11 2007

Pesimizam intelekta, optimizam volje

(Institucionalna kritika u Srbiji i nedostatak njenih organskih referenci)

Stevan Vuković

Zatočenost u domenu kulture – pod udarom šumareve palice

Jedan od ključnih, iako još uvek nedovoljno tumačenih radova beogradske konceptualne umetnosti sredine sedamdesetih je bila *Edinburška izjava* Raše Todosijevića, sa uporednim naslovom: *Ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zarađuje*[1]. Objavljena je 21. aprila 1975, u vidu postera, koji je navodio sve *profitere od umetnosti,* uključujući i razne društvene parazite i *crvenu buržoaziju*. Među ostalima, navedeni su i sledeći: "fabrike koje proizvode materijale potrebne umetnicima, preduzeća koja prodaju materijale potrebne umetnicima, njjihovi radnici , službenici, prodavci, posrednici, itd... prodajne galerije i njihovi službenici, galerije bez profita, galeristi, voditelji galerija, kustosi galerija i njihovi lični sekretari i prijatelji, plaćeni savet galerije, neplaćeni savet galerije koji ubira novac zato što nije plaćen... fotograf koji snima radove za katalog, izdavač kataloga, urednik kataloga, štamparija koja štampa katalog, pozivnicu i plakat, radnici koji slažu, štampaju i povezuju katalog i pozivnicu... noćni čuvari galerija, muzeja, zbirki i kojekakvih

kolekcija i legata, lažni čuvari galerija muzeja i kulekcija, doušnici, tehničko osoblje muzeja, zbirki i legata, organizatori simpozijuma, susreta i festivala umetnosti... patroni i organizatori stipendija za studiranje u inostranstvu koji se po pravilu dodeljuju: deci viših državnih činovnika, deci uglednih bankara i deci maskirane i pritajene buržoazije u Socijalizmu... pritajeni ideolozi, demagozi i mračnjaci sa instituta, visokih škola, muzeja i akademija kojima je pre stalo do moći i uticaja u umetnosti, a ne do obrazovanja i kulture koji ne nude nikakav profit, i svi oni koji nam verbalnim liberalizmom pokrivaju svoje dekadentne, prevaziđene, reakcionarne, šovinističke i buržoaske modele umetnosti i kulture, da bi stekli pozicije izvan umetnosti, izvan kulture i nad umetnošću i nad kulturom..." Na listi se našlo oko dvesta stavki, odnosno odrednica, uključujući i ime samog autora, s objašnjenjem da "je i ovaj tekst autor napisao da bi nekako profitirao od dobrog i zlog u umetnosti"

Tri decenije kasnije, isti tekst se pojavio u knjizi pod naslovom *Menadžment u turbulentnim okolnostima*[2], kao dodatak osnovnom tekstu autora Milene Dragićević-Šešić i Sanjina Dragojevića, profesora univerziteta i konsultanata *Saveta Evrope*, *UNESKA* i *Evropske kulturne fondacije*, i to u oblasti kulturne politike, menadžmenta u kulturi i unmapređenja institucionalne strukture. Objavljen je u celokupnoj dužini, što je oko deset strana, i navedeno je da pokazuje "višestranu međuzavisnost delovanja u kulturi kao temeljno pitanje njenog značaja, ali i mogućnosti opstanka svih vidljivih i manje vidljivih aktera koji je sačinjavaju"[3]. Drugim rečima, korišćen je kao puka ilustracija holističkog poimanja institucionalne strukture, kao i taktika za moguća kretanja u njegovom okrilju, s tim da su umetnikovi argumenti okrenuti protiv njegove osnovne intencije, tako da se tvdi da ukoliko svi ovi faktori zaista zavise od simboličkog i

finansijskog kapitala koji je sakupljen u umetnosti, tada funkcionalan sistem u ovoj oblasti zaista *postoji*, tako da kao pitanje ostaje samo kako da se on pomeri ka *Adaptivnom menadžmentu kvaliteta,* da bi se od svega onoga što cirkuliše među njenigovim sastavnim delovima i segmentima izvukao maksimum.

Koristeći se rečima Roberta Smitsona, iz eseja pisanog još 1972. godine[4], može se reći da je to što se desilo radu Raše Todosijevića svojevrsno *zatočeništvo u kulturi* – njegova neutralizacija, kojom postaje "neefikasan, apstraktan, bezopasan i politički lobotomiziran", i to da bi ga bilo moguće lako konzumirati i razumevati, ili, u ovom specifičnom slučaju, sravniti do razine pozitivnog iskaza, gotovo pijačne liste institucionalnih segmenata koji čine sistem umetnosti. Po Smitsonu, taj zadatak, koji je u ovom slučaju bio ispunjen od strane instruktora kulturnog menadžmenta, obično obavlja dežurni kustos, koji umetnost čuva na sigurnoj razdaljini od političkog, na način na koji dežurni šumar u Gramšijevim *Zatvorskim sveskama* čini sa aktivnostima futurista, predstavljenih kao "grupa malih školaraca koji su pobegli iz jezuitskog semeništa , napravili neku štetu pošumi, te bili sprovedeni natrag uz pomoć šumareve palice".[5]

Trasformismo kao lokalna institucionalna politika

Sve to nije osobeno samo za trenutno stanje stvari. Institucionalna logika *Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, posebno u sektoru koji je igrao ulogu *civilnog društva* (sastojeći se, u žargonu socijalističkog samoupravljanja, od *društvano-političkih organizacija* i *društveno-političkih zajednica*)bila je zasnovana na principu koj je Gramši (preuzimajući to od Kročea) nazvao *trasformismo,* kojim se aktuelni i potencijalni lideri i inicijative koje dolaze od potčinjenih grupa stalno bivaju inkorporisani u dominantni projekat, da bi se

sprečilo formiranje kontra-hegemonog pokreta. To se odnosilo na omladinske organizacije, studentske organizacije, udruženja umetnika, pisaca i drugih proizvođača u oblasti kulture, kulturne zajednice koje se obrazuju na zajedničim etničkim, religioznim i drugim temeljima, kao i različite samoorganizovane urbane potkulturne grupe. Zapravo je i takozvanim *disidentima* čak bio ponuđen način da budu bezbedni u svojim aktivnostima (umesto slanja u Gulag), i to zato što je upravo to pokazivalo razliku društva koje su oni dovodili u pitanje, i pravog staljinističkog.

U vreme bivše Jugoslavije, nije bilo ničeg *izvan* sistema. Sve inicijative su, pre ili kasnije, bile preuzeteod strane oficijelnih institucija, i prostori koji su izgledali kao male autonomne zone izvan domašaja dominantnih društvenih i kulturnih paradigmi su zapravo bili regrutni centri za buduće vođstvo tog zajedničkog jugoslovenskog društva. U žargonu lakanovske terminologije, bilo je jasno da "strukture institucija nisu tek nametnute inače slobodno posojećim praksama", već da su "sve prakse uvek deo neke institucionalne strukture, bez koje baš nikakve aktivnosti, ni kritika, pa ni govor, ne bi bili mogući." [6]

U tom smislu, Todosijevićev čin stavljanja sebe samog na listu onih koji profitiraju od umetnosti putem kritikovanja svih onih koji od nje profitiraju, upućuje na veoma zanimljiv aspekt njegovog rada koji je potom otvorio puteve za sledeće talase institucionalne kritike. Naime, njegova *pozicija aktivnog cinizma*, kako je to nazvao Ješa Denegri,[7] stalno pravi razliku između subjekta iskazivanja i subjekta iskaza,[8], zašta bi najilustrativniji primer bio tekst koji čini deo njegovog rada iz 1996. godine, u okviru koga vidimo njegov autoportret u posprdno pikasoovskom stilu, u tipičnom okružju novinske ilustracije, koji kaže sledeće: "Ne, gospođo, ja nisam srpski umetnik, ja sam samo konceptualni rad koji se zove *srpski umetnik*"[9]. Šta god da on svojim radom radio, on to čini

odustajući od suverenosti umetnika kao izvođača i kreativnog vrela rada, postavljajući se u položaj kritičkog odražavanja želje sistema u kome je zatočen.

Upravo u tom duhu, Pavle Ćosić, jedan od *Ilegalni poslastičara*, što je grupa ciničkih društvenih i medijskih aktivista koji su počeli da deluju na lokalnoj sceni poslednjih par godina, tvrdi da budući da ljudi uopšteno veruju u to što žele da bude istina, uloga njegove grupe (Ivan Tobić, Aleksandar Belčević i Miloš Trajković su ostali njeni članovi), i njega samog jeste naprosto u tome da im pruže to što ovi žele Naime, prva intervencija koju si izveli je bila materijalizovana kao slika pisma skeniranog iz *Politikinog Zabavnika,* iz rubrike *Pisma čitalaca,* u kome dvanaestogodišnji dečak pita kako da prestane da raste, pošto je postao već previsok za svoj uzrast. Poenta je bila u tome da je potpis ispod tog pisma bio modifikovan u potpis Vlade Divca, srpskog košarkaša koji je tada još igrao u *NBA* ligi, i koji je bio predstavljan kao *rođeni košarkaš*. U sledećoj intevenciji rargetirali su američku ambasadu, i to putem lažnih vesti koje su globalno proširene putem medija kao što su *BBC*, *CNN*, *the Independent,* i *Observer*, Vest je tvrdila da je kafe bar *Osama*, namenjen za druženje usamljenih penzionera i drugih starih lica, bio zatvoren usled intervencije zvaničnika pomenute ambasade, iz razloga sumnje da taj naziv ima neke veze sa imenom Bin Ladena. Sledeća vest, koja je bila veliki hit u Hrvatskoj, je bila vezana za navodno lažne hrvatske automobilske tablice, koje je neko prodavao turistima iz Srbije koji su putovali na hrvatsku obalu, na letovanje, a koji su, navodno, ove rado pazarili da ne bi brinuli o bezbednosti svojih vozila.

Ovakve i druge slične *navodne vesti* bile su širene i sa lažnog B92 blog sajta (www.be92.mojblog.co.yu), odnosno takvog B92 blog sajta koji je bio unapređen u smislu odsustva kontrole donatora i drugih vrsta cenzure. Sprečeni da na “pravom” blogu B92

postavljaju tekstove koji preispituju vrednosti civilnog društva ili legitimnosti međunarodnih institucija kao što je *Haški tribunal,* postavili su novi i bolji blog.

Uticaj donatora na civilno društvo i nova hegemonija

Od vremena delovanja umetnika generacije Todosijevića do *Ilegalnih poslastičara* napuštena je ideja o društvu obilja, suverenom i samoodrživom. U potonjem već dominira prisustvo različitih međunarodnih institucija koje su na sebe preuzele uloge nekadašnjih državnih institucija u području dominacije nad civilnim sektorom. Po Koksu, hegemoni uticaj tih međunarodnih institucija je zasnovan na sledećem:

(1) One otelotvoruju pravila koja vode ekspanziju hegemonih svetskih poredaka;
(2) One su same proizvod hegemonog svetskog poretka;
(3) One ideološki legitimišu norme sverskog poretka;
(4) One u sebe uvlače i preuzimaju elite iz perifernih zemalja; i
(5) Apsorbuju kontra-hegemone ideje.[10]

Naime, tokom kasnih osamdesetih i devedesetih godina, civilno društvo se globalno postavilo u poziciju primarne ciljne grupe za ostvarivanje politike najvećih investitora i agancija za razvoj, navodno samo da bi se omogućio politički pluralizam i pravo na demokratski izbor, ali je to u stvari bio način da se kontrolišu vlade pojedinih država i da se obezbedi neometan put drštava koje one vode ka regulisanom tipu demokratije, sa neizbežnim neoliberalnim ekonomskim politikama. Čak je, u tom smislu, i ne tako davni *Izveštaj o svetskom razvoju,* za 2002 godinu, koji je *Svetska banka* izdala pod nazivom *Građenje institucija za tržište*, bio okupiran razvijanjem institucija i 'dobrim vladavinom', što bi u stvari značilo

zaštitu i sprovođenje u delo vlasničkih prava, promovisanje kompetitivnog pristupa, eliminaciju korupcije, i korišćenje civilnog sektora za podršku legitimaciji javnih institucija koje podržavaju tržište.[11]

Posebno u regionu bivše Jugoslavije, veliki broj nevladinih organizacija (NVO) i *grassroots* organizacija (GROs) bilo je podržavano ukoliko su pokazivali rešenost da promovišu liberalnu demokratiju i ekonomski liberalizam. *Radio*, a kasnije i *Televizija B92*, koji ne samo da je proizašao iz tog sektora, već je, u rano doba svog rada, početkom devedesetih, čak bio viđen za *organskog intelektualca* urbane beogradske mladeži u protestu spram hegemone elite, kasnije je postajao sve više i više kompromitovan u toj funkciji, u proporciji sa povećanjem finansijske podrške regionalnim elektronskim medijima, koja je kroz njega kanalisana, postavljajući ga u položaj profitabilne kompanije, lidera u medijskim biznisu.

S druge strane, to što se ranih devedesetih konstituisalo u protestu spram postojećeg institucionalnog okvira kao takozvana nezavisna beogradska umetnička zajednica, uglavnom zasnovana na ličnim i kolektivnim ljudskim i materijalnim resursima, uskoro je potplao pod polje uticaja lokalnog *Soros centra za savremenu umetnost*, kao osnovne artikulacione snage nevladinog sektora u vizuelnim umetnostima, i radija *B92,* kao izvršnog producenta svih događaja izlagačkog formata koji je *SCCA* realizovao u domenu vizuelnih umetnosti. Ukoliko dodamo da je *B92* zapravo takođe bio i glavni medijski sponzor ovih umetničkih događaja, može se lako razumeti da je, kada se transformisao u privatnu kompaniju, izmenio i diskurs nezavisne umetničke scene, u potpunosti ga čisteći od ideološki nepimerenih sadržaja i pristupa.

Poljavljujući se na sceni tek nakon povlačenja *Soros* fundova i promene u kulturnoj politici u Srbiji, koja se kretala ka inkorporiranju ranijeg *NVO* sektora u domen javne administracije (gde je najupadljiviji primer kolektivnog trasfera ljudstva *SCCA* u *Muzej savremene umetnosti*), *Ilegalni poslastičari* nisu svoje strategije gradili u odnosu spram (jedva postojećeg) lokalnog sistema umetnosti (kao što je to bio slučaj sa Todosijevićem), niti u odnosu na državnu administraciju korumpiranu etnonacionalističkom ideologijom (što su umetnici radili tokom devedesetih). Meta njihove kritike je bila potpuna dominacija anestezirane i u potpunosti depolitizovane urbane kulture, promovisane putem *B92*, koji je trenutno, na primer, lokalni producent *Big Brother* emisije. Naime, *B92* im se ukazivao kao to što postavlja pravila koja nameću modele društvenog ponašanja i interakcija u lokalnoj urbanoj strukturi, putem omogućavanja /proizvođenja "informacija o tome kako bi [akulturisani] ljudi trebalo da se ponašaju u nekoj datoj situaciji", strukturišući time lokalne kulturne izbore mladih i uspustavlajući načine da se postane "priznat od strane onih koji su članovi relevantne grupe kao pravila kojima se drugi povinuju u tim situacijama".[12]

Politika zbrinjavanja i reparacije

U okviru prakse koja se naziva *Institucionalnom kritikom* u vizuelnim umetnostima, institucijama se uglavnom smatraju izlagački prostori poput muzeja i galerija, ili izlagački događaji, poput festivala i bijenala. Ali, u nešto opštijem smislu, termin *institucija* se može vezati i za "sistem pravila, verovanja, normi i organizacija koje zajedno generišu regularnost (društvenog) ponašanja"[13], tako da se ti prostori i događaji vide samo kao materijalni korelati njihovih institucionalizujućih praksi. S druge strane, pored njihovog generativnog potencijala, institucije takođe

uključuju i “svaku formu ograničenja koje ljudi uspostavljaju da bi oblikovali međuljudsko saobraćanje”[14]. Konačno, videli ih mi kao endogene i samouspostavljajuće pojave, ili kao spolja nametnuta ograničenja ponašanju, delovale one iz javnog, privatnog ili sektora civilnog društva, one svakako određuju i nameću vladajuće modalitete upravaljanja.

Zadatak da se Srbija uspostavi kao liberalno-demokratsko društvo, koje slobodu, efikasnost, pravdu i materijalni prosperitet vidi kao svoje osnovne vrednosti, imao je kao svoj posredni cilj i uništenje svih osnovnih vrednosti, verovanja i društvenih normi nekadašnjeg socijalističkog društva[15]. Taj proces se odvijao kako na nivou promena u unutrašnjem organizovanju vođstva prvo nevladinih, pa potom i vladinih organizacija, kao i na nivou društvenih promena. Budući da nam se “društveni svet primarno prikazuje kao nataložen skup društvenih praksi koje se prihvataju takve kakve jesu, bez prispitivanja činova njihovog uspostavljanja”[16], ni društveni svet državnog socijalizma uglavnom nije bio razmatran u svom uspostavljajućem aspektu. Posledica toga je da je njegov emancipatorski aspekt previđen i da nije uzeto u obzir da ukoliko se sloboda definiše kao *sloboda od* javnih ograničenja, ukoliko se efikasnost definiše kao preduzetnička, ukolko se vrednost pravednosti vezuje uglavnom za balans u rešavanju etničkih konflikta, dok se materijalni prosperitet vrednuje po sebi i izvan društvenog konteksta, mnogi delovi društva će biti deprivilegovani i ograničeni nižim nivoom svojih društvenih i fizičkih sposobnosti.

Postavljanje takvog zadatka izvršili su politikolozi i ekonomisti iz regiona, koji su, u periodu neposredno nakon 1989, kao što to Erih V. Strajsler naglašava, bili snažno “inspirisani najranijim kritikama socijalzma, Ludviga fon Misesa i Fridriha fon Hajeka, te koji su verovali da “socijalizam nije ni trebao da bude uspostavljen, jer je već od nastanka bio osuđen na propast "'[17]. Većina politikologa i

ekonomista iz regiona koji su delili sekularne i ne-nacionalističke stavove, bili su pozvani u savete onih fondacija koje su počinjale da investiraju u region, pozivajući se na viziju civilnog društva kao autonomne oblasti za slobodno udruživanje, nezavisnog od državnog uticaja, u kojoj su se svi različiti interesi društvenih grupa koje su bile zapostavljene tokom socijalizma mogli biti zadovoljeni na slobodan način. NVO sektor je bio zadužen da za to obezbedi institucionalni okvir, te je postao i privilegovan u oblasti podrške demokratiji.

To je na najsnažniji način bilo prisutno u tretmanu civilnog sektora u državama koje su bile (a neke i dalje jesu) u procesu uspostavljanja na teritoriji bivše Jugoslavije. Budući da se tokom prethodne dekade tamo odvijao krvavi rat, civilni sektor, posebno onaj u domenu kulture, bio je donorski podržavan uglavnom za angažman u nizu aktivnosti koje su sprovodile svojevrsnu politiku zbrinjavanja i reparacije. Time je trebalo da traumatizovanima obezbede simbolički zaklon, te da ujedno demonstriraju i nesposobnost državnih institucija za tako nešto i promovišu vrednosti kulturalnog humanizma liberalnog Zapada. Na kraju rata, mnogi od ovih aktera civilnog sektora su prešli u državni, ili su se prosto pretvorili u firme.

"Balkanski rat nije uništio sam stare granice na Balkanu," pisao je Lav Trocki marta 1913, u vreme kada je bio ratni izveštač sa balkanskog fronta, dodajući da je taj rat "takođe trajno uzdrmao balans među kapitalističkim zemljama Evrope."[18] Taj balans, uzdrman početkom dvadesetog veka, u vreme u kome su se političke imperije na teritoriji Evrope postepeno balkanizovale – raspadale na veliki broj međusobno suprotstavljenih teritorijalnih jedinica - bio je ponovo uspostavljen kao posledica takozvanog "novog Balkanskog rata" krajem veka. Kako je sistem državnog socijalizma postajao sve razoreniji, te nekadašnje imperije su se u

ekonomskom smislu ponovo uspostavljale, dok se Jugoslavija balkanizovala.

Organski intelektualci bez ikakvih organskih referenci

Stjuart Hol je pre nekog vremena napisao stav koji bi se mogao uzeti i kao opis pozicije u kojoj su se neki od činilaca u oblasti kritičke kulturne produkcije nalazili u poslednjih petnaest godina. "Pokušali smo da pronađemu neku praksu institucionalizovanja ... koja bi proizvela organskog intelektualca", pisao je on o vremenu 1970-ih, "mi smo organski intelektualci bez ikakvih organskih referenci ... pripremljeni smo da zamislimo, oblikujemo ili simuliramo takav odnos u odsustvu: 'pesimizam intelekta, optimizam volje'".[19]

Najlogičnija i najočekivanija institucionalizujuća praksa usmerena ka obrazovanju organskog intelektualca za sve one koji su iskazivali otpor spram politike novih političkih partija u Srbiji na samom početku rata i konačnog raspada jugoslovenske države je bila osnivanje *Centra za antiratnu akciju*. To se desilo 15-og jula 1991, kada je više *alternativnih organizacija,* kako su se u to vreme lokalno nazivale, uspostavilo institucionalni okvir koji je trebalo da predstavlja "sve one koji nisu hteli da uzmu učešća u ratu"[20]. Lista tih organizacija je sledeća: *Evropski pokret u Jugoslaviji*, *Unija jugoslovenskih demokratskih inicijativa, Ženski parlament*, *Partija žena*, *Helsinški komitet u Jugoslaviji, Helsinški parlament građana* i *Forum za etničke odnose*. Novoosnovani *Centar za antiratnu akciju* je takođe obezbedio prostor za kulturne aktiviste, inicirajući, oko godinu dana nakon osnivanja, prvi od niza antiratnih kulturnih događaja, koncert pod naslovom: *Ne računajte na nas.* Kproducent tog događaja je bio *Nezavisni radio B92*, koji je polako od *Centra* preuzimao predstavničku ulogu, budući da je bio podržan od strane

urbane mladeži, kao i velikog broja studenata tokom studentskih protesta 1991. i 1992.

Za razliku, na primer, od časopisa *Republika*, ili časopisa *Beogradski krug*, kao i *Beograskog kruga intelektualaca*, kao osnivačkog tela za magazin i inicijatora debata o društvenim i političkim pitanjima tog vremena, koji su bili okrenuti nenacionalističkim intelektualnim elitama koje su tokom rata ostale u zemlji (a koje su bile brojčano gotovo beznačajne), *B92* je, od samog početka, primenio različite populističke strategije, koje su se pokazale kao više nego uspešne. U vreme kada je jedan od ključnih članova redakcije časopisa *Republika* objavio studiju pod nazivom *Srpski populizam – od marginalne do dominantne pojave*, u kojoj je taj fenomen isključivo vezivao za domen desničarske politike i folkorne kulture (proleća 2003.), *B92* je započeo sa projektom *Urbazona*, koji je, koristeći se fondovima *Soros (Otvoreno društvo) Fonda*, mobilisao urbanu mladež kroz različite popularne kulturne akcije u različitim prostorima, dobijajući pozitivan feed-back čak i od opozicionih političkih partija, kao i mogućnost da kao namenski prostor dobije *Rex*, nekadašnji prostor lolalne *Jevrejske zajednice*. Nešto kasnije, 2005. godine, *Beogradski krug* je takođe dobio prostor za aktivnosti slične namene, i nazvao ga *Centar za kulturnu dekontaminaciju*, ali, budući da je bio vezan za elitističke kulturne programe, nije zadobio uticaj kao *Rex*.

U vreme masovnih građanskih protesta u Beogradu, 1996. godine, *B92* je bio smatran za glas buntovničke omladine grada Beograda, koji je već par godina bio pod upravom anti-miloševićevske koalicije takozvanih opozicionih partija. On je uspostavio i video produkciju, organizovao masovne rejv žurke, i postao izvršni producent svih izložbenih projekata lokalnog *Soros Centra za savremenu umetnost*, da bi tokom protesta mobilisao i do 700.000

ljudi istovremeno, na primer kada mu je tećeg decembra te godine ukinuta frekvencija. Postao je dominantan nevladin elektronski medij, da bi vrlo skoro došao i do pozicije lidera u regionalnom elektronskom brodkastingu, te, konačno i uspešne privatne kompanije.

Budući da su se elementi novog civilnog društva u Srbiji devedesetih formirali u okviru potpuno kontaminiram neoliberalnom političkom imaginacijom, mnogi od kulturnih radnika koji su još uvek delili radikalno emancipatorne ideje su se na neki način osećali sve više izolovanim od aktuelno postoćih institucionalnih praksi. To se pokazalo ispravnim u mnogim slučajevima, budući da su se *NVO* uglavnom pretvorile u firme, kao, na primer *Beogradski krug,* koji sada ima poziciju izdavačke kuće, menjajući i način na koji, kao izdavač, potpisuje časopis kao svoje izdanje, od nekadašnjeg: "Beogradski krug: časopis nevladnine neprofitne organizacije Beogradski krug" (broj 0/1994) pa do današnjeg: "Beogradski krug: časopis nevladnine neprofitne **nepolitičke** organizacije Beogradski krug" (broj 1-4/2003).

Volim te kao B92

Profil proizvođača u području kulture koji je *B92* favorizovao od samog početka, lako je shvatljiv kroz opis jednog od (grupnih) učesnika serije izložbi instaliranih na zidu kancelarije koju su svojevremeno (u periodu od 1994. do 1996.) delili glavni urednik Veran Matić i director Saša Mirković. Taj opis je u katalogu priložila Darka Radosavljević, koja je tada vodila većinu projekata vizuelne umetnosti na *B92*. U tekstu o grupi *Klipani u pudingu*, navodi se da je reč o grupi "sačinjenoj od momaka odraslih u samom centru grada... oni su redovni posetioci Kinoteke, koncerata klasične muzike, odlično poznaju Kalemegdan i urbane tajne

Dorćola... prave kolaže, crtaju, snimaju video filmove, pišu prozu i poeziju.[21]

Drugim rečima, ovi fini urbani mladići su već svojim poreklom i društvenim navikama stekli kulturalne kompetencije koje ih kvalifikuju za polje produkcije koje će potom biti distribuirano putem moćne mreže *B92*, i to svakome ko želi da bude akulturisan na takav način. Nema ničeg daljeg od ransijerovskih *arhiva proleterskog sna*, koji sakuplja i prikazuje snove i misli ljudi i žena koji su namerili da teorijski konceptualizuju, ili kroz književne radove izraze moralna, intelektualna, socijalna, estetska i politička iskustva eksploatisanih, bivajući time i otpadnici od svoje klase i uljezi u eminetno buržoaskom području.

Nema ničeg udaljenijeg ni od sfere iskustva radničke klase, ili sfere iskustva omladine koje nije koncentrisana u gradskim centrima od kulturne produkcije *B92*. Zapravo, politika *B92* nije nikada ni bila vezana za produkciju *veza solidarnosti* ili *lanaca ekvivalencije* među marginalizovanim grupama, već za gradnju sistema paralelnog onome koji je izgradila oligarnija oko Miloševića[22], i to na način koji je davao ogledalnu sliku njihovih strategija. *B92* je prosto ušao u blok moći koji je postao to što se kasnije zvalo Druga Srbija[23], čekajući da dati sistem upadne u organsku krizu, kojojo su potpomagala strana vojna uplitranja i ekonomski i diplomatski pritisci, pa da preuzme to sve što bi se moglo tada preuzeti.

Stalno prisustvo i uticaj *B92* produkcije u uspostavljanju kulturne paradigme je imalo i još uvek ima učinak oruđa za kulturalizaciju i estetizaciju, pa čak i anestetizaciju javnog neslaganja. Stoga su kasnije generacije aktivnista u području umentosti i kulture, kao što su *Ilegalni poslastičari,* stalno napadale B92 kao nadzorni organ koji staje na put aktivnostima koje zaista stavljaju u pitanje lokalni kulturni, društveni i politički status kvo. Stoga, u stvari, cinične

rime jedne od pesam koje izvodi Tobićtobić iz *Ilegalnih poslastičara* (*Volim te kao B92*)[24] kritički reflektuje zapovesti sistema koji uspostavlja jedan definitivan model urbane kulture (čiji distributer je *B92*) uz obečanje čvrstog, neproblematičnog urbanog identiteta.

Emocionalne funkcija nezavisnih medija, što je naziv odeljka knjige Erika D. Gordija pod nazivom *Kultura moći u Srbiji*, objavljenoj 1996, nenamerno pokazuje *konzervativizam emocija,* koji je mnoge od oponenata bloka moći koji je vodio Milošević usmerio ka tome da se libidinalno vežu za medije kao što je *B92*: "više od infomacija koje su ovi mediji pružali, publika je želela da oseti slobodu pristupa mnoštvu izvora informisanja"[25]. Mnogi od njih su prosto želeli da budu u poziciju da pokažu svoj ukus i izbor u pitanjima muzike ili tipa medijskog pojavljivanja, i *B92* je bio naprosto mnogo više privlačan u tom smislu, prodajući savremeniji način života. On je svojoj publici pružao osećaj različitosti, bivanja neparohijalnim, i izdvajanja od proseka. Ali čak i tome je kraj. *B92* je sada komercijalna
medijska kuća koja prikazuje sapunske opere i kvizove, *reality show* emisije i MTV spotove. Napredak je u tome da oni koji su učestvovali u njegovoj privatizaciji nemaju finansijskih problema u svojim ličnim životima. S druge strane, oni i dalje povremeno posećuju konferencije i pričaju o starim dobrim danima građanske borbe. Tako, valjda, funkcioniše kapitalizam. Pitanje je samo da li možemo da zamislimo drugi sistem?

---

[1] U istoj seriji izdat je i rad- plakat Zorana Popovića, umetnika iste generacije i člana iste neformalne grupe šest eksperimentalnih umetnika, okupljenih oko *Galerije SKC Gallery,* pripadnih, kako je to Ješa Denegri nazvao *Drugoj liniji.* Naziv tog, takođe tekstom

ispunjenog plakata je bio *Za samoupravnu umentost*, i on je zagovarao politizaciju umetnosti protiv crvene buržoazije i državne birokratije, koji su, u godinama nakon protesta 1968, bili smatrani za „klasne neprijatelje proletarijata". Bitno je pomenuti da su ti plakati i ceo novi projekat nove političke umetnosti sa eksperimentalnim predznakom, za društvo u tranziciji ka horizontalnim modelima samoupravnih praksi u svim regijama društvenog života , bio proizvod *SKC-a*, čija direktorka je tada bila Dunja Blažević, istoričarka umetnosti i prva kustoskinja *Galerije SKC Gallery*, i ona je zapravo povezala ove umetnike i insistirala na njihovoj saradnji. Dve godine pre ovog projekta, koji je bio objavljen u okviru izložbe *Oktobar '75 u Galeriji SKC Gallery*, pojavio se i veoma interesantna zbornik u na tu temu, u izdanju *Izdavačkog centra "Komunist"* iz Beograda, koji je predstavio kompilaciju tekstova vezanih za borbu protiv *restauracije kapitalizma* i *birokratskih i tehnokratskih monopola,* sa namerom da prevlada činjenicu da je *radničko samoupravljanje* u Jugoslaviji uvedeno odozgo, od strane *Saveza komunista*, i traga za načinom na koji se ono može uspostaviti kao pokret odozdo na gore, u smislu da radnici zaista prisvoje uslove i rezulete svog rada. Naslov knjige je bio *Radničko samoupravljanje i radnički pokret,* i sastojala se od tri vrloopsežna dela, od kojih je prvi nosio naziv *Teorijske osnove i istorijska iskustva*, drugi *Revolucionarno ukidanje kapitalizma,* a treći *Socijalizam*. Kao priređivač knjige, Miloš Nikolić je i sam naglasio da je njen nastanak bio neka vrsta odgovora na studentske pokrete 1968, i to kako na majske nemire u Parizu, tako i junske u Beogradu. Da bi zahteve postavljene od strane aktivne mlade levice uspeo da amortizuje, sistem je morao da dođe do određenih ustupaka kao rešenja, a jedan od tih ustupaka je bio upravo i samo osnivanje *SKC*, nekadašnjeg policijskog kulturnog centra, kao *Studentskog kulturnot centra* za eksperimente u umetnosti, kao i u različitim oblastima kulturnih i društvenih praksi. Kao sekundarni,

ali mnogo ambicionzniji cilj, knjiga je imala i produkciju teorijske i ideološke osnove za potpuno uključivanje svih progresivnih i emancipatorskih grupa u proces donošenja odluke u domenu već postojećeg sistema, pa čak i ukoliko bi to proizvelo znatne promene u načinu na koji je sistem funkcionisao. Tekstovi autora u rasponu od Marksa to Gramšija, od Roze Luksemburg do Bakunjina, i tako dalje, trebalo je da obezbede set alata sa kojima bi se tim zadatkom trebalo baviti, što je u jednom od svojih govora naglasio čak je i sam *Tito*, doživotni predsednik zemlje, predsednik *Saveza komunista Jugoslavije* i vrhovni komandant JNA.

[2] Dragićević-Šešić, M, and Dragojević, S: *Menadžment umetnosti u turbuletnim okolnostima, organizacioni pristup*, Beograd: Clio, 2005, strane 226 – 235. Knjiga je rezultat više godina mentorskog rada u području kreativnih industrija u jugoistočnoj Evropi, bliskom i dalekom Istoku.

[3] Isto, strana 225.

[4] Smithson, R: *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979. Taj tekst je bio korišćen i od strane pomenutih umetnika, i kasnije je bio i objavljen u Beogradu, pod nazivom “Omeđavanje kulture”, u Smitsonovim spisima izabranim od strane Zorana Gavrića, i publikovanim u MSU Beograd, 1983. Dejan Sretenović, kustos retrospektivne izložbe Raše Todosijevića, koja je održana u istom muzeju novembra i decembra 2002,takođe citira iz ovog teksta, vezano za Rašinu upotrebu objekata i situacija na način koji ima za cilj da zađe s onu stranu predstave, tvrdeći da je to vezano za Smitsonov iskaz: “Ja sam za umetnost koja uzima u obzir neposredan uččinak elemenata onako kako oni postoje nezavisno od predstave”. Sretenović, D: “Umetnost kao društvena praksa”,

predgovor katalogu *Hvala Raši Todosijeviću*, MSUB, 2. novembar – 22 decembar 2002, Beograd: MSUB, strana 10.

[5] Gramsci, A: *Prison Notebooks,* ed. Buttigieg, 5 tomova., New York, 1992– , 1:211.

[6] Kopjec, J: "Dossier on the Institutional Debate: An Introduction", u Lacan, Jacques: *Television: a Challenge to the Establishment*,
London and New York: Norton, 1990, strane 49-50.

[7] Denegri, J, neimenovan tekst u katalogu Todosijević, R: *Velike južne predstave*, Beograd: SKC, January1980, strana 7.

[8] To u stvari čini razliku spram paradigme *Umetnosti u prvom licu*, koju je Ješa Denegri opisao u predgovoru katalogu izložbe *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980,* održane u MSU Beograd, MSU Zagreb i Umetničkoj galeriji u Prištini, 1983.

[9] Taj rad je bio reprodukovan u katalogu njegove retrospektive u MSU Beograd, na strani 19.

[10] Cox, R: "Gramsci, hegemony and international relations: an essay in method" u Gill S. (ed.): *Gramsci, Hegemony and International Relations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, strana 62.

[11] World Bank 2002: *World Development Report 2002: Building Institutions for Markets,* New York: OUP, strana 99.

[12] Knight, J; *Institutions and Social Conflict,* Cambridge: Cambridge University Press, 1992, strana 54.

[13] Avner, G: *Institutions and the Path to the Modern Economy.* Cambridge University Press, 2006, strana 30.

[14] North , D: *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, strana 3.

[15] One su bile najjasnije iskazane političkim sloganima kao što su: “bratstvo-jedinstvo”, “socijalističko samoupravljanje”, “politika nesvrstanosti”, i “suverenost i nepromenljiva priroda spoljašnjih granica zemlje”.

[16] Laclau, E: “Introduction', in Laclau, E. (ed.): *The Making of Political Identities,* London: Verso, 1994, strana. 3

[17] Streissler, E.W: "What kind of economic liberalism may we expect in 'Eastern' Europe'?" *East European Politics and Societies,* No, 5, 199 1, strana 197.

[18] Trotsky, L: *The Balkan Wars 1912-13*, New York: Monad Press, 1980, strana 314.

[19] Hall, S: “Cultural Studies and its Theoretical Legacies,” in: Grossberg, L, Nelson, C, and Treichler, P. (eds.): *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992, strana 281.

[20] I blok moći koji je vodio Milošević i takozvana *Ujedinjena opozicija,* koju su vodili *SPO i Demokratska stranka,* bili su umešani u političku mobilizaciju za rat u bivšpj Jugoslaviji, i to je bio razlog za druge političke snage da se klone partijske politike.

[21] Radosavljević, D: *Pogled na zid, 1994 -1996, Umetnici i kritičari,* pref cat, Belgrade: B92, 1996, strana 21.

[22] Tu oligarhiju su vodila dva od tri glavna dnevna lista: *Politika* i *Novosti,* javna televizija *TV Beograd,* kasnije *RTV Srbije.*

[23] *Druga Srbija* je bila fantazmatična ideja o ujedinjenoj opozic iji Miloševiću, i isključivala je sva druga rešenja za otpor.

[24] Dadaistička šansona koja se izvodi na akustičnoj gitari, na mnogim spontanim skupovima u ateljeu u Zemunu, u *SKC-u*, u *Klubu Akademija* Može se besplatno skinuti sa njihovog bloga, kao i mnogi drugi proizvodi njihovih aktivnosti.

[25] Gordy, E. D: *The Culture of Power in Serbia,* University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1996, strana 99.