očekivanja od umetničkog rada, proizvodnja, delanja. Teoretizacija umetnosti je, takođe, epistemološka i kognitivna intervencija kojom se aktiviraju epistemološki potencijali umetnosti. Ona inicira jedan događaj sa umetnošću, od kojeg se očekuje dejstvo i intenzitet pojedinačnog sazajnog afekta na gledaoca/slušaoa ili saučesnika.“ Videti više u: Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, op. cit.

¹⁵ Ontologija politizacije je postojanje događaja sa svim stvarnim ili fikcionalnim konsekvencama koje jedan pojedinačan i konkretan događaj ostvaruje u društvu. Po Mišku Šuvakoviću, politizacija se odnosi na dva strukturalna momenta: „I) na politiku – politika je skup praksi i institucija kroz koji se jedan društveni poredak ili odnos ostvaruje, II) na političko – političko je mnogostrukost antagonizama koji su konstitutivni za ljudsko društvo.“ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

Ovakvu hibridnost kulture – beskrajnost fragmentacija kulturalnih sistema i praksi, Bonito Oliva (Akile Bonito Oliva), objašnjava pojmom *glokalno*, koji stoji kao uravnotežen odnos između globalnog – brisanje specifičnih identiteta, i lokalnog – tribalizacija/tradicionalni nacionalni identitet.¹⁸ Za Bonito Olivu, umetnici sa kraja XX i početka XXI veka, problemu ispoljavanja identiteta pristupaju koristeći globalno rasprostranjene izražajne jezike, zasnovane na upotrebi najsavremenijih tehnoloških medija – *telematiku*. Telematika, kao savremena telekomunikacija i informatika, odnosi se na tehnološki razvoj čija dostignuća savremeni umetnici često koriste u svojim radovima, koja, kako Oliva tvrdi, postaje *internacionalni jezik*.¹⁹ Takođe, zahvaljujući svom kompjuterizovanom pamćenju, položaj kulture u stanju je da se kreće po širem području, nesputan vremenskim/prostornim granicama koje utiču i na stvaralačku praksu shvaćenu unutar suodnosa: pamćenja – jezičkog stila, eksperimenta – predstavljanja, kolektivne istorije – lične memorije, ornamenta – komunikacije. Koristeći se izjavom Norberta Elijasa (Norbert Elias): „svet kao *sazvežđe*“,²⁰ Bonito Oliva zaključuje da u umetnosti nema više centra, prevlasti snažnog jezika, već postoji samo polje koje je stalno pod uticajem raznih periferija. U tom svetlu, nomadizam i *prožimanje*,²¹ postali su glavne odlike savremene umetnosti.

Savremena umetnost u kontekstu post-jugoslovenske umetničke prakse, upravo oslikava ovu rekontekstualizaciju, deobjektivizaciju umetnosti, koja je – iako sa čvrstim regionalnim

¹⁸ Bonito Oliva, Akile, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost III 1770-1970-2000*, Clio, Beograd, 2006.

¹⁹ Telematika, zapravo, nastoji da izjednači svaki tip industrijske i zanatske proizvodnje, privrede i kulture, ona predstavlja dostignuće upravo Zapada, koji je nametnuo svoj globalni produkt internacionalnom tržištu.

U daljem tekstu, Bonito Oliva uvodi i pojam *telematski izlog spektakla*, koji objašnjava kao ljusku *praznog jajeta* čiji je savršen oblik znak prinudne lakoće u polovičnoj svakodnevicu koja nas okružuje. Naime, za Olivu je prazno jaje simbol najnovije generacije umetnika koji koriste savršen oblik jajeta, ali samo zbog njegovog formalnog svojstva, glatke spoljašnjosti. Stoga, u vreme kada dominira telematski izlog spektakla, ono je ljuska – prazno. U tom svetlu, telematika pothranjuje protok ljuske, uvodeći modni stajling i modele pripravne za munjevito umnožavanje. Videti više u: Bonito Oliva, Akile, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost III 1770-1970-2000*, op. cit. 63.

²⁰ Ibid. 39.

²¹ Brzo cirkulisanje vizuelnih kodova između raznih kontinenata, Evrope, Amerike, Afrike, Azije, Okeanije.

specifičnostima – umrežavanjem/prožimanjem, ipak, postala deo globalnog umetničkog sistema/prostora. Nakon izbivanja građanskog rata 1991. godine, a kasnije i raspadom Jugoslavije, došlo je do stvaranja novih, nezavisnih država, koji su na kulturnom planu počele razvijati svoje nezavisne/osobene/*različite*) umetničke scene i institucionalnu infrastrukturu – galerije, muzeje, umetničke festivale. Međutim, unutar procesa tranzicijskog globalizma, već od početka 2000. godine, može se govoriti o zajedničkom i posve identičnom društvenom i kulturalnom kontekstu. Post-jugoslovenska umetnička praksa se tako može odrediti/koristiti kao vremenska i geografska odrednica za umetničku praksu/delatnost, koja nastaje sredinom 90-tih godina i sledi nakon raspada Jugoslavije. Post-jugoslovenska umetnička praksa predstavlja savremenu umetničku praksu autora iz bivših jugoslovenskih republika koji dele zajednički/*slični*) kulturalni kontekst i geografski prostor/(situaciju!). Post-jugoslovenska umetnička praksa ne upućuje na određeni pokret (umetnički *izam!*), ili na svojevrsni produžetak jugoslovenske umetničke prakse, već njeno dovršenje, te ulazak umetničkog sistema u prelazni period tranzicijskog globalizma.

Govoreći o savremenoj umetnosti istočne Evrope kao kulturnom fenomenu, Boris Grojs (Boris Groys) ukazuje na njegovu neujednačenost, ali i sličnu/zajedničku komunističku prošlost: „Da li je moguće govoriti o umetnosti istočne Evrope kao kulturnom fenomenu koji prevazilazi granice pojedinačnih nacionalnih kultura i ujedinjuje, donekle, istočnoevropski kulturni prostor – u isto vreme izdvajajući se od umetnosti u drugim regionima? Uistinu, istočnoevropski kulturni prostor je izuzetno neujednačen... Zapravo, postoji samo jedno kulturološko iskustvo koje ujedinjuje sve istočnoevropske zemlje i u isto vreme ih razlikuje od spoljašnjeg sveta – a to je komunizam sovjetskog tipa“.²² U tom svetlu, zajednička komunistička prošlost bila je pogodna za stvaranje/osnivanje postkomunističkog identiteta (od strane Zapada!), u kojem se potvrđuje uticaj Zapada, naspram pozicije umetnika iz istočne Evrope, a tako i umetnika iz bivših jugoslovenskih republika kao *drugih*.

Pojava novih medija i informacionih tehnologija olakšala je i protok kulturne produkcije post-jugoslovenske umetničke prakse unutar *Prvog sveta*. Globalne institucije umetničkog tržišta predstavljaju umetničke prakse, unutar spornih polja interpretacije i recepcije *drugosti*. Upadljiva

²² Groys, Boris, *Contemporary Art in Eastern Europe: Artworld*, Black Dog Publishing, London, 2010.

odlika savremene post-jugoslovenske umetničke prakse postala je, tako, artikulacija *razlike* u odnosu na globalizaciju. Zajednička vizija umetnika interpretira se kao želja da predstave lokalnu stvarnost globalnoj publici. Unutar „duha različitosti“ globalne institucije umetničkog tržišta prisvojile su umetnike iz bivših jugoslovenskih republika, kako bi oni predstavljali i govorili u ime *drugosti*, ali i kako bi je istisnuli dok učvršćuju istrajne i dosledne nejednakosti. Zbog globalizacije, nemoguće je ignorisati *drugog*, kao ni različite kontekste pokretačkih snaga i otpora. U tom svetlu, umetnički radovi savremenih umetnika sa prostora nekadašnje Jugoslavije uključeni su (*umreženi!*) u globalne međunarodne saradnje, projekte, izložbe i/ili prezentacije drugačijih/neuporedivih/marginalizovanih/(egzotičnih) kultura Istoka unutar Zapada kao paradigmatškog uzorka. Umetnička praksa sa teritorije nekadašnje Jugoslavije ili Balkana, tako je našla mesto u internacionalnom kontekstu sa izložbama kao što su: *Manifesta*,²³ *After the Wall*,²⁴ *Aspekte/Positionen*,²⁵ *In Search of Balkania*²⁶ u Gracu 2002. godine, *Imaginary Balkans*²⁷ u Šefildu 2002. godine, *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan*²⁸ u Klostersnuburgu 2003. godine, i *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage*²⁹ u Kasselu 2003. godine.³⁰ U isto vreme, došlo

²³ Manifesta je međunarodna bijenalna izložba prvi put organizovana 1996. godine u Roterdamu, da bi potom svaki put bila organizovana u drugom evropskom gradu. Značaj manifeste u ovom kontekstu, jeste da je na globalnom planu uključila (pored nemačkih, francuskih, italijanskih itd.) i mlade, marginalizovane zapadnoevropske umetnike kao i umetnike iz bivših istočnoevropskih zemalja, uključivši ih tako u globalne evropske kulturalne politike. Videti više u: Vanderlinden, Barbara, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

²⁴ Pejić, Bojana, David Elliott, Iris Müller-Westermann, *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1999.

²⁵ Hegyi, Lóránd, *Aspekte/Positionen*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999-2000. Predstavljeni umetnici bili su Marina Abramovic, Stano Filko, Gorgona Group, Tomislav Gotovac, Christine and Irene Hohenbüchler, [IRWIN](#), Peter Kogler, [Július Koller](#), Hermann Nitsch, Roman Ondák, Marko Peljhan, Apolonija Šušteršič, [Milica Tomić](#), Franz West, Heimo Zobernig, itd.

²⁶ Conover, Roger, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.

²⁷ Beban, Breda (ed), *Imaginary Balkans*, Site Gallery, Sheffield, 2002.

²⁸ Szeemann, Harald, Karlheinz Essl (eds), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003.

²⁹ Block, René (ed), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

je i do rekonceptualizacije beogradskog Oktobarskog salona,³¹ koji je pod upravom Kulturnog centra Beograda, promenio karakter u međunarodnu/internacionalnu,³² selektiranu/kustosku³³ izložbu koja se brzo uklopila u globalni *svet umetnosti*, *bijenalno/trijenalno tržište*.³⁴

³⁰ Na ovim izložbama pažnja je usmerena ka Balkanu, a prezentovani su umetnici iz Srbije, Bosne i Hercegovine, Albanije, Slovenije, Hrvatske, Bugarske, Makedonije, Rumunije, Crne Gore i Turske.

³¹ „Oktobarski salon je reprezentativna manifestacija ostvarenja iz oblasti vizuelnih umetnosti u Srbiji, čiji je osnivač i pokrovitelj Grad Beograd. Osnovan je 1960. godine kao izložba najboljih ostvarenja iz oblasti likovnih umetnosti, da bi 1967. godine postao značajna smotra aktuelnih tokova i u primenjenoj umetnosti. Svojom tradicijom dugom četiri decenije, Oktobarski salon predstavlja značajan segment u proučavanju moderne srpske umetnosti druge polovine 20. veka. Salon je postao referentna tačka srpske kulture, reprezentativna smotra stvaralaca u oblasti vizuelnih umetnosti i velika autorska izložba čiji su selektori i kustosi stručnjaci u ovoj oblasti. Tokom svoje istorije menjao je koncepciju i oblike organizovanja, ali je ostao snažan izazov kreativnoj svesti. O koncepciji Salona odlučuje Savet sastavljen od priznatih stručnjaka u oblasti vizuelnih umetnosti (istoričara umetnosti, likovnih kritičara i umetnika), koji imenuje Grad Beograd. Savet Salona bira žiri, koji dodeljuje tri ravnopravne nagrade za najbolja ostvarenja na Salonu.“ www.oktobarskosalon.org

³² „Od 2001. godine imenuje se umetnički direktor koji predlaže koncept Salona. Oktobarski salon je do 2005. godine bio manifestacija koja je predstavljala umetničku scenu u Srbiji. U želji da Oktobarski salon uspostavi potpuniji dijalog sa međunarodnom umetničkom scenom, Grad Beograd i Savet opredelili su se za međunarodni karakter budućih Oktobarskih salona. Promena koncepta i strukture Salona imaju veliki značaj za razvoj ove najstarije i najznačajnije likovne manifestacije u Beogradu. Beograd se time upisao u međunarodni kalendar umetničkih dešavanja, a domaća scena je oživela mogućnošću zajedničkog izlaganja i neposrednog upoređivanja sa međunarodnim umetničkim tokovima i produkcijom.“ www.oktobarskosalon.org

³³ Kustosi, selektori i/ili umetnički direktori Oktobarskog salona bili su: 45. Oktobarski salon, Kontinentalni doručak, Umetnička direktorka: Anda Rotenberg; 46. Oktobarski salon, Umetnost koja radi, Umetnički direktori: Darka Radosavljević i Nebojša Vili; 47. Oktobarski salon, Umetnost, život i pometnja, Umetnički direktori: Rene Blok i Barbara Hajnrih; 48. Oktobarski salon, Mikronarativi, Umetnički direktor: Loran Hedi; 49. Oktobarski salon, Umetnik-Građanin, Umetnička direktorka: Bojana Pejić; 50. Oktobarski salon, Okolnosti, Umetnička direktorka: Branislava Anđelković; 51. Oktobarski salon, Noć nam prija, Kustosi: Juan Puset i Selia Prado; 52. Oktobarski salon, Vreme je da se upoznamo, Kustoskinje: Galit Eilat i Alenka Gregorić; 53. Oktobarski salon, Gud Lajf, Kustosi: Branislav Dimitrijević i Mika Hanula; 54. Oktobarski salon, Niko ne pripada tu više nego ti, Kustosi: Red Min(e)d; 55. Oktobarski salon, Stvari koje nestaju, Kustosi: Nikolaus Šafhauzen i Vanesa Džoan Miler.

³⁴ 30. Oktobra 2014. godine došlo je ponovo do reorganizacije Oktobarskog salona, pri kojoj se ukida međunarodna izlagačka koncepcija i uvodi se bijenalni karakter. Odluka je donesena na sednici Gradske skupštine, a razlozi su bili ušteda budžeta i podizanje kvaliteta. Videti više na: David Zarić, Mia, „U Srbiji se vlada uterivanjem straha!“,

Na savremenu umetnost u lokalnom kontekstu, utacalo je i otvaranje/osnivanje nezavisne Škole za istoriju i teoriju umetnosti u Beogradu,³⁵ a kasnije i Centra za nove medije_kuda.org u Novom Sadu,³⁶ čiji su radovi bili posvećeni istraživanju i edukaciji unutar novih kulturnih odnosa, savremene umetničke prakse i društvenih tema. Njihova delatnost zasnivala se na multidisciplinarnom odnosu vizuelnih teorija, društvenih i političkih teorija, teorija psihoanalize, studija kulture, filma, fotografije, arhitekture, itd.³⁷ Takođe, internacionalna integracija umetnika uočljiva je i osnivanjem regionalne nagrade za mlade umetnike *Young Visual Artist Award*.³⁸ *Young Visual Artist Award* operiše/funkcioniše u svim bivšim jugoslovenskim republikama (i

intervju sa Jerkom Bakotin“, *Lupiga*, 8. prosinac, 2014.
<http://www.lupiga.com/vijesti/mia-david-u-srbiji-se-vlada-uterivanjem-straha>.

³⁵ Škola za istoriju i teoriju umetnosti funkcionisala je između 1999. i 2002. godine. Osnivači škole su Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević i Branimir Stojanović, a kao stalni predavači su delovali Ješa Denegri, Ljiljana Blagojević, Marina Martić, Nevena Daković, Boris Buden, Nebojša Jovanović, Mark Terkissidis, Tom Holert, Goran Đorđević, Renata Salecl, Elizabeth Cowie, Dejan Sretenović, Dejan Anđelković, Bojana Pejić, Jovan Byford, Pavle Levi, Branko Vučićević i dr. Među polaznicima bili su studenti umetničkih usmerenja, sociolozi, politikolozi, psiholozi: Nebojša Milikić, Svebor Midžić i Vladimir Marković, Vladimir Nikolić, Vera Večanski, Nikoleta Marković, Zsolt Kovacs, Darinka Pop-Mitić, Vladimir Tupanjac, Jelena Vesić, Siniša Mitrović, Aleksandra Mirčić, Ana Nikitović, Marko Stamenković, Milan Rakita, Vesna Jovanović, Slobodan Karamanić, Vesna Madžoski, Ivana Blagojević (...)Anđelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, *Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost*, u *O normalnosti: umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

³⁶ Osnivač organizacije je Zoran Pantelić, a kao stalni saradnici delovali su Branka Ćurčić, Orfeas Skutelis, Aleksandar Bede, Dubravka Sekulić i dr. Centar za nove medije kuda.org otvorio je prostor za kulturu dijaloga, alternativne metode obrazovanja i istraživanja posvećenim društvenim pitanjima, medijskoj kulturi, interpretaciji i analizi istorije, kao i političkim, ekonomskim i kulturnim odnosima u društvu. www.kuda.org.

³⁷ Anđelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, *Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost*, op.cit.

³⁸ *The Young Visual Artists Awards* program (YVAA) je regionalni i internacionalni/međunarodni program za mlade umetnike iz centralne i istočne Evrope u organizaciji The Foundation for a Civil Society (FCS) iz Njujorka, koja funkcioniše u deset regionalnih država. Osnovana 1990. godine u Čehoslovačkoj, kao nagrada koja obuhvata rezidencijalni programa za mlade vizuelne umetnike, postepeno se širila i u ostale regionalne države. Na primer, nagrada Dimitrije Bašičević Mangelos u Beogradu osnovana je 2002. godine.

državama istočne Evrope) pod različitim imenima,³⁹ koja podrazumeva umetnički rezidencijalni boravak (izabranih) mladih umetnika u Njujorku.

Nastanak ovakvih i sličnih inicijativa unutar lokalnog kontesta,⁴⁰ dovodi se u vezu i sa vremenom kada se oformljuju različite „nevladine organizacije“ (NGO/NVO)⁴¹ koje deluju u „uslovima fondacijskog finansiranja umetnosti“,⁴² tačnije – neoliberalnog tržišta. Raspadom Jugoslavije, te ulaskom u tranzicijski proces, na polju kulture uočljiv je i uticaj *Fonda za otvoreno društvo* („Soros“) čiji su *centri za savremenu umetnost* pružali logističku i materijalnu podršku lokalnim umetničkim scenama pri internacionalizaciji njihovih umetničkih praksi. Miško Šuvaković uočava ovaj uticaj *institucije Soros* unutar novonastale *slične nove umetnosti (Soros realizam)*⁴³, koja je predstavljala umetnost različitih lokalnih kultura na međusobno sličan način. Prema Mišku Šuvakoviću, *centri za savremenu umetnost* rekonfigurisali su umetnost saglasno vanumetničkim, društvenim i političkim zahtevima, u kojima su priče i predloženi slučajevi imali lokalnu (različitu) konotaciju, dok je poetika/(sredstvo!) prikazivanja i izražavanja bila slična i mogla se u potpunosti uporediti unutar različitih kulturalnih/umetničkih sistema.

„Reč je, pretpostavljam, o odnosu *funkcije, strukture i efekta*. To znači da je u pitanju funkcija institucije koja *umetnost rekonfigurise* saglasno vanumetničkim zahtevima:

globalno: pokretanja tranzicije u istočnoevropskim kulturama;

³⁹ ARDHJE nagrada – TICA, Tirana, Albanija; ZVONO nagrada – Centar za savremenu umetnost, Sarajevo, Bosna i Hercegovina; BAZA nagrada – Institut za savremenu umetnost, Sofija, Bugarska; RADOSLAV PUTAR nagrada – Institut za savremenu umetnost, SCCA Zagreb, Hrvatska; JINDRICH CHALUPECKY nagrada – Jindrich Chaluppecky Society, Prag, Republika Češka; ARTIST OF TOMORROW – Kosovo Art galerija, Priština, Kosovo; DENES nagrada – Centar za savremenu umetnost, Skopje, Makedonia; DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOS nagrada – Galerija Remont, Beograd, Srbija; OSKAR CEPAN nagrada – Foundation – Centre for Contemporary Arts, Bratislava, Slovačka; OHO nagrada – Zavod P.A.R.A.S.I.T.E. Galerija u Center P 47, Ljubljana, Slovenija.

⁴⁰ TKH - Teorija koja hoda, Prelom kolektiv, Magacin, Art klinika, Centar za kulturnu Dekontaminaciju, Galerija Remont, Kulturni centar REX itd.

⁴¹ NVO = nevladine organizacije ili NGO = Non Governmental Organisations.

⁴² Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, rukopis.

⁴³ Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“ u *Platforma SCCA#3*, SCCA-Ljubljana, Ljubljana: 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.

poetički: emancipacije od elitnog autonomno-umetničkog modernizma i postmodernizma u praktično-umetničkom i teorijsko-interpretativnom smislu;

kulturalni: preobražaj 'alternativne' (emancipovane urbane) umetnosti kao marginalne umetnosti nacionalne kulture, koja je između popularne i visoke kulture, u *umetnost-sondu* kojom se testiraju, projektuju i zastupaju strategije relativizacije odnosa margine i centra u svakom konkretnom pojedinačnom društvu; drugim rečima, sama kultura postaje 'materijal' i 'medij' bavljena u cilju anticipacije i realizacije *beskonfliktnog* (politički korektnog) društva, i

politički: umetničko delo postaje *pokazni medijski projekt* posredstvom koga se realizuje politički tonirana, ali ne i potpuno eksplicirana praksa i produkcija uzoraka koji obećavaju *realnu delatnost unutar civilnog društva* što treba tek da nastane, a time se, zapravo, suštinski neutrališu uslovi u kojima je nastajala i prezentovala se kritička, cinička, subverzivna i, sasvim očigledno, nihilistička umetnost soc-arta, perestrojke, ciničkog realizma ili retroavangarde.⁴⁴

Na ovaj način Miško Šuvaković ukazuje na svojevrsnu formulu za stvaranje umetničkog dela, u kojem umetnosti postaje projekat sa prepoznatljivom morfologijom: „(a) novi mediji (globalno) + (b) lokalne i regionalne teme = (c) predstava 'od' brisanih tragova kulture.“⁴⁵ U tom svetlu, ovako shvaćena konstrukcija i funkcija umetničkog dela ukazala je na nestabilan odnos između *stvarnog/realnog* i konstruisanog/(*naručenog!*) novog balkanskog i postjugoslovenskog identiteta unutar zapadnog, evropskog/globalnog sistema umetnosti. Savremena umetnost na prostoru bivše Jugoslavije, tako, često operiše unutar međunarodnog tržišta kao *Druga* umetnost ili umetnost *drugih, različitih*.

Međutim, uočljiva je i druga, paralelna umetnička praksa, na koju su takođe uticali tokovi globalizacije, čiji je prvobitni cilj priključivanje/uključenje na globalno ekonomsko umetničko tržište Zapada. Teorijske postavke Marine Gržinić upravo ukazuju na načine na koje umetnički rad postaje deo tržišta *Prvog kapitalističkog sveta*. Modifikovanjem rečenice Mladena Stilinovića – „Umetnik koji ne zna govoriti engleski, nije umetnik“⁴⁶, u formulaciju „Umetnik

⁴⁴ Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, rukopis

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Stilinović, Mladen, *An Artist Who Cannot speak English Is No Artist*, 1992.

koji ne zna dobro govoriti engleski, nije umetnik”, Marina Gržinić predstavlja upravo ukazuje na *zahteve Zapada (Prvog sveta)*, koje umetnici zemalja u tranziciji moraju da prihvate, ne bi li postali deo – i/ili opstali na zapadnom tržištu. Stoga je umetnost iz zemalja istočne Evrope (*Drugi svet*) prinuđena da čeka na uključjenje u umetničko tržište Zapada, sve dok ne odgovori na *ispravni šablon* umetničkog stvaranja, odnosno, dok ne bude stvarana u okvirima unapred zadatih/uspostavljenih/diktiranih standarda *Prvog sveta*. U tom kontekstu, prema Marini Gržinić, rad umetnika iz istočne Evrope biće prihvaćen na umetničkom tržištu *Prvog sveta*, samo ako je estetizovan i apstrahovan, tj. ako je formalno vezan za nove digitalne tehnologije, i ako je sadržinski ispražnjen od (lokalnih) specifičnosti okruženja u kojem je nastao, kao i od svake ideje otpora postojećem kapitalističkom sistemu.⁴⁷

Imajući u vidu ova dva načina nastanka umetničkog dela unutar postjugoslovenskog konteksta, ključni aspekt savremene umetnosti sa ovih prostora jeste da prepozna do koje mere se njeno ’slavljenje’ sučeljava sa neoliberalizmom (kapitalizmom) i/ili karakteristikom *egzotičnog drugog*. Stoga su umetnici, nakon raspada Jugoslavije, stvorili jedan *hibridni kulturni i umetnički pejzaž* koji unutar diskurzivnih i višeznačnih artikulacija predstavlja savremeno stanje, stanje *stvarnih i fiktivnih* identiteta, *samorežirajućih i naručenih* dela, koja ukazuju na stanje borbe, preživljavanja, sukobljenih i ambivalentnih interpretacija i međuzavisnosti unutar istoka i zapada. Post-jugoslovenska umetnička praksa, tako, deluje unutar (*različitih ali sličnih!*) geografskih, kulturnih, fizičkih, virtualnih i medijskih prostora, čije delovanje se najuočljivije može pratiti/mapirati/interpretirati jednim od najrasprostranjenijih medija u novom veku, medijem fotografije.

Nakon više od jednog veka od pronalaska fotografije kao medija, zahvaljujući digitalnoj (r)evoluciji, eri mobilnih telefona i interneta, fotografija se više od bilo kog drugog *tekstualnog* sistema predstavlja kao ’ponuda koja se ne može odbiti’.⁴⁸ S obzirom na neposrednost medija i

⁴⁷ Gržinić Mauhler, Marina, „O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminaciju”, u: *Filozfski vestnik*, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005, 115-125; Gržinić, Marina, *Avangarda i politike - istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, 151–165.

⁴⁸ Burgin, Victor, „Looking at photographs“, in: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982.

njegovih automatskih kvaliteta, kao i pojavom digitalne fotografije, otvorile su se nove mogućnosti i delovanja unutar medija fotografije. Zahvaljujući *internacionalnom jeziku*, ekonomskom stanju, sve većim porastom za istraživanje (popularne) kulture, fotografija je našla svoje mesto u savremenoj umetnosti kao jedan od najzastupljenijih medija izražavanja. Uzimajući u obzir postjugoslovenski kontekst, fotografija kao umetnička disciplina počela je biti prepoznatljiva unutar institucionalnih okvira od oko 70-tih godina, zahvaljujući prvim velikim fotografskim izložbama tokom tog perioda, kao i na primer, osnivanju *Zbirke novih umetničkih medija* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Takođe, konceptualna umetnosti odigrala je ključnu ulogu u uključivanju fotografije u sistem savremene umetnosti, tako što je odbacila formalističku/estetsku kategoriju moderne umetnosti i otvorila vrata fotografiji kao *ideji*.⁴⁹ Stoga je, odbacivanjem autonomnosti umetničkog dela, te prelaskom na *tekst* – kontekst, fotografija uticajem konceptualne umetnosti počela da se bavi širim društvenim, kulturološkim kontekstima i *realnostima*. Međutim, stručna fotografsko-galerijska praksa, kao i akademsko fotografsko obrazovanje⁵⁰ unutar nekadašnjih jugoslovenskih republika, pojavljuju se tek krajem devedesetih i početkom dvehiljaditih godina. Problemsko propitivanje fotografije kao medija, sve veći interes kulturnih institucija prema fotografskom *izrazu* je, tako, sa (velikim) zakašnjenjem u odnosu na Zapad, počelo da se formira zajedno sa novim vekom. U to vreme, nastaju stručne fotografske galerije kao što su Makedonski centar za fotografiju (Skoplje), Photon galerija (Ljubljana),⁵¹

⁴⁹ Vels, Liz (ur.), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006.

⁵⁰ Na primer Akademija umetnosti u Novom Sadu osnovala je Odsek za fotografiju 2002. godine. Dok je u Zagrebu Katedra za fotografiju osnovana 2005. godine kao deo Odseka snimanja Akademije dramske umetnosti, a tek 2010. godine je prva generacija studenata upisala diplomski studij usmerenja fotografija, koji je isključivo orijentisan na fotografiju.

⁵¹ Photon Galerija osnovana je 2003. godine s ciljem predstavljanja i promovisanja umetnika iz srednje i jugoistočne Evrope, koji su posebno angažovani u području savremene umetničke fotografije. Posebna pažnja posvećena je i međunarodnoj aktivnosti galerije, te se tako Photon galerija umrežila i sa različitim evropskim galerijama/organizacijama/festivalima. Kao jedna od retkih galerija na području bivše Jugoslavije, Photon galerija započela je i praksu izlaganja na međunarodnim umetničkim sajmovima. Od 2013. godine, Photon galerija otvorila je i novi izlagački prostor u Beču (Austrija).

galerija Artget (Beograd),⁵² kao i inicijative za zaštitu, digitalizaciju i arhiviranje fotografskog nasleđa Centar za fotografiju (Beograd) i Arhiv fotografije (Zrenjanin). Svi ovi prostori i inicijative, zamišljeni su kao svojevrsni fotografski centri koji se, pored izlagačke prakse bave i izdavačkom delatnošću, objavljujući relevantne naslove u domenu teorije, istorije i estetike fotografske slike. Takođe, unutar ovih fotografskih centara održavaju se stručne konferencije, fotografski festivali, razgovori sa umetnicima/teoretičarima/istoričarima umetnosti, organizuju se radionice i pregledanje portfolija (*portfolio reviews*). Ovakvi fotografski centri i inicijative imali su veliku ulogu u mapiranju i afirmaciji (svojih) lokalnih fotografskih praksi, pa se tako mogu pratiti i *nove – domaće* fotografske izložbe/projekti/teorijske kontekstualizacije sa državnim/nacionalnim predznakom i karakteristikama kao što je bili projekti *Obećana zemlja – savremena srpska fotografija (Land of Promises – Contemporary Serbian Photography)*,⁵³ O fotografiji,⁵⁴ *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*,⁵⁵ Savremena hrvatska fotografija,⁵⁶ itd. Kao odgovor na potrebu za konstituisanjem prostora i manifestacija koje

⁵² Prva, i još uvek jedina stručno fotografska galerija u Beogradu, galerija Artget, otvorena je 2002. godine u sklopu Kulturnog centra Beograda. Programski profil galerije realizuje se kao jednogodišnji izlagački program koji vodi umetnički direktor, izabran od strane Kulturnog centra, stručnjak u oblasti fotografije i vizuelnih umetnosti. Nudeći svoje autorske/kustoske projekte koji istražuju medij fotografije, umetnički direktori bili su između ostalih i Jovan Čekić, Milanka Todić, Goran Malić, Goranka Matić, Milan Aleksić, Branimir Karanović, Vladimir Perić, Đorđe Odanović, Belgrade raw, Jelena Matić.

⁵³ „Land of Promises – Contemporary Serbian Photography“, Kustoskinja izložbe: Ana Adamović (Kiosk platforma); predstavljeni umetnici: Ana Adamović, Uroš Đurić, Dejan Kaluđerović, Zoran Naskovski, Tijana Pakić Feterman, Vesna Pavlović, Vladimir Perić i Ivan Petrović. Izložba je bila predstavljena u nekoliko evropskih gradova: Espace Apollonia, Strasbourg, France, 2007; Centre Culturel de Serbie, Paris, France, 2008; European Commission, Berlaymont Building, Brussels, Belgium, 2008; Bibliotheque Universitaire Lucien Febvre, Belfort, France, 2008; Galerie ArtPoint, Wien, Austria, 2009; Vasvary House, Pecs, Hungary, 2010.

⁵⁴ Mladenov, Svetlana i Sanja Kojić Mladenov (ur.), *O fotografiji. Savremena umetnička fotografija u Srbiji*, Visart, Novi Sad, 2010.

⁵⁵ Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M, 2010.

⁵⁶ Savremene hrvatska fotografija, predstavlja onlajn fotografsku galeriju (portal) koja omogućava pregled određenog dela recentne hrvatske fotografske produkcije putem interneta. Portal trenutno predstavlja radove umetnika poput Petra Dabca, Josipa Klarice, Ivana Posavca, Borisa Cvjetanovića, Žarka Vijatovića, Jasenka Rasola,

afirmišu fotografiju kao medij, značajan je i projekat *Fotodokumenti* (Beograd/Požega), nastao 2010. godine kao inicijativa koja ima tendenciju da preraste u svojevrsno bijenale fotografije.⁵⁷ Slovenija i Hrvatska su prve republike koje su odmah nakon dezintegracije države započele procese ekonomske i političke tranzicije, što se odrazilo i na polje kulture, u kojem se uticaj Zapada ogleda upravo u pridruživanju i/ili osnivanju međunarodnih festivala i izložbi. U tom kontekstu, osnivaju se i prvi međunarodni i regionalni fotografski festivali, kao što je Mesec fotografije u Ljubljani⁵⁸ i Festival Organ vida u Zagrebu⁵⁹. Kao *pokazni medijski projekt*, nastaje i (putujuća) izložba *Posledica/Menjanje kulturnog pejzaža* kao kolaborativni istraživački projekat kustosa, inicijativa i galerija iz različitih zemalja bivše Jugoslavije.⁶⁰

Marka Ercegovića, Sofije Silvije, Sandre Vitaljić i Jelene Blagović. Portal takođe predstavlja i tekstove teoretičara i kritičara poput Sandre Križić Roban, Marine Viculin, Ješe Denegrija, Branke Sljepčević, Leonide Kovač i drugih. Videti više na <http://croatian-photography.com/>

⁵⁷ Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić, *Fotodokumenti* kao inicijativa, u Zbornik stručnog skupa *Fotodokumenti*, Požega, Filmart, 2012. Prva izložba *Fotodokumenti 2010* organizovana je na pet različitih lokacija u Požegi (Gradska galerija Požega, Muzej železnice Srbije – Požega, Trg Slobode i unutar dva izloga fotografskih radnji). Kustosi izložbe bili su Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić, dok su predstavljeni umetnici bili Mihailo Vasiljević, Ivan Petrović, Goran Micevski, Dušica Dražić i Katarina Radović. Druga po redu izložba *Fotodokumenti 2012* predstavljena je u Beogradu u Salonu muzeja savremene umetnosti Beograd, Uličnoj galeriji i galeriji Remont. Kustosi izložbe bili su Miroslav Karić, Slađana Petrović Varagić i Una Popović. Umetnici koji su izlagali u sklopu izložbe *Fotodokumenti 2012* bili su: Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker, Boris Lukić, Goran Micevski, Vesna Mićović, Andrea Palašti, Dragan Petrović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Belgrade Raw, Mihailo Vasiljević, Srđan Veljović.

⁵⁸ Photon galerija iz Ljubljane osnovala je 2005. godine i vlastiti Foto festival – *Photonic moments*, koji je postao deo zvanične mreže organizacije/programa Mesec fotografije koja se održava širom Evrope. U posljednja tri izdanja, festival Photonic Moments – Mesec fotografije obuhvatio je godišnji prosek od 30 različitih izložbi.

⁵⁹ Međunarodni festival fotografije Organ vida osnovan je 2009. godine i održava se jednom godišnje. Festival Organ vida projekat je neprofitnog i nevladinog udruženja čiji je cilj edukacija javnosti putem izložbi, prezentacije međunarodnih savremenih fotografa kroz predavanja i radionice, i angažman unutar šireg društveno-političkog konteksta.

⁶⁰ Istraživački i kustoski projekat „Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža“ pokrenut je na inicijativu Centra za savremenu fotografiju Photon iz Ljubljane i realizovan je u saradnji sa partnerskim organizacijama iz regije: Remont – nezavisna umetnička asocijacija (Beograd), Collegium Artisticum (Sarajevo), Narodni muzej Crne Gore (Cetinje), Stacion – Centar za savremenu umetnost (Priština), Savremena hrvatska fotografija (Zagreb) i Film & Film (Pula).

Posledica/Menjanje kulturnog pejzaža imala je za cilj da ukaže/ispita odnos savremene fotografije⁶¹ i širih političkih, ideoloških, ekonomskih i kulturnih uticaja, unutar svake posebne države bivše Jugoslavije: „Ovaj projekat će pružiti prvo sveobuhvatno i konkretno istraživanje o lokalitetu u savremenoj fotografiji. Osnovni cilj je da se uoče, istraže i predstave tendencije umetnika u oblasti fotografije koji su bili svedoci procesa tranzicije, što je od velikog značaja za prirodu stvaranja lokalne umetnosti. Koje su osnovne karakteristike (post) jugoslovenske kulturne sredine? Da li postoji određena autentičnost? Da li postoji zajednički element koji povezuje bivše republike i regione? Najevidentniji zajednički fenomen je, zasigurno, radikalna tranzicija prethodnog zajedničkog ekonomskog, ideološkog i kulturnog konteksta; drugim rečima, dezintegracija države, propast ekonomije zasnovane na posebno organizovanom socijalističkom sistemu samoupravljanja, urušavanje društvenih vrednosti, građanski ratovi, divlja privatizacija, reorganizacija klasnog sistema kao posledica toga i pojava novih društvenih klasa.“⁶² Produkcija uzoraka za izložbu sačinjena je od nekolicine umetnika-fotografa iz svake države ponaosob, čime je prikazana i konkretna, lokalna umetnička praksa nacionalnih kultura. Na taj način predstavljena (*konstruisana!*) je „postjugoslovenska umetnička fotografija“⁶³ koja ukazuje, projektuje i zastupa lokalnu (regionalnu), *politički* toniranu fotografiju, tačnije, kritičku percepciju i artikulaciju društvenog sistema kojem umetnici-fotografi pripadaju. Kultura i društvo kao materijal (*medij!*), postali su tako glavna odlika fotografske prakse post-jugoslovenske umetnosti. Izložba i prateća publikacija nastale su, zapravo, kao

Prošireni kustoski i istraživački tim projekta čine: Miha Colner, Mirjana Dabović, Albert Heta, Saša Janjić, Ana Opalić, Vala Osmani, Zoran Petrovski, Dejan Sluga, Sandra Vitajić i Branka Vujanović. Umetnici: Domagoj Blažević, Boris Cvjetanović, Qenderse Deda, Andrej Đerković, Tomaž Gregorič, Majlinda Hoxha, Astrit Ismaili, Robert Jankuloski, Genc Kadriu, Amer Kapetanović, Silvestar Kolbas, Srđan Kovačević, Borut Krajnc, Nenad Malešević, Goran Micevski, Duško Miljanić, Bojan Mrđenović, Paula Muhr, Oliver Musovik, Vigan Nimani, Ana Opalić, Lazar Pejović, Darija Petković, Ivan Petrović, Marija Mojca Pungerčar, Vojo Radonjić, Jasenko Rasol, Bojan Salaj, Tarik Samarah, Mirjana Stojadinović, Viktor Šekularac, Dejan Vekić, Sandra Vitaljić, Borko Vukosav, Milena Zarić, Ivan Zupanc, Antonio Živković.

⁶¹ Kako se napominje u katalogu izložbe, predstavljeni radovi nastali su između 1991. i 2011. godine.

⁶² Colner, Miha, „Tragovi lokaliteta: savremena fotografija u bivšoj Jugoslaviji“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 24.

⁶³ Ibid.

koprodukcijski projekat različitih partnerskih (NVO) organizacija, te oslikavaju upravo one *nove* funkcije institucija umetnosti unutar odnosa *funkcija – struktura – efekat*,⁶⁴ tačnije – odnose u kojim je funkcija fotografije odgovorila vanumetničkim zahtevima savremenog umetničkog sistema. U tom svetlu, može se izvesti konkretna primena morfologije umetničkog dela postavljena od strane Miška Šuvakovića, sada u kontekstu fotografije i konkretnog primera: (a) fotografija (globalno) + (b) postjugoslavija kao tema (regionalno/lokalno) = (c) predstava „od“ brisanih tragova kulture koja ima za cilj pokretanje tranzicije te anticipaciju politički korektnog (*beskonfliktnog!*), *novog*, postjugoslovenskog društva.

Tretiranje kulture i društva kao medija/materijala i teme unutar fotografske prakse, pokrenuto se i akademskim fotografskim obrazovanjem čiji se najveći uticaj na mlađu generaciju umetnika-fotografa može sagledati kroz obrazovni rad Milana Aleksića.⁶⁵ Koncept fotografskog obrazovanja kao samostalnog departmana ili katedre unutar postjugoslovenskog prostora, može se pratiti tek od 2000-tih godina. Međutim, iako su obrazovni standardi metodološki već uveliko prevazilazili tradicionalne sisteme, u kontekstu fotografije, nasleđeni sistem istorijskog i tehničkog podučavanja fotografije bio je uočljiv na većini fotografskih departmana. Uvođenjem novih, *savremenih* obrazaca podučavanja fotografije po uzoru na zapadne (američke!) univerzitete, tretiranjem fotografije kao kulturološkog delovanja nasuprot estetskim bavljenjem fotografskom slikom, prvobitno se moglo naći u sklopu departmana za fotografiju Milana Aleksića na Univerzitetu Braća Karić,⁶⁶ a kasnije i u (novoosnovanoj) Novoj akademiji umetnosti⁶⁷. Ovakav, *novi* i savremeni obrazovni program može se mapirati i kao rezultat tranzicijskog društva, koji je omogućio decentralizaciju državnog/socijalističkog obrazovnog

⁶⁴ Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, op. cit.

⁶⁵ NOVA akademija umetnosti, Beograd Magistrirao fotografiju 1989. na Kornel univerzitetu u Americi (MFA photography Cornell University, Ithaca, USA). Izlagao je na mnogim samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Aktivno bavi promocijom savremene fotografske umetnosti, kroz razlicite kustoske projekte. Predaje fotografiju na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.

⁶⁶ *Univerzitetu Braća Karić* je bio prvi privatni univerzitet u Srbiji i čitavom regionu jugoistočne Evrope. Osnovan je 1993. i razvijao se pod imenom *Univerzitet Braća Karić*, a prerastao je u *Alfa univerzitet* 2008. godine promenom vlasništva i prvom direktnom inostranom investicijom u oblasti obrazovanja u Srbiji. Univerzitet je obuhvatao šest različitih fakulteta, među kojima i Akademiju umetnosti. Izvor: wikipedia.

⁶⁷ Nova akademija umetnosti u Beogradu počela je sa radom 2012. godine.

sistema te doprineo otvaranju različitih privatnih škola/fakulteta/univerziteta, kao i umetničkih akademija. Na taj način, Milan Aleksić uveo je nove (*zapadne!*) koncepte podučavanja o fotografiji, u kojim se naglasak sa tehničkih, estetskih i emocionalnih referenci prebacio na intelektualno razumevanje fotografske slike koja je podrazumevala misao, razlog i razumevanje okoline i šireg društvenog konteksta.⁶⁸ Ovaj način obrazovnog rada doprineo je stvaranju nove generacije umetnika-fotografa,⁶⁹ koja je svojim društveno kontekstualizovanim temama upravo potvrdila svoju ulogu unutar *epohe tranzicijskog globalizma*⁷⁰. U isto vreme, sa novom generacijom umetnika, pojavila se i nova generacija kustosa (često su i sami umetnici),⁷¹ koji su unutar platforme *kulturalnih politika* preuzeli novi identitet umetnosti – „identitet kulturalnog i ekonomskog planiranja projekata umrežavanja u neoliberalnom svetu globalnih potencijalnosti naspram centriranih društvenih moći“.⁷² Na taj način, kustosi su postali inicijatori/organizatori/koordinatori, odnosno menadžeri u kulturi i/ili umetničkim praksama, tako što izvide tematske umetničke projekte, ukazujući na medijski i/ili tematski karakter predstavljenih umetničkih praksi. Fotografija se tako pokazala kao praksa istraživanja kulture i društva, dok se koncept završenog umetničkog dela odbacio uvođenjem nove terminologije – dela kao projekta. Ova nova generacija umetnika-fotografa i kustosa, stvorila je, tako, svojevrsnu „novu fotografsku scenu“⁷³ koja nije više morala da ubeduje/potvrđuje/brani svoju poziciju unutar umetničkog sistema, jer je postala deo (globalizujuće) *slične* nove (novomedijske) umetnosti.

⁶⁸ Aleksić, Milan, „Obrazovna fotografska scena - Predavanje profesora Milana Aleksića“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 13.

⁶⁹ Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker, Vesna Mićović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Mihailo Vasiljević, Paula Muhr itd.

⁷⁰ Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, op. cit.

⁷¹ Milan Aleksić, Miha Colner, Dejan Sluga, Branka Benčić, Sandra Vitalić, Sandra Križi Roban, Milica Pekić i Ana Adamović, Ivan Petrović i Mihailo Vasiljević, Una Popović, Sanja Kojić Mladenov, Gordana Nikolić, itd.

⁷² Ibid.

⁷³ Janjić, Saša, „Savremena fotografska scena u Srbiji“, *Aftermath*, <https://aftermathsee.wordpress.com/essays/sasa-jan-jic-savremena-fotografska-scena-u-srbiji/>

Imajući u vidu da je formalno obrazovanje fotografa, kao i novonastalo interesovanje kulturalnih institucija za fotografiju unutar prostora bivše Jugoslavije, počelo upravo sa novim vekom, uočava se i svojevrsna *formalna* razlika (različitih) načina pristupa mediju unutar kojeg se može govoriti o: (I) umetnicima koji koriste fotografiju –koji nisu po obrazovanju fotografi i kojima fotografija nije primarni medij izražavanja, kao i o (II) umetnicima-fotografima – čije je školovanje usko povezano sa studijama fotografije. Svakako, zbog svog (nestalnog) karaktera, pozicije fotografije unutar savremene umetnosti, neosnovano je praviti posebne razlike među fotografskim radovima ovih umetnika. Oni svi ukazuju na uticaj zapadnih tendencija i nove oblike fotografskog jezika koji je nastao kao rezultat političke, ekonomske i ideološke tranzicije. Početkom novog veka, tako, uočljivo je prihvatanje konvencija/pravila zapadnog/(dominantnog) umetničkog diskursa, koji se ogleda u sličnim sadržajima i temama fotografskih radova umetnika iz različitih bivših jugoslovenskih republika. Njihovi fotografski radovi predstavljaju *dokumentarnu formu* kroz koje sprovode svoja istraživanja u različitim psihološkim, društvenim ili političkim prostorima. U tom svetlu, koristeći se (društveno angažovanim) *savremenim* umetničkim jezikom, savremena fotografija govori o moći i potencijalu *dokumentarnog* zapisa: o činjenicama ili fikcionalizaciji okolnosti, putem kojih direktno ili zaobilaznim putem umetnici tumače/komentarišu (sopstvenu) društvenu poziciju i neposredu okolinu. Takođe, proširujući definiciju fotografije kao 'prikazivačkog' medija, pojedini radovi zamagljuju granice između fotografije i drugih umetničkih disciplina i/ili kustoskih praksi. Savremena fotografija na prostoru bivše Jugoslavije, iako pod jakim uticajem *zapadnih tema, moiva i formi* izražavanja, ipak ukazuje na svojevrsni lokalni diskurs unutar postjugoslovenskog konteksta, čije tumačenje i razumljivost zavise od određenog, lokalnog diskursa. Unutar post-jugoslovenske umetničke prakse se, tako, može govoriti o veoma sličnom određenju umetničkog, fotografskog, konceptualnog i formalnog razvitka sa lokalnim specifičnostima. Stoga fotografski radovi propituju novonastale nacionalne i kulturalne identitete, političku i ideološku prošlost, ekonomsku tranziciju države, ali i veoma suptilno ličnu egzistenciju na razmeđu postistorijskog i multikulturalnog sistema umetnosti. Ovakva fotografska praksa može se povezati i sa zamislama Frederika Džejmsona (Frederic Jameson) o umetničkoj praksi kao praksama kognitivnog

mapiranja,⁷⁴ koja se predstavlja kao metafora bivanja i snalaženja u društvenom sistemu, kao i praksama prikazivanja tog *sveta*/društva kao svog okruženja:

„Kognitivno mapiranje je u ovom smislu metafora za procese političkog nesvesnog. Ono je, takođe, model kojim možemo započeti artikulaciju lokalnog i globalnog. Ono pribavlja način povezivanja najintimnije lokalnosti – našeg pojedinačnog puta kroz svet – i najglobalnije – suštinska svojstva naše političke planete.“⁷⁵

Stoga se fotografija, kao savremena umetnost unutar postjugoslovenskog konteksta, pojavljuje kao situacija, događaj i/ili dokument koji izvodi, pokazuje i/ili upotrebljava društvenu, kulturalnu, političku *realnost* unutar sopstvenog *glokalnog* konteksta. Sličnu tendenciju o dokumentovanju *oblika života*⁷⁶ uviđamo i kod teorijskih postavki Borisa Grojsa (Boris Groys) u kojim savremena umetnost postaje vrsta dokumentovanja svakodnevice i ljudskih odnosa unutar društva. Prema Borisu Grojsu, mediji zapravo „ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju“.⁷⁷ Više se ne govori o umetničkom delu kao objektu, već ono postaje izjava, tvrdnja – dokument. Za Grojsa, umetnost kao takva ne postoji, već samo umetnička dokumentacija koja svojom praksom upućuje na čitav niz različitih vanumetničkih pojava/diskursa. Drugim rečima, savremeni život se ne može pokazati, već samo dokumentovati. Kako Boris Grojs navodi, dokumentovati znači učiniti vidljivim trenutne događaje (*oblika života!*), te se stoga i umetnička praksa jedino može predstaviti medijem dokumentacije. Međutim, umetnička dokumentacija, u isto vreme igra ulogu potvrđivanja stvarnosti, ali i njenog osporavanja. Jer, iako umesto stvarnosti imamo dokument, dokument u isto vreme i stvara tu *stvarnost*, koja potom igra ulogu simboličke moći – davanju smisla i značenja (*lakanovskom!*)

⁷⁴ Termin kognitivno mapiranje uveo je Kevin Linč (Kevin Lynch) i odnosi se na ljudski odnos prema urbanom okruženju.

⁷⁵ Colin MacCabe, *Cognitive Mapping*, u Preface, iz Frederic Jameeson, *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World system*. Indiana University Press, Bloomington, 1995, str. xiv. Citirano u Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika, savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 33.

⁷⁶ Groys, Boris, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation“, u *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, documenta und Museum Fridericianum*, Kassel, 2002.

⁷⁷ Groys, Boris, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, 13.

Realnom. Na taj način, dokumentacija predstavlja jedan otvoreni i uvek promenljiv *sistem komunikacije*, u kome se do značenja (i *umetničkog dela!*) dolazi kroz proces dijaloga, razmene i aktivnog učešća svih uključenih subjekata.⁷⁸

Boris Grojs dokumentaciju vidi kao praksu *izmeštanja* (stvarnosti) – pri čemu ne samo da se od originala može napraviti kopija (*Benjamin!*) već se i od kopije može napraviti original.⁷⁹ Iako Boris Grojs ovako široko shvaćen dokumentarni materijal vidi u formi umetničke instalacije – smatrajući je dominantnom savremenom umetničkom *formom* – originalnost i potencijalna političnost savremene umetničke prakse najpre se određuje kontekstom, bez obzira o kom mediju govorili. Fotografska praksa sa početka veka govori o svojevrsnom *informacijskom tekstu*⁸⁰: o samom kontekstu života i njegove *stvarnosti*. Na taj način, i fotografski rad/(slika!) može se definisati kao *umetnička dokumentacija* koja referira na određene kontekste – teme iz svakodnevnog života i/ili političke *stvarnosti*. Fotografija kao savremena umetnost, tako, ukazuje na umetnikovo vlastito fizičko/emotivno/intelektualno *telo*, koje dokumentuje (opisuje, interpretira, osporava, izvodi!) iskustva – organizaciju i artikulaciju svakodnevnog, *savremenog života*. Ovako shvaćen pojam umetnosti, može se artikulirati i sa konceptima biotehnologije, koji predstavljaju organizaciju i izvođenja svakodnevnog života, trenutnih stvarnih ljudskih odnosa, te koji se prezentuju kao stvarni i/ili fikcionalizovani dokumentarni (vizuelni, auditivni, tekstualni) materijali: „Biotehnologija ili bio-tehno-politika je skup stavova, postupaka, tehnika i efekata koje zastupaju i proizvode sistemi, institucije i subjekti unutar postmoderne i

⁷⁸ Ove konstelacije ukazuju i na pojam *relacione estetike* i *postprodukcije* Nikolasa Burioa (Nicolas Bourriaud): „Teorija relacione estetike je interpretacija otvorenih, nestabilnih, promenljivih, pluralnih, hibridnih i slučajnih objekata, situacija i događaja, tj. odnosa između objekata, situacija i događaja u umetnosti devedesetih godina XX veka. Umetnik posredstvom estetskih predmeta proizvodi *odnose* između pojedinačnih ljudi, društva kao ljudskog odnosa i sveta kao sveukupnosti ljudskog delovanja i iskustva. (...) Burio je pojam *postprodukcija* primenio na umetničke prakse koje prevazilaze modernističke koncepte redimejda i aproprijacije ulazeći u polje kulturalnih proizvodnji, razmena i potrošnje komada, situacija, informacija, efekata ili događaja.“ Šuvaković. Miško, *Umetnost i politika*, op.cit. 31.

⁷⁹ Razlika između originala i kopije ogleda se u tome da original predstavlja jedinstven predmet koji uvek ima svoje specifično (istorijsko) mesto, dok kopija predstavlja virtuelni (aistorijski) predmet. Međutim, Boris Grojs naglašava da se deteritorijalizacijom originala, zapravo otvara mogućnost i reteritorijalizacije kopije.

⁸⁰ Ibid. 37.

globalizujuće kulture, stvarajući složene regulativne i deregulativne tehnološke odnose organizam – telo, organizam – telo –individua, individua – društvo, društvena grupa – individua, individua – bolest, bolest –društvena grupa, bolest – društvo, telo – organizam – mašina, klonirano telo, genetski mutirano telo, odnos tela i virusa, inženjerski upravljani biološki procesi, nanotehnologije.⁸¹

Fotografija kao savremena umetnost se, tako, ogleda u istraživačkom odnosu prema *realnosti*, u kome umetnički rad postaje proces i (raz)otkrivanje mnogostrukih, mogućih i potencijalnih *istina*, unutar različitih *neumetničkih* materijalnosti i pojavnosti. Fotografija kao savremena umetnost predstavlja mnogostruke i istovremene prakse različitih umetnika i umetnika-fotografa koji u post-jugoslovenskom kontekstu, funkcionišu/operišu unutar globalizovanog (i ideološkog), kapitalističkog, postmodernističkog i savremenog, zapadnog diskursa. Fotografija kao savremena umetnost ukazuje na rekonstrukcije, reciklaže, citate i simulacije *drugosti*, sa lokalnim/marginalnim (*glokalnim!*) prizvukom. Fotografija kao savremena umetnost izgubila se unutar umetnosti, teorije, kulture i društva, postavši tako deo „mutirane“/„hibridne“ post-jugoslovenske umetničke prakse.

⁸¹ Miško Šuvaković, „Politika i umetnost“, *Republika*, broj 454-455, 2009.