



Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama

Milica Popovic, Petra Belc

► To cite this version:

Milica Popovic, Petra Belc. Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama. *Život umjetnosti*, 2014, 94, pp.18 - 35. hal-03470485

HAL Id: hal-03470485

<https://sciencespo.hal.science/hal-03470485>

Submitted on 8 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama

Sažetak.

U post-socijalističkom metaprostoru nepostojeće Jugoslavije umjetničke prakse opstaju i komuniciraju u istom prostoru u kojemu su djelovale i prije raspada države, jednako kao i prije njenog nastanka. Istovjetni prostor, prožet službenim diskursima negacije socijalističke povijesti, podjednako koliko i njenom banalizacijom prevodeći je u pop kulturu, kroz odnos prema toj "nepostojećoj" prošlosti u procesima identitetske formacije sudjeluje u umjetničkim praksama koje se bave "imaginarnim" povijestima i prostorima SFRJ, otvarajući na taj način pitanje imaginarnosti/realnosti jugoslovenskog (kulturnog) prostora. U ovom radu, s fokusom na Srbiju i Hrvatsku, želimo pokušati mapirati različite načine, oblike i medije na koje i u kojima se Jugoslavija pojavljuje u suvremenoj umjetničkoj proizvodnji, kroz prizmu teorija sećanja i otvaranja pitanja učinkovitosti nostalgije kao potencijalno subverzivnog elementa umjetničkog djela. Kroz pregled manjeg broja umjetničkih post-jugoslovenskih praksi, mlađe generacije umetnika, pokušavamo identifikovati politički stav ove generacije prema Jugoslaviji i revizionističkim državnim narativima.

Drugim riječima; što nam suvremena umjetnička proizvodnja koja tematizira Jugoslaviju govori o suvremenom društvu i meta-prostoru kojega nastanjujemo (i obratno)?

Ključne riječi: (jugo)nostalgija; jugoslovenski kulturni prostor; postjugoslovenska umetnost; teorije sećanja

„Budućnosti nema. Ništa ne možemo više učiniti u sadašnjosti. Promenimo onda prošlost, tu jedino još preostalu dimenziju slobodne kreacije.“¹ Boris Buden

U postsocijalističkom metaprostoru nepostojeće Jugoslavije umjetničke prakse opstaju i komuniciraju u istom prostoru u kojemu su djelovale i prije raspada države, jednako kao i prije njenog nastanka. Riječima Branislava Dimitrijevića, povjesničara umjetnosti iz Beograda: „Jugoslovenski kulturni prostor nikada nije prestao da postoji, zato jer je postojao i pre zajedničke države.“² Na ideju kontinuiteta jugoslavenskog kulturnog prostora naslanja se i ideja kontinuiteta jugoslavenskog umjetničkog prostora, koncepta jugoslavenskog i srpskog povjesničara i teoretičara umjetnosti Ješe Denegrija. Ideja jugoslavenskog umjetničkog prostora jest, Denegrijevim riječima, ideja „organizma vrlo složenog, prirodno decentralizovanog, a ipak unutar svojih segmenata tesno povezanog brojnim manifestacijama, radnim i ljudskim vezama, zajedničkim težnjama za uključenjem u još šire (evropske, svetske) umetničke tokove“.³

Istovjetni prostor, prožet službenim diskursima negacije socijalističke povijesti, podjednako koliko i njenom banalizacijom, prevodeći je u pop-kulturu, odnosom prema toj „nepostojećoj“ prošlosti u procesima identitetske formacije sudjeluje u umjetničkim praksama koje se bave „imaginarnim“ povijestima i prostorima SFRJ, otvarajući na taj način pitanje imaginarnosti/realnosti jugoslavenskog (kulturnog) prostora.

U ovom radu, s fokusom na Srbiju i Hrvatsku, želimo dati prijedlog mapiranja načina i oblika na koje se i medija i u kojima se ideja Jugoslavije pojavljuje u suvremenoj umjetničkoj proizvodnji, pri čemu je pažnja usmjerena na mlađu generaciju umjetnika.⁴ U kratkom pregledu pojedinih umjetničkih postjugoslavenskih praksi na izložbenoj i izvedbenoj razini – budući da se upravo u načinima izlaganja/izvedbe razotkrivaju istine koje režimi nastoje prikriti⁵ – želimo pritom otvoriti i pitanje postojanja razlika u tematiziranju Jugoslavije i suočavanju s jugoslavenskom prošlošću u Hrvatskoj i Srbiji.⁶ Ako uopće možemo govoriti o postsocijalističkoj odnosno postjugoslavenskoj umjetnosti, otvara se pitanje značenja postsocijalističkog diskursa, a za njega smatramo da je ključni element upravo odnos prema prošlosti.⁷ Zanima nas možemo li uopće govoriti o postjugoslavenskom prostoru, ili primjeri kojima ćemo se baviti predstavljaju pojedinačne slučajeve individualnog suočavanja s identitetskim traumama nestanka vlastite prošlosti kao reflektivne nostalgije, po konceptu Svetlane Boym?

Drugim riječima, što nam suvremena umjetnička proizvodnja najmlađe generacije umjetnika koja tematizira Jugoslaviju govori o suvremenom društvu i metaprostoru koji nastanjujemo (i obratno)?

Jugoslavija kao *lieu de mémoire*

Dugo zabranjene riječi, Jugoslavija i socijalizam, danas djeluju kao da su svuda oko nas. Dok tijekom ratnih devedesetih godina na prostoru „bivše“ Jugoslavije biva „ona čije se ime ne smije izgovoriti“ ili tumačena isključivo kao uzročnik svih naših nedaća, nakon dvijetisućitih sramežljivo se počinje javljati u medijima, znanstvenim radovima, umjetničkim djelima. Iako revizionističke prakse možemo prepoznati u obje države kojima se ovaj rad bavi, određene razlike u općem političkom kontekstu svakako postoje. U procesu raspada Jugoslavije hrvatski državni narativi su, u ime formiranja nove države i ostvarene samostalnosti, mnogo oštrije stvarali odstupnicu od bivše države, dok je u Srbiji tijekom devedesetih državno rukovodstvo deklarirano kao projugoslavenski opredijeljeno, s navodnom (donkihotovskom) namjerom očuvanja Jugoslavije. Ipak, svakako nakon 2000-ih, revizionistički narativ jake distance prema socijalističkoj prošlosti jača i u Srbiji.

Jednom kada je obilježena dvadesetgodišnjica raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije postajemo svjedoci proliferacije što znanstvenih, što umjetničkih djela na temu jugoslavenske prošlosti. Govorimo li o sjećanju, o nostalgiji, ili o političkom stavu nove generacije umjetnika?

Državni narativi bivših jugoslavenskih republika, sa svrhom legitimizacije ratova devedesetih godina i načina na koje su rukovodstva vodila raspad države, propagiraju revizionističke strategije koje nužno u sebi uključuju i zaborav. Zaborav na tu državu koja je postojala, brisanje svakog jugoslavenskog identiteta postaje preduvjet kreiranja (novih) nacionalnih identiteta. Osnovni elementi sjećanja upravo su „dva pojma koja čine kontrast“, a to „su brisanje (zaborav) i očuvanje“, kako nam govori Tzvetan Todorov.⁸

Takav pristup zahtijevao je i brisanje jugoslavenskog kulturnog prostora. Tijekom čitavog dvadesetog stoljeća, od stvaranja prve Jugoslavije, kreiran je i zajednički kulturni prostor. I to uspješno, kako smatra Zoran Milutinović: „...Jugoslavija je uspela da kreira supra-nacionalni, zajednički kulturni sloj u kome su svi Jugosloveni imali učešća.“⁹ Istovremeno govorimo o konceptu jugoslavenskog umjetničkog prostora Ješe Denegrija. Ješa Denegri, kao autor nove postave Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, taj koncept predstavlja kao geografski, kulturni i vremenski kompleks, koji obuhvaća razdoblje od početka dvadesetog stoljeća do 1991. godine. Danas taj prostor i dalje postoji. Zajedničko kulturno naslijeđe je ostalo kao „fil rouge“ jugoslavenskog identiteta i, možda, upravo ta jedna ili jedna od brojnih iskri koje su bile potrebne

za njegovo održanje. U svjetlu državnih narativa Milutinović dalje govori: „To nasleđe ne može biti nacionalizovano: većina će morati da ostane zajednička baština.“¹⁰ Prakse kreirane u jugoslavenskom, zajedničkom umjetničkom i/ili kulturnom prostoru ne mogu biti naknadno nacionalizirane i proglašene da pripadaju novokreiranim nacionalnim prostorima. Nedostatak sinergijskog efekta jugoslavenskog kulturnog prostora ostavio je nacionalne kulture, poput njihovih novonastalih država, malim, siromašnim resursima, provincijalnim i nesposobnim da izađu na međunarodnu arenu.¹¹ Danas, kada se suvremene (post)jugoslavenske umjetničke prakse sve više bave upravo tim (post)jugoslavenskim prostorom i identitetima, postavlja se pitanje nisu li one najčešće samo pojedinačni izrazi individualnog sjećanja ili upravo predstavljaju kontinuitet jugoslavenskog kulturnog prostora.

Arhivska komemoracija prošlosti

Kada govorimo o pojavi Jugoslavije i jugonostalgije u suvremenoj umjetnosti, radove bismo mogli podijeliti na one koji spadaju u sferu „institucionalnog ili institucionaliziranog“ sjećanja, dakle skupnih izložbi na kojima uz povjesničare umjetnosti rade i povjesničari – kao što su, primjerice, izložbe *Socijalizam i modernost* (MSU, Zagreb, 2011./2012.), *Refleksije vremena* (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2012./2013.), *Jugoslavija: od početka do kraja* (MIJ, Beograd, 2012./2013.), *Živeo Život* (više lokacija, Beograd, 2013./2014.) – i na niz individualnih pogleda unazad, odnosno radova pojedinačnih autora čiji iskazi svjedoče o osobnom i intimnom odnosu s prošlošću – filmovi *Cinema Komunista* (SR, 2010.) i *Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno tijelo* (SR/FR/DE, 2013.) te serija skulptura *NEO N.O.B* (HR, 2012.). U tu prvu skupinu spadaju i radovi koji se postsocijalističkom umjetnošću bave u širem kontekstu, a upravo zbog prakse izbjegavanja izravne eksplikacije teme u naslovu izložbi dolazi do ideološke konfuzije koja unutar javnog diskurzivnog polja dodatno zamućuje pogled pri pokušajima artikulacije prošlosti. Tako je, primjerice, krajem siječnja ove godine u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti otvorena izložba *Europa.Jugoistok – Zabilježena sjećanja*, koja ovakvom postavom, ali i nazivom, pitanje socijalizma svodi na jednu dimenziju¹², što (javni) govor o prošlosti dodatno usložnjava, imajući na umu činjenicu da je sam socijalizam pritom još uvijek tabu tema.¹³ Interpretativna otvorenost same postave, kao što to pokazuju tekstovi u katalogu *Refleksija vremena*,¹⁴ sjećanju i/ili nostalgiji dodatno oduzima subverzivno-kritički potencijal, pa će tako kustosica Bovoljak reći: „Ljevica smatra da je izložba desna, desnica da je prelijevo.“ Imaju li u tom slučaju ova i ostale izložbe sličnog profila ikakvu drugu funkciju osim eventualne normalizacije govora o Jugoslaviji?¹⁵ Sličan problem dijeli i izložba *Jugoslavija: od početka do kraja*, koja unatoč zajedničkim naporima hrvatskih i srpskih povjesničara i sociologa dobiva

podijeljene reakcije stručnoga kadra,¹⁶ pa se po tome s pravom možemo zapitati kakve su reakcije (nestručne) javnosti.¹⁷ I dok je gotovo izlišno pritom iznova upućivati na već ranije spomenuti povijesni revizionizam i gotovo monstruoznu praksu brisanja prošlosti od strane državnih institucija (adaptacija udžbenika, izmjena imena ulica i trgova...), valja upozoriti na jedan zanimljiv razlikovni detalj u kontekstu umjetničke proizvodnje HR/SR koja tematizira Jugoslaviju. Dok će, primjerice, u Beogradu, uz postojanje samog Muzeja istorije Jugoslavije, izložbe, filmovi i ostala umjetnička produkcija često u naslovu djela sadržavati ne samo odrednicu koja izravno upućuje ili na bivšu državu ili na segment njezina političkog/kulturnog imaginarija, nego i glorificirati život u Jugoslaviji (*Živeo Život*), hrvatska će publika sadržaj sličnog profila češće dobiti „upakiran“ u neki neutralniji termin. Tako se ovdje radi o *refleksijama*, *posljedicama*, *sjećanju*, *modernosti*, naslovima koji uokviruju djelo/izložbu, čime neminovno i gledatelju određuju (ublažavaju) njeno moguće značenje.

U svakom slučaju, čini se da ovakvo komemorativno-taksativno nabranje artefakata iz svakodnevnog jugoslavenškog života – od Divka kave preko Iskra televizora pa do Mikijevih Almanaha i pionirskih kapica – doista ostaje lebdjeti u zrakopraznom prostoru osadašnjene prošlosti, odnosno, budenovski rečeno, „kulturne dimenzije vremena“. Ti artefakti, izvučeni iz kolektivnog nacionalnog sjećanja, pritom su potpuno paradoksalni: možemo ih promatrati kao barthesovske mitološke označitelje koji se, podržavajući (ne)službene ili pojedinačne unaprijed definirane prekonceptije i narative koje je moguće povratno podjednako/ravnopravno dvojako upisati, istovremeno ponašaju i prazno. Radi se dakle naprosto o (ne)selektivnom otvaranju arhiva sa svim njegovim postojećim ideološkim/ diskurzivnim formacijama.

Drugim riječima, takva Jugoslavija kakvu nam ove skupne izložbe nude nosi dimenziju političkoga, nabijenu jednakim interpretativnim potencijalom kakav je nosila i dok je postojala, a način na koji ćemo je doživljavati danas s lakoćom će perpetuirati medijski konstruirane stereotipe i obrasce usklađene s pripadajućim (osobno odabranim) ideološkim spektrom.

Kritička umjetnost – nostalgija ili subverzija?

„Prošlost koje se sjećaju amateri nije ništa manje autentična od one koju su 'spoznali' povjesničari.“ – Boris Buden

Jugoslavenški (meta)prostor dakle nesumnjivo i bez posustajanja postoji, a izložbi i djela koja tematiziraju bivšu državu sve je više.¹⁸ Ma koliko ih se nastojalo istisnuti iz službenih državnih narativa, izbjegavalo nedvosmisleno imenovati stvari i brisati tragove bivše savezne republike,

Jugoslavija je pronalazila i pronalazi načine da bude prisutna. No koliki, marketinškim rječnikom rečeno, *reach* mogu imati konkretne umjetničke prakse o kojima ovdje nastojimo govoriti, i – uzmemo li u obzir da čak i uspijevaju komunicirati s velikim brojem ljudi – nude li u svojoj pokaznosti sadržaj dovoljan i nuždan za kritičko promišljanje te u skladu s njim i relevantno (političko, društveno) djelovanje? Ili ostaci Jugoslavije u ovom slučaju postaju *trademark*, i na razini umjetničkih praksi govorimo o onome što Marina Gržinić naziva disocijacijom otpora od kreativnosti? O kakvoj je dakle (post)Jugoslaviji tu riječ, i ima li njezino pojavljivanje u umjetnosti doista relevantan kritičko-politički potencijal?

U ovom radu osvrćemo se prije svega na dijalog individualnog sjećanja prema kolektivnom sjećanju i na njegove reprodukcije u nostalgiji. Kako shvaćamo sjećanje? Maurice Halbwachs nam potvrđuje nemogućnost postojanja jednog striktno individualnog sjećanja.¹⁹ Mi konstruiramo i rekonstruiramo naša sjećanja u odnosu na društvene koncepte koje živimo i u odnosu na druge s kojima ta sjećanja dijelimo. „Svako individualno sjećanje je jedan pogled na kolektivno sjećanje“, govori nam Halbwachs.²⁰ Upravo iz Halbwachsova koncepta izvodimo zaključak da su individualna sjećanja odgovori na narative kolektivnog sjećanja i državnih politika. U kontekstu negacionističkih državnih narativa individualno sjećanje je reakcija na državne revizionizme. Onoga trenutka kada svako pozitivno sjećanje na Jugoslaviju biva etiketirano kao (jugo)nostalgija, pokušava se banalizirati i oduzeti mu svaku emancipatorsku ili subverzivnu širu društvenu snagu. No, kako nam Dominic Boyer govori, „optužbe i prihvaćanja nostalgije nikada nisu neutralna“,²¹ i služe za legitimizaciju odabranih narativa.

Nostalgiju danas promatramo kao produktivnu i analitičku kategoriju.²² Nostalgiju kao pojam trebamo shvatiti kao fluidnu, policentričnu i polimorfnu kategoriju. Mitja Velikonja razlikuje kulturu nostalgije koja pripada industriji nostalgije i nostalgičnu kulturu koja pripada osjećajima.²³ Ako je promatramo kroz prizmu emotivnog iskaza, kako objašnjava Velikonja, „nostalgija nam govori o tome što bismo voljeli da je jednom bilo... i o nezadovoljstvu sadašnjicom“. ²⁴ Upravo se u tom nezadovoljstvu sadašnjošću krije potencijal nostalgije kao političkog iskaza. Pođemo li od fundamentalnog djela Svetlane Boym o nostalgiji, nostalgiju koja se danas javlja u suvremenim umjetničkim praksama možemo identificirati kao refleksivnu nostalgiju,²⁵ kao onu koja se kreira upravo u intimnom prostoru, individualnim osjećajima koji se izražavaju i u umjetnosti.

Generacija posljednjih pionira

U ovom članku fokusiramo se upravo na tu nostalgичnu kulturu, na osjećaje koji utječu na suvremene umjetničke prakse kao i društvenopolitički stav koji, takve, sa sobom nose.

Suvremene (post)jugoslavenske umjetničke prakse koje ovim člankom analiziramo polje su djelovanja mlade umjetničke generacije, generacije rođene tijekom kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća u bivšoj državi.

Kako označavamo generaciju? U ovom radu razumjet ćemo je u okvirima koje ocrtava Todor Kuljić u svom djelu *Sociologija generacije*: „pripadati jednoj generaciji znači pripadati istim događajima, realnim i izmišljenim“. ²⁶ Karl Mannheim je doživljavao generaciju u sociokulturnom smislu, kao oblik kolektivnog identiteta i kao zajednicu koju povezuju vrijednosti i ciljevi, iskustva i vjerovanja. ²⁷ Generacije koje su proživjele djetinjstvo, o kome nam Mila Turajlić govori, u zajedničkoj državi, u zajedničkom (kulturnom) prostoru, danas ponovo i dalje grade taj prostor. Razumijevanje te izgradnje kao pukog ličnog čina, podjednako kao i nerazumijevanje nostalgije kao jasnog određenja emocije prema datom društvenopolitičkom kontekstu, akt je oduzimanja političkog subjektiviteta danoj suvremenoj umjetničkoj praksi.

Prihvatajući Gramscijev koncept nemogućnosti neutralnosti, u ovom slučaju umjetnika, analizom umjetničkih djela želimo upravo osvijestiti njihovu političnost. (Post)jugoslavenski kulturni prostor u ovim umjetničkim reprezentacijama opstaje, i samim svojim postojanjem upravo kao subverzivni odgovor nametnutim državnim granicama. Daljnjom izgradnjom tog prostora jugoslavenska kultura i dalje postoji.

Možemo reći da se u ovim radovima „prošlost javlja kao kulturni artefakt“. ²⁸ Nostalgичna kultura upravo i nastaje, kako nam to Boris Buden i grupa autora u djelu *Uvod u prošlost* govore, kao „diskurzivna vjetrometina na kojoj se ukrštava čitav niz velikih i malih naracija: enigma kreacije, eros i thanatos u njihovu vječitom klinču, sud estetskog ukusa na stalnoj kušnji, autonomija kulturne sfere odnosno njena društveno-ekonomska uzrokovanoost, politička istina kulture, njena univerzalnost odnosno partikularnost, njena dekadentnost, njen afirmativni odnosno kritički karakter, kultura kao poprište emancipacije, utopije, hegemonije, hegelovske borbe za priznanje, kultura kao aura, kao industrija, kao zabava, idolatrija...“ ²⁹

Nije li onda određenje te umjetnosti kao „postjugoslavenske“ upravo dio tog službenog narativa, koji je pokušava smjestiti u zapadni obrazac „postsocijalističkih umjetničkih scena“ ³⁰ unatoč

njezinu jasnom opiranju tim narativima? Mogli bismo reći da je kontinuirana izgradnja, koja nikada nije ni prestala,³¹ postjugoslavenskom kulturnom prostoru oduzela upravo njegovu nametnutu posteriornost, njegovu nostalgichnost i metafizičnost. Tim oduzimanjem ona ga je načinila sadašnjim. Ulaskom u suvremenost i trenutačnost njegovog postojanja možemo li onda govoriti o nostalgiji odnosno nije li onda ispravnije govoriti o njegojoj aktualnoj političko-društvenoj angažiranosti?

Yugoslavia = Yutopia?

„(...) označeni kao Istočna Europa, stigmatizirani kao Balkan, i traumatizirani kao bivša Jugoslavija“. – Marina Gržinić

Okrenemo li se pak drugoj skupini radova, onoj pojedinačnih izraza nostalgije mladih generacija, pronalazimo nostalgichnu kulturu čije su gradivno tkivo emocije. Uzmemo li u obzir da se radi o aktivnoj nostalgiji, ona, po Velikonji, nema za cilj ponovnu uspostavu Jugoslavije, nego se radi o snu s utopijskom dimenzijom, i upravo u taj utopijski horizont Velikonja smješta subverzivni potencijal nostalgije (u umjetnosti). No postoje li takvi nedvosmisleno simplificirani izrazi nostalgije u suvremenim umjetničkim praksama,³² i, ako se ona i pojavljuje – koliki je njezin udio te ima li način njezine implementacije u kritičku cjelinu djela istu djelatnu snagu kao i svakodnevna jugonostalgija o kojoj piše Velikonja?

Najbliže se tomu vjerojatno približila Mira Turajlić u svom filmu *Cinema Komunisto*, u kojemu nekritičkim i sentimentalnim prikazom jugoslavenske odnosno beogradske filmske proizvodnje i Avala filma (pandan zagrebačkom Jadran filmu) gradi utopijsku mitologiju bivše države. Taj film u nekom širem kontekstu u kojemu se obraća široj publici svakako nosi određen kritički/subverzivni potencijal, budući da možemo zaključiti kako nudi prostor za misaonu komparaciju negdašnjeg i današnjeg Jadran filma, upropaštenog privatizacijom odnosno ozakonjenom krađom. No on je u osnovi zarobljen u vlastite ideološke okvire koji mu/nama priječe da se aktivno, smisleno i produktivno kreće(mo) naprijed.³³ Mila Turajlić, redateljica, govori nam: "Kao što, kad odrastete, imate potrebu vratiti se u prvu kuću u kojoj ste živjeli ili mjesto gdje ste prvi put bili na ljetovanju, tako sam u filmu htjela vratiti slike svog djetinjstva iz nepostojeće zemlje. Našla sam tu zemlju i zadovoljila potrebu da se sjetim djetinjstva."³⁴ Znači li to da nam *Cinema Komunisto* govori samo o jednom intimnom sjećanju na djetinjstvo?

Ipak, valja istaknuti da ta sentimentalna nostalgija³⁵ u ovim individualnim umjetničkim izrazima (*Cinema Komunisto, Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno tijelo, NEO N.O.B...*) upućuje na nešto što bismo mogli čitati prije svega kao kritiku postojećeg sistema, odnosno neoliberalnog kapitalizma.³⁶ Međutim, ta poveznica između (nesvjesne) kritike primata kapitala/neoliberalnog kapitalizma u trenutno dominantnom ekonomsko-političkom sistemu metaprostora bivše Jugoslavije u (jugo)nostalgiji uobličenoj u umjetničke prakse generacije zadnjih pionira³⁷ upućuje na paradoks značajan za kontekstualizaciju istočnoeuropske, ili postsocijalističke, umjetnosti – postojeće domaće tržište umjetnina (*art market*) i otvorenost našega tržišta Zapada. Mi dakle danas govorimo o postsocijalističkoj umjetnosti koja se nalazi na – tržištu. Jugonostalgичni govor o bivšoj državi i njenim artefaktima u takvom umjetničkom kontekstu dolazi u opasnost da Jugoslaviju pretvori u *trademark*, da u najboljoj maniri neoliberalnog kapitalizma komodificira i revoluciju i njezina lica, ostavljajući ih tako u potpunosti nemoćnima za bilo kakvu ozbiljniju kritiku kojom bi ugrozili postojeći poredak. U tom smislu zanimljiva je teza Marine Gržinić u kojoj se zalaže za repolitizaciju umjetnosti u njezinu povezivanju kreativnosti s otporom, prakse koja, kako kaže Gržinić, užasava kapitalizam.³⁸ Jer sve dok umjetnost ostane zatvorena u svoj vlastiti umjetnički geto ona i dalje opslužuje „svodnika“, kapitalizam, koji ju eksploatira i na njoj zarađuje. Utoliko umjetnost, smatra Gržinić, mora biti radikalna, ona mora imati snagu da pruži „radikalno umjetničko iskustvo koje bi djelovalo kao *open source* i bilo u mogućnosti da se preokrene u radikalno političko iskustvo koje bi dijelila i šira zajednica“.³⁹ I dok jugonostalgija na svakodnevnoj, neinstitucionaliziranoj razini može imati emancipacijski potencijal, na koji se način on ostvaruje u suvremenoj umjetnosti?

Dobar primjer kojim je moguće ukazati na paralizu djelatnosti nostalgije u suvremenoj umjetnosti koja sudjeluje u *art marketu* serija je skulptura Ivana Fijolića, *NEO N.O.B. – (Ne)popularna kultura sjećanja* u kojoj Fijolić preuzima spomeničku plastiku socrealizma (iz razdoblja između 1945. i 1949. godine) i pop-kulturnom intervencijom mijenja njezin označiteljski poredak. Radi se o školskom primjeru onoga što Velikonja definira kao *neonostalgiju*⁴⁰, nostalgичnu praksu mlađe generacije koja uporabom postmodernističkih tropa izražava bunt spram hegemonije i postojećeg poretka. Jedna od najupečatljivijih skulptura iz spomenute serije svakako je „Augustinčićev spomenik Titu koji je eksplozivnom napravom srušen s postolja 2004. godine, a s torza raznesene skulpture, kako to navodi policijski očevid, bila je otkinuta Maršalova glava“.⁴¹ Na mjesto Titove glave autor je postavio Jovankinu, zanimljiv potez kojim je otvorio čitav niz (proturječnih) pitanja. Od problematizacije pozicije žene u socijalizmu u odnosu na njezin status danas do znatno šireg odnosno dubljeg pitanja odnosa Tita i Jovanke, no koji za sobom jednako tako povlači niz potencijalno proturječnih interpretacija koje će – zbog nepostojanja jednoznačno interpretabilnih

činjenica – svoje krajnje utemeljenje pronaći u ideologiji. Međutim, znatno je bitnije pitanje što u konačnici znači sama ta serija i kakve ona subverzivne implikacije nosi, imajući na umu da je smještena u privatnoj kolekcionarskoj *kući* Lauba čija se logika temelji na onoj protiv koje se (barem nominalno) jugonostalgija u suvremenoj umjetnosti bori. Ako nas Fijolićeva serija svojim iskazima reaproprijacije odnosno *remixa* prošlosti želi trgnuti na promišljanje devastacije antifašističke spomeničke plastike koja se događala pod egidom borbe za demokraciju i neoliberalizam, propitkujući pritom same njezine postulate, ne možemo ostati slijepi na činjenicu da je kritika toj praksi upućena iz okrilja samog tog ideološkog spektra.

Pojava Jugoslavije i njezinih artefakata, kao što je slučaj s eksperimentalnim dokumentarnim filmom Marte Popivode, u kojemu autorica koristi arhivske snimke vlastitog primanja u pionire, zatim kolektivnog tijela u sletovskom zanosu, suprotstavljajući ih tom istom tijelu u izvedbi (anti)nacionalizma, u ovom slučaju nešto ozbiljnije potresa zgradu ideologije u kojoj danas prebivamo. S jedne strane, on poziva – ili čak, ispravnije rečeno, prisiljava – gledatelja da se ponavljanjem i jukstaponiranjem vizualnog materijala suoči sa setom vrijednosti koji su Jugoslaveni zdušno živjeli, a koji je na simboličkoj razini u trenu bio zamijenjen svojom dijametralnom suprotnošću. Ova „istost“ potpuno suprotnih svjetonazora u koje gledamo osim na besmisao rata istovremeno upućuje i na postojanje kolektivne ideološke hipnoze čiji su taoci bili kako nekadašnji Jugoslaveni tako i današnji stanovnici njenih šest republika odnosno danas nezavisnih država. Jugonostalgija koja nam se ovdje prezentira otvara prostor konstruktivnog kritičkog promišljanja, i postavlja pitanje zašto je nekoć ideologiju vodila ideja socijalne pravde, a danas nas pokreće (odnosno paralizira/umrtvljuje) konzumerizam.

Lice demokracije

Generacija suvremenih umjetnika, nostalgičara, *neonostalgičara* i posljednjih pionira svojim praksama nesumnjivo iskazuje politički stav i aktualnu političko-društvenu angažiranost, koji se, manje u Zagrebu a više u Beogradu, izražavaju u obliku Jugoslavije/jugonostalgije kao narativa prisutnog u suvremenoj umjetnosti. No oni su "protiv", ali ne ekspliciraju alternativu. Oni postojeći poredak dovode u pitanje, ali jedino što nude je nostalgичna slika prošloga, bez jasnijih smjernica. Potencijal postoji, ali kuda i kamo nas vodi?

Iako se ne radi izravno o jugonostalgiji, film beogradskog redatelja Vladimira Milovanovića *Lice revolucije* bavi se posljedicama koje je raspad Jugoslavije ostavio na srpsko društvo, i, poigravanjem s raznim ideološkim označiteljima – od revolucije, Otpora, Badioua, Marksa i

Engelsa, neoskojevaca, do suvremenih marketingaša i bankara – dobro sumira spomenutu problematiku. Velikodušno pružajući prostor za kritičko promišljanje, *Lice revolucije* naime u suštini ne nudi nikakav utopijski horizont, nego gledatelju kao da govori: *there is no alternative*. Odnosno, kako Buden dijagnosticira stanje u današnjem društvu: „Riječ je o potpunoj nemoći, nekoj vrsti epohalne apatije, fatalizma koji je paralizirao ne samo kritičko mišljenje odnosno volju za promjenom nego i sam osjećaj za stvarnost. Riječ je o apatiji i nemoći koji premda performativno strukturiraju samu realnost, sami su duboko nerealni, a to znači u osnovi ideološki.“⁴²

Kako bi bila djelatna, nostalgija u suvremenoj umjetnosti trebala bi biti pomno artikulirana, trebala bi nuditi radikalno umjetničko iskustvo (Gržinić) i biti „na ulici“, u prostoru koji nije vezan za institucije ili muzeje, odnosno, kako to sumira Mitja Velikonja: „Općenito govoreći, što je prošlost manje ograničena na muzeje i što manju institucionalnu zaštitu i konzervaciju uživa, to je življa i više prisutna u ljudskim umovima.“⁴³ Ukoliko se pak inzistira na djelatnoj nostalgiji sa subverzivnim i kritičkim potencijalom u galerijskom odnosno institucionalnom kontekstu, ona bi taj potencijal mogla ostvariti uključi li se kao gradivno tkivo u radove poput onih kustoskih kolektiva kao što su WHW, Prelom kolektiv ili u istraživačke prakse novosadskog Centra za nove medije_kuda.org. Njihovi projekti – poput, primjerice, izložbe *Slučaj SKC-a* (Galerija Nova, Zagreb, 2008.), koja "bilješkama u prostoru" prikazuje pomno prikupljen i promišljeno kritički artikuliran istraživački materijal – na misaonoj razini doista uspijevaju jasno predočiti odnosno strukturirati suvremeno postjugoslavensko društveno problemsko polje. Ono što se međutim ovdje dovodi u pitanje jest to na koji način spojiti emocionalni angažman, reprezentacijsku umjetnost i društvenu kritiku.

Zadržimo li se međutim samo na površinskim čitanjima, djela poput ovih kojima smo se bavile u tekstu doista otvaraju prostor kritike, ali ona je kratkovidna i u osnovi nas ne uči ničemu. „Nije potrebno uopće reći da je nemoguće išta naučiti o prošlosti od nostalgičnih bajki“, kaže Velikonja.⁴⁴ Odnosno, da se poslužimo argumentom Slavenke Drakulić iz eseja „Jugonostalgija kao novi *cool*“: „bilo bi ipak dobro i korisno da ova generacija – pred čijim začuđenim i nezainteresiranim očima iskrsava prošlost o kojoj nema pojma – stekne stručno, a ne ideološko znanje o toj crnoj rupi naše povijesti“.⁴⁵ Uzmemo li u obzir da je kritika postojećeg sistema, izražena optikom jugonostalgije, upućena društvu u cjelini i obraća se podjednako svim njegovim članovima i generacijama, za borbu protiv postojeće hegemonije/ideologije danas nam treba nešto znatno jače od nje. Kako je još početkom 2000-ih godina Boris Buden u eseju „Prepoznavanje fašizma“ primijetio, takav fašizam kakav se razbuktava u Hrvatskoj nije nešto „zbog čega bi se

evropski fašizam trebao uzbuđivati“.⁴⁶ Uključeni u suvremene svjetske tokove, trenutno osim metaprostora bivše Jugoslavije živimo i u metaprostoru današnje (demokratske) Europe. Deset godina kasnije, Buden upozorava na činjenicu da se suvremeni fašizam krije u ruhu same demokracije.⁴⁷ Slijedom te logike, u današnjem metaprostoru Jugoslavije i kritičke postsocijalističke suvremene umjetnosti, ono što bi nam trebalo jest pomno osmišljena i kritički jasno artikulirana borba protiv – demokracije. A budući da povjerenje autorica u polje umjetnosti kao polje društvenog djelovanja u tom smislu apsolutno postoji, u skladu s duhom usmjerenim prema utopijskom horizontu praćenom potrebnim preinakama, možda bi se doista moglo otići i korak dalje, i zahtijevati od umjetnosti preosmišljavanje svoje biti u pokušaju prevladavanja same sebe.

¹ Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org et al, *Uvod u prošlost*, kuda.org, 2013.

² Intervju s Branislavom Dimitrijevićem:

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1084&nav_id=499087 (zadnji pregled: 14. 3. 2011.).

³ Ješa Denegri, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“. Izvor:

http://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html (zadnji pregled: 8. 4. 2014.).

⁴ Primjerice kazališne predstave poput *Proklet bio izdajica svoje domovine*, red. Oliver Frlić, SMG, Ljubljana, 2010.; *Rođeni u YU*, red. Dino Mustafić, JDP, Beograd, 2010.; filmovi *Cinema Komunista*, red. Mila Turajlić, SR, 2010.; *Yugo, kratka autobiografija*, red. Mina Đukić, SR, 2010.; *Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno tijelo*, red. Marta Popivoda, SR/FR/DE, 2013.; fotografski projekti kao što su *Posljedice. Mijenjanje kulturnog pejzaža – tendencije angažirane post-jugoslavenske suvremene fotografije*, SLO/HR/SR/BiH, 2012.

⁵ Marina Gržinić-Mauhler, „The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism“. Izvor: <http://www.ljudmila.org/~vuk/nettime/zkp4/53.htm> (zadnji pregled: 20. 10. 2013.).

⁶ Film *Koko i duhovi* (red. Danijel Kušan, HR, 2011.), iako smješten u doba Jugoslavije, bivšu državu niti u jednom trenu ne eksplicira; skupne izložbe u Hrvatskoj koje tematiziraju Jugoslaviju uglavnom se održavaju pod neodređenim egidama (socijalizma) – „Socijalizam i modernost 1950.—1974“, MSU, Zagreb, 2011., „Refleksije vremena 1945.—1955.“, Galerija Klovićevi

dvori, Zagreb, 2013.; dok se drugdje na području bivše države Jugoslavija ipak eksplicitno spominje, kao što svjedoče izložba *Jugoslavija: od početka do kraja* u Muzeju istorije Jugoslavije, 2012., ili već navedeni primjeri u bilješci br. 4.

⁷ Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org et al, *Uvod u prošlost*, kuda.org, 2013.

⁸ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1998., p.14.

⁹ Zoran Milutinović, „What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It“, u: Gorup, R. (ed.), *After Yugoslavia. The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford University Press, Stanford, 2013., p.75-87.

¹⁰ Zoran Milutinović, „What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It“, u: Gorup, R. (ed.), *After Yugoslavia. The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford University Press, Stanford, 2013., p.5.

¹¹ Zoran Milutinović, „What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It“, u: Gorup, R. (ed.), *After Yugoslavia. The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford University Press, Stanford, 2013., p.9.

¹² Na izložbi tako ravnopravno sudjeluju autori iz Hrvatske, Srbije i Makedonije, kao i oni iz Bugarske, Rumunjske, Turske, Moldavije, Cipra i Grčke.

¹³ Takvog je mišljenja i kustosica izložbe *Refleksije vremena*, Jasmina Bovoljak, a navedeno je izjavila u intervjuu „Socijalizam je još uvijek tabu tema u Hrvatskoj“ objavljenom na tportalu. Izvor: <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/242382/Socijalizam-je-jos-uvijek-tabu-tema-u-Hrvatskoj.html> (zadnji pregled 20. 1. 2014.).

¹⁴ Tekstovi tendiraju svojevrсноj neutralnosti i demitologizaciji, međutim istovremeno dopuštaju određena ideološka upisivanja.

¹⁵ Pri čemu ni na ovom polju ne uspijevaju „zahvaljujući“ činjenici da, osim državne sabotaže, nailaze i na ignoriranje od strane medija i stručne kritike, barem kada je riječ o spomenutoj izložbi. *Refleksije vremena* tek su tjedan dana uoči zatvaranja uspjele dobiti preporuku Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta koja bi omogućila nastavnicima i profesorima da djecu povedu na ovu izložbu u okviru obrazovnog procesa.

¹⁶ „Dva povjesničara, na primjer, misle različito, jedan je napisao da smo možda previše naglasili crnu stranu, dok drugi misli da smo previše naglasili pozitivnu stranu. Povjesničari, koji se znanstveno bave time, nemaju izgrađen konsenzus oko vrijednosnog sustava, a kamoli običan posjetitelj koji svoju priču unosi u taj Muzej“, izjavio je povjesničar Hrvoje Klasić, jedan od autora izložbe *Jugoslavija: od početka do kraja*, koja se održala početkom 2013. godine u beogradskom Muzeju istorije Jugoslavije. Izvor:

<http://www.slobodnaevropa.org/content/jugoslavija-od-pocetka-do-kraja-u-beogradskom-muzeju/24784908.html> (zadnji pregled 20. 11. 2013.).

¹⁷ Koje će gotovo uvijek biti obojene državnim narativima revizionizma.

¹⁸ Primjerice: *Partizani kakve do sada niste vidjeli*, Savez antifašističkih boraca i antifašista RH, Pavla Hatza 16, Zagreb (I kat), Zagreb, 2014., *Jugoslavenski omladinski tisak kao underground press*, Rijeka, 2013., Plesni performans *Polet mladosti*, Montažstroj i Umjetnička organizacija Protunapad, Zagreb, 2014.

¹⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, 1968.

²⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, 1968., p.33.

²¹ Dominic Boyer, „From Algos to Autonomous: Nostalgic Eastern Europe as Postimperial Mania“, u: Maria Todorova et Gille Zsuzsa (ed.), *Postcommunist nostalgia*, Berghahn Publishers, New York, 2010., p.21.

²² Tanja Petrović, *Yuropa – jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012.

²³ Mitja Velikonja, *Titostalgija*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010., p. 44.

²⁴ Mitja Velikonja, *Titostalgija*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010., p.157.

²⁵ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001., p.49.

²⁶ Todor Kuljić, *Sociologija generacije*, Čigoja štampa, Beograd, 2009., p.5.

²⁷ Todor Kuljić, *Sociologija generacije*, Čigoja štampa, Beograd, 2009.

²⁸ Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org et al, *Uvod u prošlost*, kuda.org, 2013., p.8

²⁹ Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org et al, *Uvod u prošlost*, kuda.org, 2013., p.8

³⁰ Srećko Pulig, „Istok i Zapad u suvremenoj umjetnosti“, u: *Časopis aktiv - Jugoslavenski studiji 2: Jugoslavija nije ime za prošlo već za ono šta dolazi*, Godina III, br. 5-6, Zagreb, 2012, p.24

³¹ Intervju s Branislavom Dimitrijevićem:

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1084&nav_id=499087 (zadnji pregled : 14. 3. 2011.).

³² Velikonja upozorava da se iza njih uglavnom ne nalaze pomno razrađene političke strategije ili programi. Vidi: Mitja Velikonja, „Prošlost s budućnošću: emancipacijski potencijal Jugonostalgije“ u: Lana Zdravković i Iva Zenzerović Šloser, *Imaginacija – Građanski identiteti i prava u nacionalnim državama u Europi: Ostvarenje prava ekonomskih migranata kao doprinos izgradnji održivog mira*, Centar za mirovne studije, Zagreb, i Mirovni institut, Ljubljana, 2011., 164.

³³ „To je stoga što je nostalgija ideološka predaja uvelike poput svih drugih i kao takva, podliježe svim fundamentalnim ideološkim metodama koje se koriste u sastavljanju predanja, uključujući i selekciju, binarizam, polariziranje i antagoniziranje“, kako kaže Mitja Velikonja (isto, 156.).

³⁴ Vidi <http://www.tportal.hr/showtime/film/140388/Cinema-Komunisto-Jugoslavija-kao-zemlja-snova-u-filmu.html> (zadnji pregled: 28. 9. 2013.).

³⁵ Velikonja razlikuje tri nostalgije – morbidnu, melankoličnu, tj. sentimentalnu, i parodijsku.

³⁶ Jer, kako pišu Michael Lowy i Robert Sayre u knjizi *Romantizam usuprot plimi modernosti*, „Nostalgija za prošlim je – da se poslužimo terminom Marksa i Engelsa, koji su prvi uočili ovu osobinu kod engleskih kapitalista – 'usko vezana' uz kritiku kapitalističkog svijeta“. Michale Löwy i Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Duke UP, Durham, 2001., 27.

³⁷ Sintagma preuzeta iz teksta Milice Popović „Bivša Jugoslavija u očima posljednjih pionira“. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/bivsa-jugoslavija-u-ocima-posljednjih-pionira> (zadnji pregled 20. 1. 2014.).

³⁸ Marina Gržinić, „On the Re-Politicisation of Art through Contamination“, u: *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Book, Central St. Martins College of Art and Design, London, 2006., 477.

³⁹ Isto, 479.

⁴⁰ Velikonja (bilj. 34.), 164.

⁴¹ Ivana Hanaček, „Ivan Fijolić: (NE)POPULARNA KULTURA SJEĆANJA, 29.11.2013. — 12.01.2014.“ Izvor: <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/ivan-fijolic-nepopularna-kultura-sjecanja-29112013-12012014-1312/> (zadnji pregled: 11. 1. 2014.).

⁴² Boris Buden, „Kultura je najvažniji ideologem stvarnosti“. Izvor: <http://www.kulturpunkt.hr/content/kultura-je-najvazniji-ideologem-stvarnosti> (zadnji pregled 5. 2. 2014.).

⁴³ Velikonja (bilj. 34.), 158.

⁴⁴ Isto, 156.

⁴⁵ Izvor: <http://protest.ba/v2/kulturna-jugonostalgija-kao-novi-cool/> (zadnji pregled 22. 1. 2014.).

⁴⁶ Boris Buden, „Prepoznavanje fašizma“, u: Boris Buden, *Kaptolski kolodvor*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001., 101.

⁴⁷ „Pogledajte na što smo sve u međuvremenu šutke pristali, štoviše, smatramo to sastavnim dijelom demokratske normalnosti – najrazvijenije zemlje zapada (...). Hrvatska je postala članica Evropske unije na čijim krvavim granicama ginu tisuće ljudi. (...) Pa ipak, to što drže svojim

pravom uskraćuju drugima. I ponovo, nitko se ne uzbuđuje. Sve je to normalno i samorazumljivo. I zove se ne fašizam nego demokracija“, kako to pojašnjava Buden. (bilj. 44).