

Иван Грубанов

УЈЕДИЊЕНЕ МРТВЕ НАЦИЈЕ

Ivan Grubanov

THE UNITED DEAD NATIONS

Павиљон Републике Србије
56. Бијенале уметности у Венецији
Biennale Arte 2015

Giardini della Biennale
Venice, Italy

9. мај – 22. новембар 2015.

Покровишелъ
Министарство културе и информисања
Републике Србије

Продукција изложбе
Фондација Музеја савремене уметности, Београд
Слободан Накарада, управник
Музеј савремене уметности, Београд
Јован Деспотовић, директор

Комесар / Куспјос
Лидија Мереник

Асистиѐниъ комесара / куспјоса
Ана Богдановић

Умѐйник
Иван Грубанов

Односи са јавношћу
Музеј савремене уметности, Београд

Међународни односи са јавношћу
Claudia Zini

Архитекѐиъ изложбе
Вера Лукић
Стеван Поповић

Координаѐор ѝтехничке службе у Павиљону
Милица Јаћимовић

Техничка ѝосѝавка и реализација изложбе
Foring – Предузеће за грађевинарство,
трговину и услуге д.о.о., Београд
Музеј савремене уметности, Београд
Предраг Крстић

Визуелни идентифиѝиѐиъ
Студио АРХЕ
Жељко Рајачић

Сѝручна комисија
Јован Деспотовић, Мрђан Бајић, Дејан Сретеновић,
Јасмина Чубрило, Миа Давид

Сѝручни консулѝанѝиъ Ивана Грубанова
Wim Lambrecht

Pavilion of the Republic of Serbia
Biennale Arte 2015

Giardini della Biennale
Venice, Italy

May 9 – November 22 2015

Sponsored by
The Ministry of Culture and Information,
Republic of Serbia

Exhibition produced by
Foundation of the Museum of Contemporary Art, Belgrade
Slobodan Nakarada, executive director
The Museum of Contemporary Art, Belgrade
Jovan Despotovic, director

Commissioner / Curator
Lidija Merenik

Assistant Commissioner / Curator
Ana Bogdanovic

Artist
Ivan Grubanov

Public Relations
The Museum of Contemporary Art, Belgrade

International Public Relations
Claudia Zini

Exhibition Architects
Vera Lukic
Stevan Popovic

The Pavilion Technical Service Coordinator
Milica Jacimovic

Technical Installation and Support
Foring – Civil Engineering,
Trading and Services Ltd, Belgrade
The Museum of Contemporary Art, Belgrade
Predrag Krstic

Visual Identity
ARHE Studio
Zeljko Rajacic

Expert Committee
Jovan Despotovic, Mrdjan Bajic, Dejan Sretenovic,
Jasmina Cubrilo, Mia David

Ivan Grubanov's Art Advisor
Wim Lambrecht

Иван Тасовац,
Минисѝар кулѝуре Рѐйублике Срѐије
Уводна реч 6

Јован Десѝоѝовић,
дирекѝор Музеја савремене умѐйносѝи, Беоѝраг
Клуб уједињених несталих нација 8

Лидија Мереник
Иван Грубанов: Сећање,
с-ону-страну историје 10

Радови умѐйника:
Студије за Спомен-обележја. 27
Димне завесе 41
Зли сликар 59
Мртве заставе 69

Ана Боѝдановић
Павиљон Jugoslavia: два модерна пројекта
и једна незавршена историја после. 84

Петѝер Вермериш
Грађанство изван државе.
Да ли је време за нову утопију? 102

Радови умѐйника:
Уједињене мртве нације 113

Биографија и библиографија
Ивана Грубанова 164

Списак радова 172

Ivan Tasovac,
Minister of Culture of the Republic of Serbia
Introduction 7

Jovan Despotovic,
Director of the Museum of Contemporary Art, Belgrade
The United Disappeared Nations Society. . . . 9

Lidija Merenik
Ivan Grubanov: Memory,
on the Other Side of History 11

Artworks:
Studies for a Memorial. 27
Smokescreens 41
Evil Painter 59
Dead Flags 69

Ana Bogdanovic
The Yugoslavia Pavilion: Two Modern Projects
and an Ongoing History 85

Peter Vermeersch
Citizenship beyond the state.
Time for a new utopia? 103

Artworks:
United Dead Nations 113

Biography and Bibliography
of Ivan Grubanov 164

List of Works 172



Уводна реч

Сложен и узбудљив међународни систем савремених визуелних уметности непрестано ствара нове уметничке појаве, концепте и фигуре, али прилике за њихово интернационално легитимисање нису тако честе. Једна од тих прилика – ако не и најзначајнија, свакако је Венецијанско бијенале, манифестација чији је концепт представљања уметности по националном кључу традиционалан, али која је водећа када је реч о презентацији актуелне светске уметничке продукције.

Тако се на једном месту, као што је Бијенале у Венецији, могу видети највиши домети уметничке продукције у свету, те срести најзначајнији уметници, кустоси, галеристи, теоретичари уметности и колекционари. У том смислу, представљање Србије у националном павиљону на Венецијанском бијеналу доприноси промоцији домаће уметности и подизању видљивости уметника и кустоса из Србије, као и интернационализацији наше савремене уметничке сцене, те пружа простор за заузимање позиција и учешће у међународној дебати о главним друштвеним темама које свако бијенале предлаже.

Генерални назив овогодишњег Бијенала је *Све будућносџии свейџа*. Уметнички директор 56. Бијенала у Венецији, Окви Енвезор (Okwui Enwezor), кроз наслов *Врџи нерџда* дао је основни концептуално-тематски подстицај изложбама у државним/националним павиљонима у Ђардинима – венецијанским вртовима у којима се налазе павиљони. То је метафора која указује на уметничка и кустоска истраживања „стања ствари” – структуре нерџда у глобалној геополитици, животном амбијенту и економији.

Републику Србију, у датом контексту, ове године представља пројекат *Уједињџене мрџивџе наџије* уметника Ивана Грубанова и кустоса Лидије Мереник, који отвара значајна питања о историјским процесима и њиховим последицама на различите ситуације у садашњости. Уметност о прошлости често проговара на начин који указује на комплексности и недоследности историје, али и на њену неминовну уплетеност у оквире наше стварности. *Уједињџене мрџивџе наџије* наступају са таквих полазишта и верујем да нам, као пажљивим посматрачима, пружају могућности за различите увиде и сазнања о „стању ствари” у актуелним друштвеним околностима.

И сам павиљон Републике Србије на Бијеналу у Венецији има буран историјат. Као Павиљон Југославија, основала га је 1938. године Краљевина Југославија, која је у њему излагала два пута, 1938. и 1940. године. Након завршетка Другог светског рата, ФНРЈ, па СФР Југославија, на Бијеналу се представља од 1950. до 1990. године, а као репрезент СР Југославије, те ДЗ Србије и Црне Горе, од 1995. до 2005, под називом Србија, Павиљон се први пут појављује 2007. године. У нашем националном павиљону одиграла се једна значајна и слојевита историја која даје подршку овогодишњој изложби да сагледа различите аспекте не само глобалног већ и локалног питања о начину на који се сећамо прошлости и на који стварамо своје историјске идентитете.

Континуирано представљање Србије на најзначајнијој манифестацији савремене уметности, која покреће неке од најбитнијих друштвених тема, од изузетног је значаја за развој домаће уметничке сцене, остварење дугорочних партнерстава међу појединцима, институцијама и државама, као и за изградњу и промоцију жељене слике савремене Србије у међународним оквирима. Такође, од великог значаја је и укључивање Музеја савремене уметности у Београду, као водеће националне установе за савремену уметност, у организацију наступа Републике Србије на Бијеналу, будући да се на тај начин јачају капацитети ове установе у смислу додатне интернационализације њеног деловања. Међународно позиционирање домаћих установа културе изузетно је значајно уколико узмемо у обзир неопходност сарадње и ширења утицаја установа културе у данашњем друштву. Стога верујем да је пројекат *Уједињџене мрџивџе наџије* у Павиљону Србија на 56. Бијеналу уметности у Венецији прилика да се добра пракса наше уметничке репрезентације настави, унапреди и да се успостави интернационални дијалог у пољу културе.

Иван Тасовац

Министџар кулџуре и јавноџ информисања Реџублике Србије

Introduction

The complex and exciting international system of contemporary visual art continually creates new artistic ideas, concepts and figures but the opportunities for their international legitimization are not so frequent. One of such opportunities – if not *the* opportunity is surely the Venice Biennale, a manifestation whose concept of representing national art is traditional but whose role in presenting current global artistic production is leading.

Thus, one can in one place such as the Venice Biennale observe the highest achievements of artistic production in the world and meet the most significant artists, curators, gallery owners, art theorists and collectors. In this sense, presenting Serbia at the national pavilion within the Venice Biennale will certainly contribute to the promotion of local art and the raising of the visibility of the artists and curators from Serbia; it will also help internationalize our contemporary art scene and offer space to participate in the international debate on major social issues that each Biennale suggests.

The general title of this year's Biennale is *All the World's Futures*. The artistic director of the 56th Venice Biennale, Okwui Enwezor, has utilized the title *Garden of Disorder* to give the basic conceptual and thematic incentive for exhibitions in the state national pavilions in the Giardini – the Venetian gardens where the pavilions are housed. It is a metaphor which points towards artistic and curatorial investigations into the “state of things” – the structures of “disorder in global geopolitics, environment and economics”.

The Republic of Serbia is within such a context this year represented by the project *The United Dead Nations* by artist Ivan Grubanov and curator Lidija Merenik, which opens up significant questions on the historical processes and their consequences on various situations in the present. Art frequently speaks of the past in ways that point to the complexity and inconsistency of history but also to its ineluctable involvement in our present day reality. *The United Dead Nations* as a work beings from this foundation and I believe, it offers us as attentive observers possibilities for acquiring various insights and knowledge on “the state of things” within the current social circumstance.

The pavilion of the Republic of Serbia, at the Venice Biennale, itself has a tumultuous history. It was founded in 1938 by the Kingdom of Yugoslavia under the name of the Yugoslavia Pavilion and this country exhibited art within it twice, 1938 and 1940. After the Second World War the Federative National Republic of Yugoslavia and then Socialist Federative Republic of Yugoslavia presented their work at the Biennale from 1950 to 1990, and as the State Republic of Yugoslavia and the Democratic Union of Serbia and Montenegro from 1995 to 2005. The Republic of Serbia has given its name to the pavilion for the first time in 2007. Our national pavilion thus, mirrors a significant and layered history which supports this year's exhibition in gaining insight into various aspects of global and local investigations on the ways in which we remember the past and create our historical identities.

The continuity of presenting Serbia at the most significant manifestation of contemporary art which asks some of the most pertinent social questions is of remarkable significance for the development of the local art scene, the realization of long-term partnerships between individuals, institutions and countries, and the projection and promotion of the desired image of contemporary Serbia in international context. Of great significance is also the inclusion of the Museum of the Contemporary Art in Belgrade, as the leading national institution for contemporary art, in the organization of Serbia's participation since in this way this institution's capacities will be strengthened in the context of additional internationalization of its work. The international positioning of local institutions of art is very important if we take into consideration the necessity for cooperation and broadening of influence of institutions of art in contemporary society. Therefore, I strongly believe that the project *The United Dead Nations*, at the Serbia Pavilion within the 56th Venice Biennale is a significant opportunity to continue the good practice of our artistic representation and to further enhance it while nurturing international dialogue in the field of culture.

Ivan Tasovac

The Minister of Culture and Information of the Republic of Serbia

Клуб уједињених несталих нација

Сцена као после неке монументалне битке без победника. На бојном пољу остале су само исцепане, згужване, разбацане заставе као једина сведочанства учесника тих бојева. И сви ти судеоници су нестали, и као државе и као нације. Постоје још само у историјским, архивираним сведочанствима и – колективним меморијама. Понегде, у сентиментима и носталгичним сећањима потомака.

Поред највеће и најважније светске организације – Уједињене нације у Њујорку – постоји и једна апокрифна, до сада непозната и непризната, криптоорганизација, коју је препознао и идентификовао уметник Иван Грубанов, пореклом из Србије. Вадећи из историјског сећања те некадашње моћне нације-народе-државе и употребљавајући њихове симболе – заставе, као артефакта, Грубанов је начинио рад-инсталацију *Уједињене мртве нације*, који је сада пред нама, на 56. Бијеналу у Венецији.

У овом раду преплиће се визуелни наратив који је произашао из уметниковог креативног порива и историјски дискурс који је постао важан податак у њеном току и политичким збивањима током XX века, баш колико се ова међународна изложба ликовне и визуелне уметности и приређује. Распадањем 10 великих нација-држава, од Аустроугарске 1918. до бивше Југославије 2003. године, настао је низ малих нација-држава које су временом нашле своје место у општој организацији Уједињених нација. Будући да је Србија била део некадашње Југославије, потпуно је оправдано да је и она добила своје место у овом друштву, а напокон, и прилику да представља своју савремену уметност кроз ову инсталацију. Опредељујући се за овај рад, Музеј савремене уметности у Београду узео је у обзир чињеницу да он има два битна својства на основу којих је, у односу на остале, дефинитивно/коначно/напослетку изабран за српског представника у Венецији.

А те две битне одлике које су утицале на одлуку да управо овај рад представља Србију на 56. Бијеналу посебно су наглашене. Најпре, да су његове пластичке особине јасно смештене у област рецентне уметности, чиме је он у овом тренутку повезан са њеним главним током. А потом, и упозорење да је ово тек исечак, један временски тренутак дугог историјског процеса који је континуирано текао од почетка бележења повесних путева до наших дана. И наравно, он се тиме неће зауставити већ следе нека нова, будућа *умирања* данас постојећих нација-држава, те стварање нових.

Историја људског рода је непрекидни процес са неким константама од којих је најучљивија управо она која указује на стално мењање геополитичке конфигурације. Асирија, Египат, Грчка, Римско царство, а потом Европа, у константном мењању током нове ере, посебно у XIX и XX веку, са променама које се и данас назиру: Европска унија, која тежи формирању једне нове, мегадржаве (и меганације налик америчкој), превирања на границама Србије (Босна, Македонија, Косово) и неки скривени процеси у многим државама, и то не само европским већ и у државама на другим континентима.

Све наведено уверава нас у то да је рад-инсталација Ивана Грубанова на трагу не само уметничке веродостојности високог значаја већ и историјске истине: визуелно атрактивна поставка *Уједињене мртве нације* прерасла је сопствени креативни хоризонт и постала слика политичких и историјских процеса који су у току. Клуб несталих нација-држава засигурно добија нове чланове у ближој или даљој будућности. Питање је само редоследа.

*Јован Десјотовић,
Директор Музеја савремене уметности, Београд*

The United Disappeared Nations Society

The scene is reminiscent of an aftermath of a monumental battle without victors. On the battlefield the only things left are the torn, tattered, scattered flags – a single testimony of those who fought the battle. The participants have vanished both as states and as nations, they exist only in historical, archived testimonies and – in collective memory. Sometimes, also in sentiments and nostalgic recollections of their descendents.

Aside from the largest and most significant world organization – the United Nations in New York – there exists another, apocryphal, so far unknown and unacknowledged, crypto-organization which was spotted and identified by the artist Ivan Grubanov, coming from Serbia. Plucking from historical memory those once powerful nations–peoples–states and utilizing their symbols – their flags, as artifacts, Grubanov has created an installation entitled *The United Dead Nations* which is presented before us at the 56th Venice Biennale.

This work intertwines the visual narrative stemming from the artist’s creative urge with the historical discourse which has become a significant source of data in history and the political events of the 20th century which encompasses also the legacy of this international exhibition of visual art. After the dissolution of the ten great nation-states from Austro-Hungary in 1918 to the ex-Yugoslavia in 2003, a slew of smaller nation-states have appeared which have in time found their place in the general organization of the United Nations. Since Serbia was a part of former Yugoslavia, it is completely justified that this country has assumed its rightful place in this society and finally gained the chance to represent its contemporary art through this installation. By choosing this particular work the Museum of Contemporary Art in Belgrade has taken into consideration the fact that it boasts two significant characteristics based on which the work was definitively/finally/ultimately chosen to be Serbian representative in Venice.

These two significant characteristics which have influenced the choice for this particular work to represent Serbia at the 56th Venice Biennale are especially emphasized. Firstly, the work’s plastic characteristics are clearly set in the area of recent art which makes it currently connected to its main direction. Secondly, the work signifies a warning that it represents only a glimpse, a short time span of a long historical process which has continually flowed from the beginnings of recorded historical journeys until today. Naturally, this journey is not finished but will be followed by future new *dying-out* of currently existing nation-states and by the creation of new ones.

The history of humankind is a continual process which holds several consistencies of which the most obvious is the one which points to the never-ending changing of geopolitical configuration. Assyria, Egypt, Greece, the Roman Empire, followed by Europe, in an ever changing shift during the new era, and especially in the 19th and 20th centuries with changes witnessed even today: the European Union leaning towards the forming of a new mega-state (and mega-nation like the American), the turmoil at Serbian borders (Bosnia, Macedonia, Kosovo), and other hidden processes in many countries, not just European but in countries on other continents.

All of the above serves to confirm that the installation by Ivan Grubanov fulfills not only the artistic verity of the highest order but also a historical truth: the visually attractive work of *The United Dead Nations* has become its own creative horizon and the image of current political and historical processes. The society of the disappeared nation-states will surely acquire new members in near or far future, the only question is of the order in which they will arrive.

*Jovan Despotovic,
Director of the Museum of the Contemporary Art in Belgrade*

Лидија Мереник

Иван Грубанов: Сећање, с-ону-страну историје

Није узалуд већ раније речено да је историја ноћна мора уметности. Шта учинити са њом као личним пртљагом и уметничким материјалом? У стадијуму кризе репрезентације и слома модернистичке парадигме, савремена уметност је у последњих неколико деценија показала изразито занимање за критичко преиспитивање историје и прошлости. Као по правилу, тај процес се одвијао кроз наглашене облике субјективитета, индивидуалног сећања, емоцију преживљеног или, у другим случајевима, путем постмеморије оних који су „рођени после” (Gibbons 2007, 73–96). И док је индивидуално сећање проживљеног изазвало, посебно у савременом уметничком говору који потиче са територија бивше Југославије и региона Југоисточне Европе (Балкана), лавину емотивних, нестабилних сећања-као-интимних-доживљаја, али и лавину траума, дотле је постмеморија допринела критичком или митологизујућем ставу (оних који су рођени после) о историјски већ митологизованим догађајима, личностима и идеологијама, посебно из периода између два светска рата и из доба после Другог светског рата. Потоњи процес може се оценити као изразито субјективна реинвенција прошлости и сећања, некада утемељена у званичним писаним историјама, некада са снажним критичким освртом на њих, из угла паралелних, незваничних верзија, „противисторија” (*counterhistory*).¹ Он се може посматрати и као део глобалног конфликтног односа јавно (јавност, јавно мњење) – противјавно,² тј. онога индивидуалног или групног маргинализованог мишљења које не припада корпусу владајућег мишљења и знања јавног мњења. Уметнички говор Ивана Груданова је типично противјавно уметничко понашање: јавни говор, исказ, који је истовремено и личан и безличан. Јавни говор се разумева на два начина – као да је упућен нама и као да је упућен непознатима. Добра страна тога је да приватном

1 *Counterhistory*, „противисторија”, термин који означава неозваничене верзије, паралелне историје. У овом тексту ће се, у преводу на српски, употребљавати „незванична”, „неозваничена” историја.

2 Контрајавно – контрајавност је одомаћени, али буквални, рогобатни превод енгл. термина *counterpublics*, изворно из домена савремене социологије, политичких студија, геополитике и *queer* теорије. У овом тексту ће се, у преводу, употребљавати реч „противјавно”. Даља читања: Warner M. (2002), *Publics and Counterpublics* (Cambridge: Zone Books); Sheikh S. (Ed.) (2005), *In the Place of the Public Sphere?, critical readers in visual culture #5* (b-books); Frazer N. (2008), *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World* (Polity Press) и др.

животу и мислима даје друштвену релевантност³ (Warner 2002, 418–419). Критички јавни говор је, такође, и покушај освајања простора с-ону-страну историје, одбијања „урамљивања”, „уоквиравања” (*framing*) – „[...] када сте у спору са супротном страном – не користите њен језик. То је језик одређен оквиром који неће бити какав ви желите”⁴ (Lakoff 2004, 3). Стога је промена „рама” или „оквира” (*reframing*) једини могући начин на који јавна сфера, јавно мњење, разуме свет из нивоа „когнитивно несвесног”. Другачије размишљање захтева другачији говор, прави други „оквир” (Lakoff 2004, XV).

Прошлост никада није имала овако снажан „оквир” (*framing*). „*Прошлостī никада није била оволико јака, њрошлостī никада није имала оволико њрисīталица!*”, узвикује Иван Грубанов у перформансу *Говор који је уметњник одржао 14. ајрила 2006. на ѡлајѡу исѡрег Савезне скуйшїиине у Беоѡрагу* (*“A public farewell to the remains of former president Slobodan Milošević, in front of the National Parliament in the main square in Belgrade, Serbia, a location that has hosted numerous political gatherings over the last two decades”*). Данас прошлост није романтизована, а носталгија је тек утеха у делузији. Прошлост више није некадашња пропала утопија, већ дистопија будућности. Позорница – „оквир”, за уметника и за нас, била је већ спремна крајем прошлог века. Била је то истинска позорница преломних и драматичних догађаја с јесени 2000. године, која нам је била позната и са режимских митинга деведесетих година. Метафора власти и побуне, „оквира” и противоквира. Иван је после пет година визуализује у изузетном триптиху слика *Позорница (Stage triptych*, 2005), као и у диптиху *Смртī држави (Death to the State diptych*, 2005), који комбинује (лево) слику као представу празне позорнице и (десно) фотографију снимљену 2005. испред заштитне металне ограде постављене око рушевине бомбардованог Генералштаба Војске Југославије. На огради је, црним спрејом и уочљиво, неко исписао графит: „Smrt државi!”. Позорница је увек празна, пуста, као да догађај тек треба да почне, или као да се можда већ

3 “Public speech must be taken in two ways: as addressed to us and as addressed to strangers. The benefit in its practice is that it gives a general social relevance to private thought and life.” Warner M. (2002). “Publics and Counterpublics” (abbreviated version), *Quarterly Journal of Speech*, 88 (4), pp. 413–425.

4 “When you are arguing against the other side: Don’t use their language. Their language picks out a frame – and it won’t be the frame you want”.

Лидија Мереник

Ivan Grubanov: Memory, on the Other Side of History

The old adage that history is the nightmare of art has not been invented without purpose. What is one to do with history as personal baggage and artistic material? Contemporary art has in the past few decades shown exceptional interest in critically examining history and the past through the period of crisis in representation and a crumbling away of the modernist paradigm. As a rule this process has developed through marked forms of subjectivity, individual memory, the emotion of the experienced, or in some cases, through post-memory of those who were “born after” (Gibbons 2007, 73-96). And while the individual memory of the experienced has caused an avalanche of sensitive, unstable, memories-as-intimate-experiences, as well as trauma, especially in contemporary artistic discourse originating from the territories of the former Yugoslavia and the South Eastern Europe region (the Balkans), post-memory has contributed to a critical or mythologizing attitude (of those who were born after) towards events, people and ideologies which were historically already mythologized in the periods between the two World Wars and especially after the Second World War. This latter process can be viewed as a markedly subjective reinvention of the past and memory, sometimes based on official, written histories, and that other times, containing a strong critical response to them, from the perspective of parallel, unofficial versions, “counterhistories”. The process can also be seen as part of the global conflicting relationship between concepts of public - counterpublic¹, i. e. the individual or group marginalized opinion which does not belong to the corpus of the ruling opinions and public knowledge. The artistic discourse of Ivan Grubanov is typical counterpublic artistic behavior: a public discourse, a statement which is simultaneously personal and impersonal. Public discourse can here be understood in two ways: as aimed at us and as aimed at unnamed strangers. “The benefit in its practice is that it gives a general social relevance to private thought and life.” (Warner 2002, 418-419). Critical public discourse is also an attempt to conquer space outside of history, to reject any *framing* – “When you are arguing against the other side: Don’t use their language. Their language picks out a frame – and it won’t be the frame you

1 Originally from the field of contemporary sociology, political studies, geopolitics and queer theory. Further reading: Warner M. (2002), *Publics and Counterpublics* (Cambridge: Zone Books); Sheikh S. (Ed.) (2005), *In the Place of the Public Sphere?, critical readers in visual culture #5* (b-books); Frazer N. (2008), *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World* (Polity Press), etc.

want”). (Lakoff 2004, 3). Thus, the only feasible way for the public sphere to understand the world on the level of “cognitively unconscious” is through the process of reframing. A different thinking demands different discourse, a veritable other “framing”. (Lakoff 2004, XV)

The past has never had such strong framing. “*The past has never been this strong, the past has never had so many supporters*”, argues Ivan Grubanov in his performance held on April 14th 2006 on the plateau in front of Belgrade’s General Assembly and entitled “A public farewell to the remains of former president Slobodan Milosevic, in front of the National Parliament in the main square in Belgrade, Serbia, a location that has hosted numerous political gatherings over the last two decades”. Today the past is not romanticized and nostalgia is but a comforting delusion. The past is not a former failed utopia but a dystopia of the future. The stage – “framing” – for the artist and for us was already prepared by the end of the past century. It was a true stage of significant and dramatic life changing events in autumn 2000, a stage already familiar from state organized public gatherings in the 1990’s. A metaphor of government and rebellion, framing and counterframing. Five years after, Grubanov visualized all this in his remarkable *stage triptych* of paintings (2005) as well as in his *Death to the State diptych* (2005) which combines (to the left) painting as image of an empty stage and (to the right) photograph taken in 2005 in front of the protective metal fence circling the ruins of the bombed Yugoslav Army Headquarters. Somebody had sprayed on in black, a distinct graffiti on the fence stating “Death to the State!”. The stage is always empty, as if the event is yet to happen, or as if it had already taken place. This group of works, *simultaneously personal and impersonal*, precedes Grubanov’s performance act entitled “Speech”, 2006. This act is altogether differently envisaged with the *mise-en-scène* being the empty square in the city centre in front of the former Yugoslav General Assembly building (now the house of Serbian Parliament), the Pioneer Park and the traffic jammed street crossing on a day like any other. The performance act seems planned for only one person (the artist) who is standing on a tall crane talking to the square, with no public present, yet he doesn’t mind because what he wishes to say is that *the present cannot be trusted anymore because the present is a traitor and a servant of the past. The personal as*

Иван Грубанов, 2006.

завршио. Ова група радова, *исјовремено и лична и безлична*, претходи перформансу *Говор* из 2006. године. *Говор* је осмишљен другачије, *mise en scène* чине празан трг у центру града, испред здања Савезне скупштине (данас Парламент Србије), Пионирски парк и чворишна раскрсница густог саобраћаја – дан као сваки други. Перформанс као да је замишљен само за једну особу (уметника) која стоји на високом крану, обраћа се тргу, публике нема, свеједно му је, јер он жели да каже да се *садашњости више не може веровати, јер је садашњост издајник и слуга прошлости. И лично и безлично*. Међутим, ми се налазимо пред пустоши *иосјвремена*. Збуњени пред дефрагментисаним, рашчереченим историјским памћењем последњих пола века на геополитичком терену који је „[...] учињен *ройошарнициом*, или боље речено, *сметљилићем* *иовијести* на које су одбачене *иroyале* идеологије и *иошрошени* *иолићички* *концејић*, и на којем је *ирошлост* *осћала* без свакој *иовијесној* *искуств*а” (Buden 2013, 218–219). Прошлошћу као културно и политичком димензијом у којој живи као биће у свету, потом прошлошћу као промашеном будућношћу, као сећањем на пропале утопије и заразне дистопије, Иван Грубанов се бави, заузимајући позицију *иroyивисказа*, готово у сваком свом уметничком раду. Јер „[...] *ирошлост* није више ондје *иdје* је била, *ирошлост* није ни више оно *ишћо* је некад била. *Прошлост* је *друа* *кулћура*, *ирошлост* је *сћрана* земља” (Buden 2013, 19).

Иван Грубанов, 2002.

Преокрет у раду Ивана Грубанова, у односу на његов рани рад, настаје по доласку у Амстердам на студије при Краљевској академији уметности (*Rijksakademie*). Он о том периоду пише: „*Све је у ићо време било релативно. Када су, коначно, сви иошреси и сукоби замрли, схватићо сам да је завршено једно велико ићолавље мој живоћа и моје националне и оишће* *исћорије*, и *да се осећам на неки начин иразним, јер се чинило да је моја мисија завршена*” (Grubanov 2006, 13–14).⁵ Рад којим је Иван учинио највећи пробој на савремену уметничку сцену противјавности је *Visitor* (*Посејилац*, 2002–2004), сигурно озлоглашен и бескрајно ефектан. Задивљујуће је како је Иван зграбио историју и претворио је у беспрекорну уметност огромне концентрације креативне моћи. Исте 2002, када је Слободан Милошевић, некадашњи председник Савезне Републике Југославије, послат у Хаг, у исту земљу – у Амстердам – случајно је стигао на последипломске студије и дипломирани сликар Иван Грубанов. „*Посћоје оћацбине од којих се не може иобечи: у вама људи ирво иreyознају земљу*

^[1] Запис Ивана Грубанова изворно је писан на енглеском језику. “Everything was so relative at that time. Finally, when all the conflict and turmoil died down, I realized that a huge chapter of my life and of my national and general history had closed and that I felt kind of empty because my mission seemed over”. Grubanov I. (2006), pp. 13–14.

из које сће, а ићек онда, можда, и вас” (Mosquera 2005, 5–7).⁶ Важило је то, на различите начине, и за председника Милошевића и за уметника Грубанова. Затим је уметник, током наредне две године, редовно (понекад без пропуснице и кришом) цртао и скицирао суђење, коме је присуствовао као посетилац и посматрач из противјавне сфере. Документи о његовом боравку постоје и на фотографијама и у ТВ кадровима које је Москера назвао „аутопортретом са Милошевићем”: *У белој кошуљи* (2002) и *Иза ићужиоца* (2002). Бивајући *visitor*, Грубанов је направио ингениозну серију цртежа – један узбудљиви лични, скривени поглед на јавну сферу – на суђење некадашњем харизматичном вођи, на политички спектакл и наличје спектакла суднице и суђења; на крају, на суђење колективној и индивидуалној прошлости и садашњости, на преиспитивање сопственог идентитета у том, за њега по свему кошмарном спектаклу. Као уметник, тада, тамо – остао је непокорен историјом, у то сам сигурна. „*Њећов лични докуменћарни зайис каракћерише двосмисленост, јер намерно издечиава да се оићерейи* *исћинама* и *доношењем суда. Амбиваленћност* *је базирана на личној иричи, иаралелној са оном исћоријском, која садржи сву комћлексност* *исћоријских околност*и” (Pirotte 2005, 12).⁷ Уметников идентитет је тада постао готово нераскидиво везан за питања историјског, политичког, културног памћења и њихова дејствовања по пољу сопственог бића и уметничког израза. Од прошлости се ипак још могло нешто научити, у крајњем случају, уместо да јој се покорава, могла је да се прогони. Искуство *Посејићоца* определило је Грубанова за идеолошки утемељено антирепрезентацијско, противвизуелно (*countervisuality*⁸) стварање незваничне, личне интерпретације историјског податка и догађаја, у клими „*сћрасних расћрава о моћућностима иредсћављања иолићичкој садржаја уоишће, а зайићм и о ликовној иракси и ромишљању личној сћјава ири ићаквом иредсћављању*” (Pirotte 2005, 12).⁹

^[2] “There are motherlands from which you can not escape: people first see country in you, then, perhaps, see you” (Mosquera 2005, pp. 5–7).
^[3] “His personal documentary is characterized by ambiguity because it is intentionally not uploaded wirh truths and judgements. The ambivalence towards the subject is rooted in a personal narrative, parallel to the historical circumstances” (Pirotte 2005, p. 12).
^[4] Countervisuality – термин који користи теоретичар Н. Мирцоф (Nicolas Mirzoeff) да објасни такво деловање у домену визуелног, визуелне уметности, које је са свог идеолошког становишта противно идеологији доминирајућег знака, политички, идеолошки, културолошки доминирајућег система знакова, доминирајуће репрезентације и доминирајућих система репрезентације у име нечије или некакве идеолошке, друштвене или политичке позиције моћи и власти. Сам термин у себи садржи изразите политичке конотације постколонијалног, антиглобалистичког карактера. Mirzoeff, N. (2011), The Right to Look, a counterhistory of visibility, (Duke University Press, Durham, London).

^[5] У овом тексту ће се као превод појављивати „противвизуелност” – „антирепрезентацијско”.
^[6] “[...] heated debate around the possibilities of a representation of a political content, its image praxis and reflection about the personal relation to the content” (Pirotte 2005, p. 12).
^[7] Countertervisuality – термин који користи теоретичар Н. Мирцоф (Nicolas Mirzoeff) да објасни такво деловање у домену визуелног, визуелне уметности, које је са свог идеолошког становишта противно идеологији доминирајућег знака, политички, идеолошки, културолошки доминирајућег система знакова, доминирајуће репрезентације и доминирајућих система репрезентације у име нечије или некакве идеолошке, друштвене или политичке позиције моћи и власти. Сам термин у себи садржи изразите политичке конотације постколонијалног, антиглобалистичког карактера. Mirzoeff, N. (2011), The Right to Look, a counterhistory of visibility, (Duke University Press, Durham, London).

^[8] “Everything was so relative at that time. Finally, when all the conflict and turmoil died down, I realized that a huge chapter of my life and of my national and general history had closed and that I felt kind of empty because my mission seemed over”. Grubanov I. (2006), pp. 13–14.

well as the impersonal. We are, however, standing before the devastation of the *post-time*. Confused with the fragmented, quartered historical memory of the last half a century, on a geopolitical terrain which “*has been made into a trash heap or better yet, the dumping site of history containing failed ideologies and spent political concepts, leaving the past without any historical experience.*” (Buden 2013, 218-219). Ivan Grubanov deals with the past as cultural and political dimension which he inhabits as we inhabit the world, with the past as failed future, as a memory of failed utopias and contagious dystopias, taking the position of *counterstatement* in almost all of his artistic work. Because, “*the past is no longer where it used to be, the past is no longer what it used to be. The past is a different culture; the past is a foreign country.*” (Buden 2013, 19)

Иван Грубанов, 2002.

The about-turn in Ivan Grubanov’s work in relation to his early art takes place after he has arrived to Amsterdam to study at the Royal Academy of Art (*Rijksakademie*). This is how he remembers the period: “Everything was so relative at that time. Finally, when all the conflict and turmoil died down, I realized that a huge chapter of my life and of my national and general history had closed and that I felt kind of empty because my mission seemed over” (Grubanov 2006, 13-14). The work which has projected Ivan Grubanov the most onto the contemporary art counterpublic scene is entitled *Visitor* (2002-2004), infamous and infinitely effective. Grubanov has found an admirable way to grapple with history, transforming it into immaculate art, which possesses immense creative power. During 2002, the same year the former president of Yugoslavia, Slobodan Milosevic was sent to the Hague tribunal, the newly graduated painter, Ivan Grubanov, arrived in Amsterdam for his postgraduate studies. „There are motherlands from which you cannot escape: people first see country in you, then, perhaps, see you”. (Mosquera 2005, 5-7). This applied, in different ways, to both the president Milosevic and the artist Grubanov. The artist would, during the next two years, regularly (sometimes entering without a pass, in secret) spend time making sketches and drawings of the trial, which he observed as a member of the counterpublic sphere. Documents on his visits are also the photographs/TV screen caps which Mosquera has called “self-portraits with Milosevic”: *In a White Shirt* (2002) and *Behind the Prosecutor* (2002). Having himself become the *visitor* Grubanov made an ingenious sequence of drawings – offering an exciting personal, hidden view of the public sphere, the trial of the once charismatic leader of the political spectacle and the reverse spectacle of the trial, and the trial of the collective and the individual past and present, of the examination of his own identity within the spectacle which for him was the stuff of nightmares. As an artist there and then, he remained unvanquished by history. “His personal documentary is characterized

by ambiguity because it is intentionally not uploaded with truths and judgments. The ambivalence towards the subject is rooted in a personal narrative, parallel to the historical circumstances”. (Pirotte 2005, 12). The artist’s identity then became almost inextricably tied to questions of historical, political and cultural memories and their effects in the field of self and artistic expression. The past still had something to offer which could be learned, it could at least be haunted instead of becoming its slave. The experience of *visitor* has led Grubanov to choose ideologically based antirepresentational *countervisuality*², the creation of unofficial, personal interpretation of historical data and events in a climate of “[...] heated debate around the possibilities of a representation of a political content, its image praxis and reflection about the personal relation to the content”. (Pirotte 2005, 12).

Иван Грубанов, 2002.

If the past becomes *the foreign country* of art then it needs to be re-explored while staying outside of the official versions of history in ideologies of countervisuality. “[...] if in the prevailingly liberal capitalistic world the foundation of the social is not in the economy, but in the ‘public mind,’ than how can art fit in this constellation, how can it influence the ‘public mind’ to the benefit of a just, self-critical and self-improving system. It seems to me that processing a certain subject through art, especially through the ‘slow’ media (painting and drawing), means a commitment to the subject unavailable in other modes of public expression, an introjection of the subject and an exercise in personal responsibility for the subject’s presence and resonance in the public or rather a counter-public sphere.” (Grubanov 2007)³. The vital question for the artist was how to maintain the identity of the artistic substance of art without relinquishing social responsibility and critical stance towards the present, or falling into the trap of *greed for* (political) *past* and its present consequences. Can an individual artist, and how, existing outside of the public opinion collective which is “always right” through simple laws of majority, find any sanctuary before the cold embrace of mercilessly advancing and devouring history, the past, collective emotion and collective memory. Through solving these dilemmas as postulates of his work, the artist simultaneously discovered and defined his own public, counterpublic and private identities: *as human beings before the past, in the present, before the unpredictable future*. The best example of this is the initially double presentation

^[1] Countertervisuality – a term used by theorist Nicolas Mirzoeff to explain activity in the field of visual art which is from its ideological standpoint contrary to ideology of the dominant sign, or politically ideologically and culturologically dominant system of signs, dominant representation and dominant systems of representation in the name of ideological, social or political position of power and government. The term itself contains political connotations of postcolonial, anti-globalist character. Mirzoeff, N. (2011), The Right to Look, a Counterhistory of Visibility, (Duke University Press, Durham, London).
^[2] Evil Painter, communicated through manifesto Evil Painter Principle (2007) https://grubanov.wordpress.com/evil-painter/

Слика из изложбе у Београду, 2010.

Ако прошлост постаје *сйрана земља* уметности, онда је треба поново истражити и остати, мимо званичних верзија историје, у идеологијама антирепрезентацијског, противвизуелног. „[...] *Ако су у ѿреовлађујуће либерално-кайићалистиччком свету ѿмељи друштвеној измеићени из економије у ‘јавно мњење’, како онда уметностй може да се уклоиу у ову консиелацију, како може да уићиче на ‘јавно мњење’ зарад ѿраведној, самокриићичној и самоусавришавајућеј друштвеној систйема? Чини ми се да обрада одређене ѿеме кроз уметностй, а ѿоѿоћову кроз њене ‘усѿорене’ медије, ѿоћуић сликарсйтва и црйежа, значи ѿосвећеностй ѿеми која није досйћуйна друћим средсйвима јавној изражавања, значи инйѿројекцију ѿеми и јавно ѿоказивање личне одѿоворностй за ѿрисустйво и одјек ѿе ѿеми у јавној, или ѿре, ѿроћивјавној сфери’*” (Grubanov 2007).¹⁰ Витално питање за уметника је било како да сачува идентитет уметничке супстанције уметности, а да себе не амнестира друштвене одговорности и критичког односа спрам садашњости, да не упадне у замку *незајажљивостй сйрам* (политичке) *ѿрошлостй* и њених садашњих консеквенци. Може ли, и на који начин, уметник, појединац, изван колектива јавног мњења које је „увек у праву” простим законом масовности, пронаћи икакво уточиште пред хладним загрљајем немилосрдно наступајуће и прождируће историје, прошлости, колективне емоције и колективног памћења? Решивши ове дилеме као постулате свог рада, он је, уједно, открио и дефинисао свој јавни, противјавни и приватни идентитет: *као бића ѿред ѿрошлоићу, у садашњостй, ѿред неизвесном бугућноићу*. Најбољи пример тога је иницијално двојна презентација индивидуално-приватног и јавно-друштвеног идентитета у оквиру рада *Haunting memory* (*Сећање које ѿроћања*, 2004–2010)¹¹. Она

^[10] Evil painter (Зли сликар), саопштен кроз манифест Evil painter principles (Принципи злој сликара, 2007): Манифест Злој сликара изворно је писан и објављен на енглеском језику: “[...] if in the prevailingly liberal capitalistic world the foundation of the social is not in the economy, but in the ‘public mind’, than how can art fit in this constellation, how can it influence the ‘public mind’ to the benefit of a just, self-critical and self-improving system. It seems to me that processing a certain subject through art, especially through the ‘slow’ media (painting and drawing), means a commitment to the subject unavailable in other modes of public expression, an introjection of the subject and an exercise in personal responsibility for the subject’s presence and resonance in the public or rather a counter-public sphere” (2007), https://grubanov.wordpress.com/evil-painter/
^[11] „Године 2004. вратио сам се са постдипломских у Амстердаму, после завршетка Visitor-а. Провео сам 6 месеци овде фотографисући разрушени Генералштаб, протесте подршке Милошевићу у Хагу, своју кућу и оца. Крајем године те снимке сам компилирао у слајд-пројекцију од 80 слика, коју сам режирао као филм. Назвао сам пројекцију Study of My Father, a Relation to the Origin. Први пут је приказао у Ротердаму крајем 2004, а затим 2005. у Галерији Kunsthalle у Берну, Лондону, Француској. Године 2006. Rijksakademie ме је позвала да одржим предавање које је за полазиште имало тај сет слика. Транскрипт предавања је постала књига Documents Grubanov. Године 2010. звали су ме из Лисабона да урадим изложбу у склопу Тријенала архитектуре. Вратио сам се пројекцији и гледању Генералштаба, и настале су слике и цртежи који отелотворују остатке зграде и инцидентност која их окружује. Цео пројекат слика, цртежа и слајд-пројекције, која је била полазиште, назвао сам Haunting memory”. Исказ Ивана Грубанова, 18. јануар 2015.

спаја најинтимнија сећања и ломове младалачког идентитета слајд-инсталацијом *Study of My Father, a Relation to the Origin* (*Сйуѿѿија мој оца, однос ѿрема ѿореклу*, 2004), са фотографијама (2004) зграде Генералштаба Војске Југославије, тешко оштећене у НАТО бомбардовању Србије, у пролеће 1999. године. „*Кроз оца се обраћам (националном и друштвеном) ѿореклу, неизбежностй да бугем ѿоћичићен истйорији [...]. Кроз уметностй моју да се ѿронаћу извесни визуелни ѿредлоици који долазе из заједничке кулћуре и истйорије*”¹² (Grubanov 2006, 18). Очинска, мужевна и моћна, фигура приватне сфере супротстављена је (1999. разореном) симболу отацбинског суверенитета из централне јавне сфере колективног и судбинске неминовности поковавања појединца разорним политичким и ратним околностима. Овако компонован, рад *Haunting memory* доноси читав низ симбола и метафора везаних за релације отац – отацбина и отац – мајка. Будући да је у женском роду,¹³ отацбина је у тесној вези са мишљењем државе-нације, „[...] *која се ѿромовише у мићиску заједницу која у себи оћселовљује снају и ѿрвенсйво ѿородичној односа мајка/оћтац/деца. Нација је феминизирана у Мајку Хранићељицу, коју њена деца ѿреба да љубе и иићићие. Држава је ѿаћтернализована у њеном увек ѿраведном аућѿорићтећу који ѿозива на оружје и дужностй. Посвећена сйѿоћљеностй Маћтеринској и Очинској, очићјује се у самом имену Оћтацбина, које је мушко-женској рога, или у изразу Мајка-Оћтацбина*” (Морин 1989, 40–41). Упада у очи очева мирноћа, извесна напетост те мирноће, пасивност – док седи или лежи на софи, замишљам да гледа пренос фудбалске утакмице на ТВ-у, или можда вести, док се на екрану изненада појављује слика разореног Генералштаба. Замишљам ток његових мисли и асоцијација, затим ток мисли и асоцијација уметника (сина): разарање нашег дотадашњег света каквим смо га знали. У епохи социјализма Титове Југославије, велелепно здање¹⁴ архитекте Николе Добровића у центру Београда било је не

^[12] Овај исказ Ивана Грубанова изворно је дат и писан на енглеском језику. “Through my father I am addressing the notions of origin, of background, of the inevitability of being subjected to history [...]. Through art, you can find certain and emotional and visual modules coming from a shared culture and history”. Grubanov I. (2006), p. 18.
^[13] Отацбина, домовина, земља, држава, нација, у српском језику у женском роду. У женском роду у италијанском, француском језику. У енглеском fatherland и motherland.
^[14] Огромно здање има две зграде, А и Б, са леве и десне стране раскрснице улица Кнеза Милоша и Немањине. Зграде тадашњег Државног секретаријата народне одбране грађене су од 1956. до 1965. године. Комплекс је препознатљив по фасади од камена мркоцрвене боје из околине Косјерића, на који належу беле мермерне плоче са острва Брач. Зграда је први пут бомбардована у два НАТО ноћна налета 29. априла 1999. године. Од силине детонација оштећене су оближње стамбене зграде, као и зграде Владе Србије и Савезног министарства иностраних послова. Сада се око урушене зграде боре заштитари архитектонског наслеђа и чувари памћења са трговцима и хотелијерима, којима је ова локација у центру Београда изузетно привлачна. Име Доналда Трампа, као потенцијалног купца, помињало се у једном тренутку у београдској штампи.

of individual-private and public-social identities within his work *Haunting Memory* (2004–2010)⁴. This presentation combines most intimate memories and crashes of youthful identity through slide installation entitled *Study of My Father, a Relation to the Origin* (2004) with photographs (taken in 2004) of the Yugoslav Army Headquarters building which was badly damaged during the NATO bombing of Serbia in the spring of 1999. “Through my father I am addressing the notions of origin, of background, of the inevitability of being subjected to history [...] Through art, you can find certain and emotional and visual modules coming from a shared culture and history”. (Grubanov 2006, 18). The fatherly, husbandly and powerful figure of the private sphere is juxtaposed to the symbol of homeland’s sovereignty (destroyed in 1999) and belonging to the central public sphere of the collective, as well as of faithful predetermination in bowing of the individual to the destructive, political and war circumstances. Composed in this way *Haunting Memory* brings forth multitude of symbols and metaphors connected to the relationship father–fatherland / homeland, and father–mother. In Serbian, the word for fatherland / homeland is of feminine gender⁵ and thus it is closely connected to our understanding of the state-nation, “*which is promoted into a mythical community which in itself embodies the strength and sanctity of the familiar relationship mother/father/children. The nation is rendered feminine through the concept of the Feeding Mother which needs to be protected and loved by her children. The state is rendered masculine in its always just authority which calls to arms and patriotic duty. The sacred intertwining of the motherly and the fatherly is embodied in the very word fatherland which contains both genders, or through the expression the Mother–Fatherland*” (Morin 1989, 40-41). What becomes evident is the father’s calmness and a certain tenseness with that calmness, a passivity, while he is sitting or lying on his couch, and one can envisage him, watching a football game on TV, or maybe the news, when the screen is suddenly taken over by the image of the destroyed Army Headquarters. One could imagine his thoughts and thought associations as well as the thoughts of the artist (his son): the destruction of our world as we

^[4] “In 2004, I came back from my postgraduate studies in Amsterdam, after having finished The Visitor. I spent six months here taking photographs of the destroyed Military Headquarters building, of protests in support of Milosevic in the Hague, of my house and my father. This work was entitled Study of My Father: a Relation to the Origin. The first time it was shown was in Rotterdam in 2004 and then in Kunsthalle, Bern, London and France in 2005. In 2006, Rijksakademie invited me to hold a lecture which originated in this set of photographs. The transcript of this lecture turned into a book called Documents Grubanov. In 2010, I was invited to do an exhibition as part of the Architecture Triennale in Lisbon. I went back to this work and the Military Headquarters and created paintings and drawings which embodied the remains of the building and circumstances surrounding it. This whole project of paintings, drawings and slide projection was called Haunting Memory.” Statement by Ivan Grubanov, 18 January 2015.

^[5] Homeland, fatherland, country, state and nation are nouns in feminine gender in Serbian language. In Italian and French as well compared to English fatherland and motherland.

knew it. During the socialist era of Tito’s Yugoslavia the beautiful building⁶ designed by architect Nikola Dobrovic in the center of Belgrade was not just one of the best examples of Yugoslav architectural modernism of the 1960’s and the seat of the Army and its Counterintelligence Service but also a representational, official symbolic signifier of the *Yugoslav identity*, and a signifier of one of the greatest partisan battles and victories over the Wermacht forces and the Axis powers of the Second World War – the decisive battle in the river Sutjeska canyon⁷ (May – June 1943). It is quite possible that it was not only the undocumented courage, constancy and sacrifice of partisans at the battle of Sutjeska, but also the continual manufacture of antifascist memory and the mythologization of the partisan fighting (powerfully rendered during the 1960’s and 1970’s in Yugoslav film, sculpture and symbolic connotations of the architecture of socialist modernism) that could form the basis of the symbolic representational narrative of this building (baring in mind its function). *Haunting memory* thus, represents a combination of a) the memory of the experienced – child = subject, the memory of the seen – father = object, or the artistic material, the symbolism of homeland = mother (the absent and invisible mother figure as opposed to ever present father), and the perception of bombing = the destruction of comfortable memory; and b) post-memory as an implication of a deeper past through metaphorical and literal destruction of socialist institutional, historical and mythical signage. The artist’s construct of a cold observing, analytical relationship towards the object of post-memory – the Army Headquarters and what it symbolizes, the partisan battle – is part of his skeptical and counterpublic attitude. Everything needs to be re-examined. Our own identity needs to be protected. One should not succumb to history. One should not accept the framing discourse: “*The Evil Painter* aims at establishing the link between art and counter-publics and the means of making this link visible are the artworks produced along the premises of *The Evil Painter*. These artworks are documents of locating and signifying unofficial and illegitimate truths about

^[6] This huge building consists of two separate edifices, A and B, on the left and the right sides respectively at the crossroads between the Knez Milos and Nemanjina streets. The buildings of the then State Secretariat of National Defense were built between 1956 and 1965. They are known for its façade made of dark-red stone coming from the Kosjeric environment and white marble slabs from the island of Brac. The building was bombed for the first time in two separate NATO night flights on April 29 1999. The bombing caused damage to nearby buildings including the Government of Serbia and the Ministry of Foreign Affairs. The remains of the buildings are now a matter of dispute between protectors of architectural legacy and memory and traders and hoteliers for whom the central location is extremely attractive. The Belgrade press at one point reported that Donald Trump was a potential buyer.

^[7] The Battle of Sutjeska in South East Bosnia was the key battle of the Fifth enemy offensive known as Operation Schwartz, in which partisan antifascist forces while suffering huge losses, overcame Wermacht and the Axis powers. This battle resulted in opening the way for partisan army to cross into East Bosnia and Serbia. The Yugoslav partisans were led by commanders Josip Broz Tito, Savo Kovacevic, Koca Popovic and Peko Dapcevic.

само један од најбољих примера југословенског архитектонског модернизма шездесетих година и седиште Војске и Контраобавештајне службе већ и репрезентацијски, официјелни симболички означитељ *јујословенској идентийиетѝа*, као и једне од највећих партизанских битака и победа над снагама Вермахта и сила Осовине у Другом светском рату, преломне битке у кањону реке Сутјеске,¹⁵ у мају и јуну 1943. године. Сасвим је вероватно да су не само изузетна храброст, постојаност и пожртвованост партизана на Сутјесци него и континуирана производња антифашистичког памћења и митологизација партизанске борбе (моћно оличене током шездесетих и седамдесетих у југословенском филму, у скулптури и у симболичким конотацијама архитектуре социјалистичког модернизма) могле да буду потка симболичког, репрезентацијског наратива (имајући у виду и намену) овога здања. *Haunting memory* је отуда spoj: а) меморије доживљеног – дете = субјект; меморије виђеног – отац = објект, уметнички материјал; симболике отаџбине = мајке (одсутне и невидљиве мајчинске фигуре насупрот свеприсутном оцу); перцепције бомбардовања = разарања удобног сећања, и б) постмеморије као имплицирања дубље прошлости, кроз метафоричко и буквално разарање социјалистичких институционалних, историјских и митских обележја. Уметниково успостављање хладног, посматрачког, аналитичког односа према објекту постмеморије, Генералштабу, и оное што он симболизује – партизанску битку, део је његовог скептичног и противјавног става. Све треба поново испитати. Заштити сопствени идентитет. Не треба се дати историји. Не прихватати „урамљени” говор: *„Циљ ’Злој сликара’ је да усјосјави везу између уметносѝи и ѝрошѝивјавносѝи. Уметнички радови, направљени ѝо ѝремисама ’Злој сликара’, средсѝиво су којим он ѝосѝиже да ѝа веза буде видљива. Ти уметнички радови су документиа о ѝроналажењу и означавању незваничних и нелеѝиѝимних верзија истѝина о ѝемама којима се баве, насѝали кроз надметѝања различѝиѝих вигова суверениѝетѝа над означавањем: суверениѝетѝа доминанѝне јавне сфере, симболичкој ѝоља уметничкој израза и ѝојединца чији суверениѝетѝ ѝочива у моѝућносѝи да се оуѝре и да ѝромени званичне означѝиѝеље.”*¹⁶

^[15] Битка на Сутјесци, у југоисточној Босни, кључна битка Пете непријатељске офанзиве, или операције Шварц, у којој су партизанске антифашистичке снаге, пробијајући непријатељски обруч, уз огромне људске губитке, савладале снаге Вермахта и сила Осовине. Тиме је партизанској војсци отворен пут у источну Босну и Србију. Команданти југословенских партизана били су Јосип Броз Тито, Саво Ковачевић, Коча Поповић и Пеко Дапчевић.

^[16] Манифест Злој сликара изворно је писан и објављен на енглеском језику. “The Evil Painter aims at establishing the link between art and counter-publics and the means of making this link visible are the artworks produced along the premises of The Evil Painter. These artworks are documents of locating and signifying unofficial and illegitimate truths about their subject conceived in a struggle over sovereignty of signifying. The sovereignty of the single public sphere, the symbolic field of artistic expression and the

Серија *Smokescreens* (*Димне завесе*, 2012) долази из критике глобалне доминантне јавне сфере. Иако је циљ *Злој сликара* да успостави везу између уметности и противјавности, *Димне завесе* се стварају у једном, за посматрача непознатом и невидљивом, сложеном ритуалном настанку слике. Као и у настанку других Иванових уметничких радова, перформативни поступак се одиграва у тишини, са пуном концентрацијом на обред сликања – „сликања”, увек без публике, без видео-записа, анонимно до тренутка док дело не постане јавна ствар, власништво туђег погледа. Уметник примењује принципе „рада телом”, рада *елеменѝима* (ватра, ваздух), слика *димом*. У *Димним завесама* први пут манифестно (што се понавља у доцнијим *Оѝисцима засѝава*), он одбија и негира употребу конвенционалног компоновања, сликарског алата и поступка. Овај је бунтовно слојевит: завршену слику у техници уља полије бензином и запали. Она гори густим црним димом. Дим се шири на другу свеже осликану слику тако што уметник, покретима горионика и сопственог тела, „гура” густе дим на свежу подлогу друге слике. Уколико та димна композиција није задовољавајућа, уметник њене делове брише покретима руку, не шакама, никако/нипошто било каквим сликарским или несликарским алатима. Тако слика димом. Задовољавајућа слика из тог ритуала постаје јавна ствар, *Димна завеса*. И наслов *Димне завесе* спаја алузију на дословност поступка и преносно значење *замаѝљивања истѝине*.

Упркос чињеници да је непосредан повод овој серији слика *Самосѝаљивање Мохамеда Буазизија* (*The self-immolation of Mohammed Bouazizi*), уочи Арапског пролећа 2010. године, рад се, у тој равни, односи и на друга, трагична, жртвена, самоспаљивања појединаца, било оних који су поново анонимни пред историјом, било оних, попут Јана Палаха (Jan Palach),¹⁷ који су постали персонификације индивидуалног саможртвовања зарад општег добра или заједничког циља, а који се увек налазио и налази у политичкој и друштвеној сфери противјавног. Стога серија¹⁸ слика почиње насловом *Самосѝаљивање Мохамеда Буазизија* (*The self-immolation of Mohammed Bouazizi*), или *Човек се заѝалио у Солуну* (*A man set himslef to fire in Thessaloniki*), али се наставља општијим, критичким насловима: *Демокраѝија као рода* (*Commodification*

sovereign individual whose sovereignty lies in the ability to resist and replace the official signifiers.” Grubanov I. (2007), https://grubanov.wordpress.com/evil-painter/

^[17] Јан Палах (1948–1969) спалио се 19. јануара 1969, на тргу испред Народног музеја у Прагу, у знак протеста због политичке и моралне пропасти Прашког пролећа и уласка снага Варшавског пакта у Чехословачку. За историју су остала углавном анонимна још два саможртвовања спаљивањем у истом политичком контексту: Јана Зажика (Jan Zajíc), 25. фебруара 1969, на истом тргу, и Евжена Плочека (Evžen Plocek), априла месеца исте године у месту Јихлава (Jihlava), Чехословачка.

^[18] В. детаљније: https://grubanov.wordpress.com/smokescreens/

their subject conceived in a struggle over sovereignty of signifying. The sovereignty of the single public sphere, the symbolic field of artistic expression and the sovereign individual whose sovereignty lies in the ability to resist and replace the official signifiers.”

Smokescreens (2012) come from the criticism of global, dominant public sphere. Even though the aim of *The Evil Painter* was to form a connection between art and counterpublic, *Smokescreens* were created within a complex ritual forming of the painting, unknown and invisible to the viewer. As in the creation of other Grubanov’s artistic works, the performative act takes place in silence fully concentrated on the ritual of painting – “painting”, always without audience, without video documentation, and anonymously, until the moment the work becomes a matter of public and the ownership of another’s gaze. The artist applies the principles of “body work”, *elements* work (fire, air) – he paints with *smoke*. In *Smokescreens* the artist for the first time manifestly rejects and negates the use of conventional composition of the painter’s tools and techniques (which would reoccur in his later work, *Flag Imprints*). His process is rebelliously layered: the finished oil painting is doused with petrol and set on fire. The painting burns with a dense, black smoke. The smoke spreads to the second, freshly painted picture while the artist, moving the burner and his own body “pushes” the dense smoke onto the fresh layers of the second painting. If the smoke-created composition does not satisfy the artist erases parts of it with his lower arms not his hands, and especially never using any kind of painterly or non-painterly tools. This is how he paints with smoke. A satisfying painting from the ritual becomes a public asset, the *Smokescreen*. The title itself combines the allusion to the literal technique with the metaphor of *mystifying the truth*. Despite the fact that the direct motivation for this sequence of paintings is the self-immolation of Mohammed Bouazizi around the time of the “Arabian Spring” in 2010, the work also refers to other tragic, sacrificial acts of self-immolation, of people either anonymous before history or those like Jan Palach⁸, who have become personification of individual self-sacrifice for the common good or goal, which is always located in the political and social sphere of counterpublic. This is why this sequence of paintings⁹ begins with the entitled *The Self-Immolation of Mohammed Bouazizi* or *A Man Set Himself on Fire in Thessaloniki*, but continues with more general, critical titles: *Commodification of Democracy*, *Baptized by the Fire of Political Violence*, *Open-ended Revolutions*, etc. Grubanov here works on

^[8] Jan Palach (1948–1969) self-immolated on January 19 1969 on the square in front of the National Museum in Prague in protest against the political and moral failure of the Prague Spring and entry of Warsaw pact forces into Czechoslovakia. History rarely remembers two more self-immolations within the same political context: Jan Zajic on February 25 1969, on the same square and Evzen Plocek in April of the same year, in the town of Jihlava, Czechoslovakia.

^[9] For more details see: https://grubanov.wordpress.com/smokescreens/

several levels: a) through fine irony and play on words; b) through ideological and political matrix of his work; c) through juxtaposing the so-called conventional treatment of painted matter and the destructive urge (burning) which creates a new and different medium identity of the painting – through the destruction of the original painting; d) through thoughts and discourse which tends toward *reframing*. By way of applied smoke the second painting keeps a (misty) remembrance of the first, original painting in the same way the interpretation of a historical or political event keeps an echo, a foggy memory of the truthfulness and originality of the event itself. The event is, then, a pretext for various ideological interpretations of data, in which the ideology of interpretation and the media manipulation through producing half-truth or non-truth – the *commodification of truth* – are infinitely more significant than the truthfulness of the original data.

Dead Flags (2013) originate in the reference field of memory of the experienced which is incorporated within the political stance on the antirepresentational, countervisual. As he has shown in previous works significant for the art of memory discourse, Grubanov is not a historical painter/artist, and this work is not about the memory of art of itself, or about the memory of art of itself as a transmitter of ideological representation or description, but about reflection, experience and critical opinion as response to official representations of history (Van Der Stok, 2008, 9). This is at the same time Ivan Grubanov’s response to the death of such representation and the destruction of its semantic field. Should we for a moment set aside the materialization process and the technology of how *Dead Flags* were created (and the process is identical to his work on *The United Dead Nations*, displayed at the 56th Venice biennale in 2015) we can establish an extraordinary difference in the memory, cultural, and ideological fields between these two works, created within four years of each other. *Dead Flags* follow the principle of the experienced through sight in its creation, the memory of a child’s helplessness before the subjugation to historical implacability, while *The United Dead Nations* function from an evidently more mature, post-memory position within the counterpublic sphere and all it ideologically supposes.

During the breakdown of socialist Yugoslavia and the beginnings of the civil war in its territories the artist was fourteen years old. At the time of the NATO bombings and after, during the national rebellions around the October 5 2000, he was twenty two. Experiencing these events was a significant factor in his earliest emotional and cognitive coming of age. What could this youthful, traumatic memory create and had it not been, in certain ways, partly a post-memory occurrence? *Dead Flags* are a memorial, a

of Democracy), *Кршћен вайром ѿполийичкој насиља* (*Baptized by the fire of political violence*), *Незавршене револуције* (*Open-ended revolutions*) итд. Грубанов ту делује на више планова: а) кроз фину иронију и поигравање насловом; б) кроз идеолошко-политичку матрицу рада; в) кроз јукстапозицију између тзв. конвенционалног третмана сликане материје и рушилачког (паљење) из кога настаје други, другачији медијумски идентитет слике – деструкцијом прве слике; г) кроз мишљење и говор који тежи „преурамљивању” (*reframing*). Друга слика задржава, путем нанетог дима, (замагљено) сећање на прву, изворну слику, као што интерпретација неког историјског или политичког догађаја задржава одјек, замагљено сећање на истинитост и изворност самог догађаја. Догађај је, онда, претекст за различите идеолошке интерпретације податка, при чему је идеологија интерпретације, медијска манипулација производњом полуистине или неистине, *комодификација истине*, несразмерно важнија од истинитости изворног податка.

Dead Flags (*Мршве засијаве*, 2013) настају из референтног поља меморије проживљеног и инкорпорираног у политички став о антирепрезентацијском, противвизуелном. Као што је показао и у ранијим радовима од значаја за дискурс уметности сећања, Грубанов није историјски сликар/уметник, и овде се не ради о сећању уметности на себе саму, или о сећању уметности на себе као преносиоца идеолошке репрезентације или дескрипције, већ о рефлексiji, доживљају и критичком мишљењу као одговору на дотадашње званичне репрезентације историје (Van der Stok 2008, 9). Уједно је то и одговор Ивана Грубанова на смрт такве репрезентације и разарање њеног семантичког поља. Изузмемо ли на тренутак материјализацију и технологију израде рада *Мршве засијаве*, која је идентична раду *Уједињене мршве нације* из Српског павиљона 56. Бијенала у Венецији 2015, установићемо заиста огромну разлику која постоји у меморијском, културалном и идеолошком пољу између та два рада, који настају у четворогодишњем интервалу. *Мршве засијаве* за своју материјализацију сећања следе принцип доживљеног кроз виђење, меморију дечје немоћи пред потчињавањем историјској неминовности, док *Уједињене мршве нације* наступају са видно сазреле, постмеморијске позиције из противјавне сфере, и свега што она у идеолошком смислу подразумева.

У тренутку распада социјалистичке Југославије и почетака грађанског рата на њеној територији, уметник је имао четрнаест година. У тренуцима НАТО бомбардовања, и непосредно након тога, у тренуцима петооктобарске побуне,

имао је двадесет две године. Проживљавање тих догађаја чинилац је најранијег осећајног и когнитивног сазревања. Шта је могло да произведе сећање, у суштини младалачки трауматско, и није ли, на неки начин, оно ипак делом постмеморијско? Јер *Мршве засијаве* су меморијал, сликарска изградња на конструкту противвизуелног, антирепрезентацијског. *Мршве засијаве* су, пре свега, потресне хрпе остатака предмета, текстила лишеног поноса значења, језива асоцијација на разасута мртва тела по бојиштима и варошицама, градовима и њивама. Пред *дирљивошћу* измучене заставе, пред сећањем, све недужне жртве су равноправне. Једнаке након свега у телу мртве државе, вишенационалне и вишеверске југословенске државе/нације, означене симболом убијене заставе, убијеног означитеља и претходно убијеног означеног. Нешто старије генерације од Иванове, одрасле неретко у мешовитим, вишенационалним и вишеверским породицама или друштвима, у другости и уз другости, за последицу таквог сећања, и после двадесет пет година, имају потресе кризе (више)националног идентитета. За млађе, бркање меморије и постмеморије саставни је део садашњег живота, а запамћене слике разарања неизбрисиви су део система обликовања визуелних представа током одрастања. Најмлађи, рођени неколико година пре или после 2000, и подложни манипулативним званичним, ревизионистичким и незваничним историјама и параисторијама, тек о свему не знају много – ни о Југославији која је била *in vitro* пројекат једне краљевине, ни о социјалистичкој Југославији, израслој наопако и амбивалентно, на најпозитивнијим тековинама антифашистичког ратовања, али и на бруталном потирању континуитета са том краљевином–оснивачем. Опредмеђење визуализације као запамћеног одвијало се код Грубанова у конфликту са званично представљеним – да би на крају, у уметничком опредмећивању, добило карактер антирепрезентацијског и поставило се у сукоб са „званичном верзијом” историје. *Мршве засијаве* започеле су другачији живот „након друштва”, или живот оне друштвености „усредсређене на објекте” који посредују људске односе (Buden 2013, 29).

Ако су *Мршве засијаве* меморијал, шта су онда *Уједињене мршве нације*? Истоветан у поступку материјализације противвизуелног, сродан уметничкој идеологији *Мршвих засијава*, рад *Уједињене мршве нације* пружа огроман број ракурса интерпретације, остајући у домену критичког и противвизуелног става. Грубанов на сваки начин заштрава антирепрезентацијски и критички говор, питања, спрам различитих аспеката озваничених верзија политичке и културне историје 20. века. Нетипично за такав приступ, сам назив венецијанског рада, *Уједињене мршве нације*, чини још један сложени аспект

painterly edifice on the foundations of countervisual, antirepresentational. *Dead Flags* primarily represent moving heaps of remnants, textiles devoid of prideful meaning, and a scary association to scattered dead bodies in small towns and in battlefields, in cities and on meadows. Before the *heartrending* image of the tortured flag, before the memory, all innocent victims are equal. Equal after everything within the body of a dead state, multinational and multiconfessional Yugoslav state/nation, marked by the symbol of a murdered flag, of the murdered signifier and the previously murdered signified. Generations somewhat older than the artist Ivan Grubanov, often brought up in mixed, multinational and multiconfessional families or societies, in Otherness and alongside Otherness, experience as a consequence of such memory even after twenty years troubling crises of (multi)national identity. For the younger generations, however, confusing memory and post-memory is a natural element of contemporary life, and the remembered images of destruction represent an indelible part of the system of shaping visual representations during their growing up. The youngest generations, born several years before or after the year 2000 do not know much about any of this, and they are especially prone to manipulative official, revisionist or unofficial histories and parahistories – their knowledge of a Yugoslavia which was an *in vitro* project of a Kingdom, or of a socialist Yugoslavia created twisted and ambivalent and based on the positive legacies of anti-Fascist battles but also on the brutal negation of continuity with the founding Kingdom, is extremely limited. The reification of visualization as remembered has developed in Grubanov through conflict with the officially represented – only to acquire in its artistic reification the character of antirepresentational, placed against the “official version” of history. *Dead Flags* have begun a different life “after society”, or the life of that sociability which is “centered on objects” which negotiate human relations. (Buden, 2-13. 29)

If *Dead Flags* are a memorial what are then *The United Dead Nations*? Applying the same technique of countervisuality, and close to the artistic ideology of *Dead Flags* the work offers a large number of different perspectives and interpretations, while remaining within the domain of critical and antivisual stance. Grubanov certainly sharpen his antirepresentational and critical discourse, and his artistic questions concerning various aspects of the official versions of political and cultural history of the 20th century. Atypically for this approach, the very title of the work to be displayed in Venice, *The United Dead Nations constitutes* another complex aspect which the artist uses through paraphrasing Rauschenberg’s words that the title is *yet another object in the work to make us circle it for because of it (the title as object) you are never at the right place*. The title of the work

represents cultural and poetic play on words rather than ideologically political statement, containing associations and affinities of the artist which originate from the sphere of contemporary visual culture and media, visible like (the film title *Dead Poets’ Society*) or less visible narratives: “each one us, the littlest, the least important was included in the almost never-ending turmoil which shook our most intimate existence by the volcanic quakes of our European soil; [...] they have destroyed my home and my existence three times, separating me from everything that was past, throwing me with their dramatic force into a void, into the already familiar ‘I know not where I shall go” (Zweig 2009, 7)¹⁰. Dead nations / states are united in the fact of their disappearance, of their demise, of their political invisibility as was the case with the united “peoples and nations” of the former (Tito’s) Socialist Federative Republic of Yugoslavia in *Dead Flags*. The historical legacy of *Dead Flags*, as well as Grubanov’s *The United Dead Nations* (as another example of symbolic antirepresentational entity) can be compared with the dissolution of USSR which still causes turbulence and instability in the politically vanished and invisible territory. To this comparison one could add all other symbols of the failure of communism in the geopolitical map of Europe – the fall of the Berlin Wall, the disappearance of the German Democratic Republic and the uniting of the two post-world war Germanies as well as the splitting of Czechoslovakia into two dominant peoples living in two separate sovereign states, the Czech Republic and Slovakia. Of symbolic significance is additionally every indication of the fact that through these processes, and especially with the failure of communism, the geopolitical result of the Second World War and the political division of the world into zones of interest are being revised.

The legacy and continuity of combining the terms state and nation which occurs still, has begun with the first modern formation of the term “nation” during the French Bourgeois Revolution in 1785 with *The Declaration of the Rights of Man and of the Citizen*: “every people is independent and sovereign regardless of how many individuals comprise it and how big the territory it occupies. This sovereignty is inalienable.”(Hobsbaum 1996, 27). After the French and American revolutions the modern concept of nation as a concept of political unity and independence was rendered equal to that of the state; this equalization of the terms state-nation-people saw its pinnacle in the period 1830–1880 when the map of Europe was drastically changed by the forming (unifying) of states such as Germany, Italy or the Balkan states which were created through gaining freedom from the two largest empires – Austro-Hungarian and Ottoman. (Hobsbaum 1996, 21-55). The next drastic shifts on the political map of the world occurred as

¹⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*.

Роберт Раушенберг, 1965.

којим се уметник поиграва парафразирајући Раушенбергове (Robert Rauschenberg) речи да је овај (наслов, прим.) *још један њредмејџ у раду који вас шера да кружишће око рага, јер збој њеја (наслова као њредмејџа) никада нистће на љравом местџу*. Пре него у идеолошко-политичкој равни, он (наслов, прим.) стоји у културолошкој и поетској равни игара речи, са асоцијацијама и афинитетима уметника који долазе из сфере савремене визуелне културе и медија, видљивих попут наслова филма *Друшћџво мрћџвих њесника (Dead Poets’ Society)*, или мање видљивих наратива: *„Свакој од нас, ља и најмањеја, најнезнајњнијеја, уздуркавали су скоро њејрекидно у њејовој најјњћимњнијој ејзисћџенцијџ вулкански љошћреси нашеј евројској љла; [...] они су ми ћјри љућја срушили дом и ејзисћџенцијџ, одвојивши ме од свеја некадашњџе и љрошлој, и бацајући ме својом грамаћћичном жесћћином у љразнину, у мени већ добро љознајћо ‘не знам куда ћу’”* (Цвајг 2009, 7).¹⁹ Мртве нације/државе уједињене су у чињеници свог нестанка, своје смрти, своје политичке невидљивости. Као што су то у *Мрћћвим засћјавама* уједињени „народи и народности” некадашње (Титове) Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Са историјским залеђем *Мрћћвих засћјава*, у раду *Уједињџене мрћћве нације*, као још једне симболичке антирепрезентацијске целине, може се упоредити распад СССР, који и данас на тој (политички несталој и невидљивој) територији проузрокује силне турбуленције и нестабилност. Поређењу се може додати још и сваки симбол који означава пропаст комунизма на геополитичкој мапи Европе – рушење Берлинског зида, нестанак Демократске Републике Немачке и уједињење две послератне Немачке, или подвајање Чехословачке на два доминантна народа у две одвојене суверене државе, Чешку и Словачку. Као и свака назнака чињенице да је тим процесима, посебно пропашћу комунизма, ревидиран геополитички исход Другог светског рата, *deal* политичке поделе света на интересне зоне.

Наслеђе и континуитет спајања појмова држава-нација, које постоје и данас, почиње првим модерним формирањем појма „нација” у окриљу Француске грађанске револуције 1795. године, *Повељом о љравима човека*: *„Сваки је народ независан и суверен, ма колики број љојединаца ља чини и колика је величина ћјерийћјорије коју заузима. Ова сувереност љ је њеошћућива”* (Hobsbaum 1996, 27). После Француске и Америчке револуције, дошло је до изједначавања модерног појма нације као појма политичког јединства и независности са државом, да би изједначавање појмова држава-нација-народ највећи замах имало у периоду

^[19] Изворно: Stefan Zweig, Die Welt von Gestern. Превод на српски: Александар Тишма.

1830–1880. године, када је мапа Европе драстично промењена оснивањем (уједињењем) држава као што су Немачка и Италија, или као што су балканске државе, које су се редом формирале ослобађањем од превласти двеју највећих империја – Аустроугарске монархије и Отоманског царства (Hobsbaum 1996, 21–55). Следећа драстична померања на политичкој мапи света настала су после Великог и Другог светског рата, као последице мировних уговора сила победница. Данас су, упркос огромним геополитичким померањима, ови појмови и даље изједначени. То се огледа и у називима или програмима међународних политичких институција са идеолошким деветнаестовековним и ранодвадесетовековним залеђем и наслеђем, попут *Лиће народа* (1919–1940), формално укинуте тек 1946, а потом *Орјанизације уједињџених нација* (од 1945), наследнице *Лиће народа*, и у сфери званичне културе и доминантног јавног мњења глобалног културног миљеа. У периоду већ увелико ојачаних, водећих држава-нација, или мултинационалних царевина као колонијалних, економских и војних сила, почиње процес опадања, кризе и растакања њихове моћи (пре свега вишенационалних „тамница народа” – Отоманског царства и Аустроугарске монархије). Процеси који су тражили потпуно, а не само културално, народно самоопредељење, социјално-економске последице раног капитализма у добру и у злу, огроман напредак науке, нова техничка и технолошка достигнућа, коинцидирају са идејама модерног и модернитета, утемељених у беспоговорној вери у напредак. Установљавање институције Светске изложбе и Сајма, као и установљавање Бијенала у Венецији, тековине су ране модерне. Израстају не само на баштини *Повеље о љравима човека* и на јачању еквиваленције држава-нација, већ и на компетитивној идеји и идеологији националне репрезентације путем националних павиљона на тим великим светским изложбама и сајмовима. Ова етапа културне историје и државних културних политика у потпуности је синхрона и идентитетом блиска институцији Бијенала у Венецији, први пут одржаног 1895. године. Оно је аналогно доминантном геополитичком устројству света крајем 19. века, оно је учесник, али и институција која се мењала, сходно великим политичким, друштвеним и економским променама које је носио 20. век. Бијенале је, омогућивши стварање националних (државних) павиљона за потребе државних културних репрезентација истина, створило један елитни *fin de siècle*, но по свему раномодернистички концепт увезан у идеологију државног, културног, научног, уметничког напретка. У међувремену су се, у протеклих сто двадесет година трајања Бијенала, и седамдесет седам година постојања павиљона који носи назив

the result of peace treaties of the winning forces after the Great and the Second World Wars. Today these terms are, despite huge geopolitical changes, still being treated as equal. This is reflected in names and programs of international political institutions with ideological 19th and early 20th century legacy; one such example is the League of Nations (1919-1940), which was formally abolished as late as 1946, as well as its successor, the United Nations Organization (since 1945). The same issue can be perceived within the sphere of official culture and the dominant public opinion of global cultural milieu. During the period of the firmly established leading state-nations or multinational empires as colonial, economic and military forces the process of decline, crisis and the seeping away of power has fully commenced (this is especially evident in multinational “prisons of peoples” – the Ottoman and the Austro-Hungarian Empires). The processes which demanded complete and not just cultural, national self-commitment, the socio-economic consequences of early capitalism, the immense scientific advancement and the new technological discoveries all coincide with ideas of modern and modernity rooted in the blind faith in progress as such. The founding of institutions such as the World Exhibition and Fair, as well as the Venice Biennale, is the legacy of the early modern. These institutions have grown not only from the roots of the *Human Rights Declaration* and the strengthening of the equivalence of the state-nations, but also from the competitive idea and ideology of national presentation through national pavilions at these grand world expositions and fairs. This stage of cultural history and state cultural policies is in full synchronicity with the Venice Biennale, and with it shares closeness of identity. First held in 1895, the Biennale is analogous with the dominant geopolitical world structure at the turn of the century; it is a participant of events as well as the institution which has changed in step with great political, social and economic changes of the 20th century. The Biennale has, through creating national (state) pavilions to fulfill the needs of state cultural representations, contributed to the making of an elite, *fin de siècle*, yet still essentially early modernist concept connected to the ideology of the state, cultural, scientific and artistic progress. In the meantime, during the 120 years of the Biennale history, and the 77 years of the Yugoslav¹¹ pavilion, Europe and the world have seen incredible, dramatic and oftentimes tragic changes. Some of these changes were consequences of the two World Wars, while others came about as results of dissolution and/or disappearance of various states: the abovementioned Austro-Hungarian (1867-1918)

^[11] The pavilion was created in 1938 by the Kingdom of Yugoslavia and after 1945, the representative countries, in succession order were: Federative National Republic of Yugoslavia, Socialist Federative Republic of Yugoslavia, State Republic of Yugoslavia, The Union of Serbia and Montenegro, and lastly Serbia. For more information see article by Ana Bogdanovic in this book.

and Ottoman (1299-1922) empires, but also Yugoslavia (1918-2003), The German Democratic Republic (1949-1990), the USSR (1922-1991), Czechoslovakia (1918-1992), Gran Colombia (1819-1930), Tibet (1913-1951), United Arab Republic (1958-1971), and South Vietnam (1955-1975). The disappearance of the last four was marked by extra-European conflicts concerning state sovereignty and the abolishment or negation of post-colonial rule, causing several fatal wars such as the one in Vietnam and long-lasting instability in the Middle East.

The project *The United Dead Nations* by Ivan Grubanov can, thus, be seen as originating in the artist’s own geographic history, his own sense of locality, his own memory and post-memory, and proceeds to deconstruct the principle of national presentation while metaphorically through artistic effort but also through materialization of the basic symbol – the flag, “uniting” state-nations that have disappeared from the political world map. They have disappeared, but they are still present in memory constructs and through their legacy, identity, cultural models, mythologized powers, reinvention and/or revision of history, in the *spirit of the space* of their existence, the geostrategic zones of their former life, and finally in the “cognitive unconscious” of the political legacy of “framing”. Grubanov opens up an unusual counterhistorical discourse on what, if anything, the term “nation” represents in the postcolonial, postglobal era, in which the national state (except maybe nominally and in rhetorical figure of speech) retreats fully before transnational and supernational forms of social organization like economic unions, conglomerates or armed alliances which yield great power, before an immense range of various economic, political and military necessities, limitations and influences. The national state is thus subjugated to such transnational power. Through post-memorial shifting of the mentioned dead points of lost state sovereignty from the political world map into the center of his work, Grubanov opens up many questions on the essence of the failure of the “old concept”, on the historical debacle of the modernist effort and the early, pioneering ideology of progress, and on the new and coming structures of “Empire” which we can discern on the horizon. His work, then, becomes discourse on the future of the world.

The decline of modernism and the “old concept” is clearly expressed through the complex technique of artistic creation such as *The United Dead Nations*. The work and its concept have been realized through the following creative pacts: a) creating a solid and neutral foundation, b) placing heaps of scrunched up flags over the whole surface of the foundation (which is the surface of the Pavilion, dimensions 50 x 2520 x 790 cm), c) completing the performative process

Застава Југославије, 1945.

Југославија²⁰, на светској и европској геополитичкој сцени одиграле неописиве, драматичне и трагичне промене – како оне које су у вези са последицама Великог и Другог светског рата, тако и оне које су се догодиле због растакања и/или нестанка држава. Осим поменуте две велике царевине, Аустроугарске (1867–1918) и Отоманске (1299–1922), и поред Југославије (1918–2003), Демократске Републике Немачке (1949–1990), СССР (1922–1991) и Чехословачке (1918–1992), нестају и Гран Колумбија (1819–1930), Тибет (1913–1951), Уједињена Арапска Република (1958–1971), Јужни Вијетнам (1955–1975). Нестанак потоњих обележио је ваневропске спорове око независности држава, као и потирање суверености, одбацивање или негирање постколонијалних суверенитета, и изазвао је више фаталних сукоба, попут рата у Вијетнаму, трајне нестабилности на Блиском истоку и сл.

Пројект *Уједињене мртве нације* Ивана Грубанова, полазећи, дакле, од сопствене историје места, од сопственог топоса, од сопствене меморије и постмеморије, деконструише принцип националне презентације и уметничким радом, метафорички и путем материјализације основног симбола – заставе, „уједињава” државе-нације које су нестале са политичке мапе света. Нестале, али ипак присутне у меморијским конструктима, баштини, идентитету, културним моделима, митологизованим моћима, реинвенцији и/или ревизији историје, у *духу месија* свог постојања, у геостратешким зонама свог некадашњег постојања, на крају, у „когнитивно несвесном” политичког наследства „оквира”. Грубанов отвара необични неозваничени историјски дискурс о томе шта појам нације представља, ако уопште ишта представља, у постколонијалном, постглобалном добу, у коме се национална држава (осим можда номинално и реторички) у потпуности повлачи пред транснационалним и наднационалним облицима друштвених организација, попут економских унија, конгломерата или оружаних савеза велике концентрације моћи и доминације, пред огромним спектром разноврсних економских, политичких, војних нужности, ограничења и утицаја. И таквој транснационалној сили она бива потчињавана. Постмеморијским померањем именованих мртвих тачака изгубљеног државног суверенитета са политичке мапе света у центар свога рада, Грубанов отвара бројна питања о суштини пропасти „старе концепције”, о историјском дебаклу модерне, као и ране пионирске идеологије

^[1] Павиљон постоји од 1938. године, најпре као Павиљон Краљевине Југославије, а после 1945, сукцесивно: Федеративне Народне Републике Југославије, Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, Савезне Републике Југославије, Државне Заједнице Србије и Црна Горе и, на крају, као Павиљон Србије. Више о овоме в. текст Ане Богдановић у овом издању.

напретка, те о новим наступајућим структурама „Империје” коју назиремо. То је онда говор о будућности света.

Пропаст модерне и „старе концепције” јасно је исказана и сложеним поступком материјализације дела као што су *Уједињене мртве нације*. Рад је замишљен и реализован следећим редоследом одређеивања: а) стварање издржљиве, неутралне подлоге; б) постављање хрпа изгужваних застава по читавој површини подлоге (површине Павиљона, димензија 50 x 2520 x 790 cm); в) перформативни процес дорађивања, односно постаривања и „мучења” тканине (застава) додавањем различитих агресивних средстава која нарушавају текстуру и извлаче боју из тканине; г) сједињавање тако третираних предмета (застава) у јединствену целину измучене, „спржене” територије, у рељефно-асамблажну структуру по којој се хода, као у некакавом *combine*, који одјекује из Раушенберговог дела; д) трагови описаног поступка (отисци боја, шара и текстура заставе) отискују се на платна постављена између подлоге и заставе. Они су плод уметникове постмеморије, баштињених радикалних и авангардних облика сликарских и постсликарских исказа. Отисак дефрагментисане заставе налик је далеком одјеку Клајнових (Yves Klein) *Антропометрија* (*Anthropométries*), *Космоџонија* (*Cosmogonies*) и *Трајова* (*Empreintes*), у смислу избегавања конвенције сликања – употребе киста или штафелаја, избегавања сваког физичког контакта са делом, „сликом”, која настаје поступком који негира ауторову руку и рукопис. Грубановљева перформативна процедура оставља трагове на платну. Но, она је изведена пре као ритуал без публике него као хепенинг или перформанс пред публиком. Ритуални поступак ту асоцира на Полоково (Jackson Pollock) дејствовање по подлози простртој по поду. То омогућава велики формат платана/подлоге, али и, што је најважније, ширину, слободу, импровизацију покрета и замаха, кружно кретање чији је крајњи ефекат *allover*. Грубанов негира важност сугестије, надмоћи боје (било као монохрома, било у комбинацији боја), јер слика је отисак који се деси у његовом перформативном раду. Он, такође, негира историјски појам компоновања и „композиције”. Зато су Грубановљеви *Описци заступа* у ствари трагови основног материјала (дела *Уједињене мртве нације*) покороног агресивној процедури, антисликарски, противвизуелни, антирепрезентацијски, постсликарски манифест. Исход ритуала је: *„Кључно изражајно средство није завршена слика, већ чистиав ритуал оживљавања мртве заставе, мртве нације, стварања новој живојшa, обновљеној ауторитетшa који наставаља да се бори за месију у њоју видљивој. Уметник је шаман који везује*

of straining, i. e. aging and “torturing” the cloth (of the flags) by adding various aggressive compounds which change the texture and drain the color from the cloth; d) uniting the treated flags into a compact whole of a tortured, “torched” territory, a relief – assemblage structure which can be walked on as if in a Rauschenberg *Combine* echo; e) printing traces of the described technique (paint imprints, color patterns and flag textures) onto canvases placed between the foundation and the flag. They are the fruit of the artist’s post-memory inherited radical and avant-garde forms of painterly and post-painterly expressions. The imprint of the fragmented flag resembles a far way echo of Yves Klein’s *Anthropométries*, *Cosmogonies* and *Empreintes* in the sense of avoiding the convention of painting – using brushes or easels and avoiding any physical contact with the work, the “painting” which is created through a technique that negates author’s hand and his signature. Grubanov’s performative procedure leaves traces on the canvas. This procedure is however, performed more as a ritual without audience than as a happening or a performance act to be seen. The ritual technique is highly associative of Pollock’s work on foundation spread on the floor. This enables not only the possibility of using a big format of the foundation but most importantly with freedom, improvisation of movement and gesture and a circular motion whose end effect is “*allover*”. Grubanov negates the significance of suggestion and the dominance of color (monochromatic or in combination), because the painting is an imprint which “occurs” during his performative work. He also negates the historical term of composing and “composition”. This is why Grubanov’s *flag imprints*, their basic material (as in *The United Dead Nations*), submitted to aggressive procedure, represent anti-painterly, countervisual, antirepresentational and post-painterly manifesto. The result of the ritual is that “*the key expressive medium is not the finished painting but the whole ritual of reviving a dead flag, a dead nation, creating new life, renewing an authority that continues to fight for its place in the field of the observable. The artist is a shaman who connects fields of historical and artistic in an obscure, epistemological process of a change of meaning.*”¹² “The art is now underfoot.”¹³


^[2] Statement by the artist, November 2014.

^[3] “The art is now underfoot” (Steinberg 2000, 54), paraphrasing John Cage’s statement: “Beauty is now underfoot wherever we take the trouble to look”. Jeffrey Saletnik, “Trophy IV (for John Cage),” (for John Cage),” Rauschenberg Research Project, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art. http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25848/essay/trophy_iv_for_john_cage. http://www.sfmoma.org/documents/research/TROP_98.303/SFMOMA_RRP_Trophy_IV_for_John_Cage.pdf, accessed January 25 2015.

The invasive artistic technique of aging and fraying the flags is a metaphor of rebellion of any individual who comes from the sphere of inequality, even the artist himself. It is a hunt for history. It is a rebellion of a being forced to *exist* in a world of official history, the public, public opinion, mainstream art, official media culture and popular – populist culture. This is an individual who is eking out a life within a universe of mega-markets and shopping malls, within a world of body beauty dictates and the fashionable, through being submitted to a global consumer ideology of visual imagery and commodities of beautified life over reality, over his needs and lacks. *This is a rebellion against such existence, against such a future, against disappearing.* It is clear then that changing, torturing and deconstructing of objects presents itself as a combative attitude towards the ruling public sphere in general, which is fought against through counterstance and strengthening of being, of *the author*. “Take care! Nothing has crystallized as yet; nor can I say what will happen after this. I can only say that today I am no longer as afraid as I was yesterday in the face of the souvenir of the future.”¹⁴



- BIBLIOGRAPHY:
- Buden B., Žilnik Ž. (2013) *Uvod u prošlost*, (Novi Sad, kuda.org).
- Saletnik J. (July 2013), “Trophy IV (for John Cage),” (for John Cage),” Rauschenberg Research Project (Museum of Modern Art, San Francisco).
http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25848/essay/trophy_iv_for_john_cage
http://www.sfmoma.org/documents/research/TROP_98.303/SFMOMA_RRP_Trophy_IV_for_John_Cage.pdf, accessed January 25 2015.
- Mirzoeff, N. (2011) *The Right to Look, a Counterhistory of Visuality*, (Duke University Press, Durham, London).
- Fraser N. (2009) *Scales of Justice, Reimagining Political Space in Globalizing World*, (Columbia University Press, New York).
- Cvajg, Š. (2009) *Jučerašnji svet*, (Beograd, Službeni glasnik). Prevod na srpski: Aleksandar Tišma.
- Van Der Stok, F. et al. (2008), *Questioning History*, (Rotterdam, NAi Publishers).
- Mosquera, G. (2005) ‘Self-portrait with Milosevic’, *Visitor*, (Beograd, Muzej savremene umetnosti).
- Grubanov I. (2007) *Evil Painter Principle*, https://grubanov.wordpress.com/evil-painter/, accessed January 19 2015.
- Gibbons, J. (2007) *Contemporary Art and Memory*, (London-New York, Turis).

^[4] Klein Y. (1961), The Hotel Chelsea Manifesto.

йоља истіоріјскої и умейничкої у ойскурном ейистіємолошком захвайіу йромене значења”.²¹

“The Art is now underfoot”²²

Инвазивни уметнички поступак постаривања и хабања застава метафора је бунта било ког појединца који долази из сфере неједнакости, па и самог уметника. То је лов на историју. То је бунт бића које је принуђено да *буде* у свету озваничене историје, јавности, јавног мњења, *mainstream* уметности, званичне медијске културе и популарно-популистичке културе. Појединца који животиари у универзуму мегамаркета, молова, у свету диктата телесне лепоте и помодности, у иживљавању глобалне потрошачке идеологије слика (*visual imagery*) и добара улепшаног живота над стварношћу, над његовим (појединца, прим.) потребама и лишавањима. *Ойїор їаквом дивсїївованїу, ойїор їаквої дугуїностїи, ойїор несїїаїанїу*. Отуда је јасно да се и нарушавање, мучење, растакање предмета указује као начелно борбени однос према владајућој јавној сфери, којој се пркоси противставом и снажењем бића, *ауїїора*. „Али, водиїе рачуна! Нишїїа се још ниїе искрисїїалисало, ниїїи моїу да кажем шїїа ће се йосле овоїа десїїїи. Моїу само да кажем да данас нисам їїолико уїлашен као јуче йред лицем усїїомене дугуїностїи”.²³

БИБЛИОГРАФИЈА:

Buden B., Žilnik Ž. (2013) *Uvod u prošlost*, (Novi Sad, kuda.org).
Saletnik J. (July 2013) “Trophy IV (for John Cage),” (for John Cage),” Rauschenberg Research Project (Museum of Modern Art, San Francisco).
http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25848/essay/trophy_iv_for_john_cage.
http://www.sfmoma.org/documents/research/TROP_98.303/SFMOMA_RRP_Trophy_IV_for_John_Cage.pdf, приступљено 25.01.2015.
Mirzoeff, N. (2011) *The Right to Look, a counterhistory of visuality*, (Duke University Press, Durham, London).

Fraser N. (2009) *Scales of Justice, Reimagining Political Space in Globalizing World*, (Columbia University Press, New York).
Cvajg, Š. (2009) *Jučerašnji svet*, (Beograd, Službeni glasnik).
Van Der Stok, F. et al. (2008), *Questioning History*, (Rotterdam, NAI Publishers).
Mosquera, G. (2005) ‘Self-portrait with Milošević’, *Visitor*, (Beograd, Muzej savremene umetnosti).
Grubanov I. (2007) *Evil Painter Principle*, <https://grubanov.wordpress.com/evil-painter/>, pristupljeno 19.01.2015.
Gibbons, J. (2007) *Contemporary Art and Memory*, (London-New York, Turis).
Grubanov I. (2006) *Documents 3: Ivan Grubanov*, (Rijksakademie van beeldende kunsten: Amsterdam).
Lakoff G. (2004) *Don’t Think of an Elephant! Know your Values and Frame the Debate*, (Vermont. Chelsea Green Publishing, White River Junction).
Warner M. (2002) ‘Publics and Counterpublics’ (abbreviated version), *Quarterly Journal of Speech*, 88 (4), 413–425.
Steinberg, L. (2000) *Encounters with Rauschenberg*, (Chicago, London The Menil Collection, Houston. The University of Chicago Press.).
Hobsbaum E. (1996) *Nacije i nacionalizam od 1870. Program, mit, stvarnost*, (Beograd, 'Filip Višnjić').
Морин, Е. (1989) *Како мислиїи Евроїу*, (Сарајево, Свјетлост).
Klein Y. (1961) *The Hotel Chelsea Manifesto*, http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html приступљено 24.01.2015.

© Lidija Merenik. All rights reserved.

Sva prava su zadržana. Nijedan deo ovog teksta ne može se reprodukovati ili prenositi u bilo kom obliku ili bilo kojim sredstvima, elektronski ili tehnički – uključujući fotokopiranje, snimanje, kopije na magnetno-optičkim sistemima za skladištenje podataka i arhiviranje, i istraživanje informacija – bez pismene dozvole autora.

* * *

Лидија Мереник је професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Аутор је већег броја изложби, радова и књига из области модерне и савремене уметности. Главне области њеног истраживања су уметност и политика у Југославији после 1945. и тоталитарне идеје и праксе у уметности и култури. Ауторка је књиге *Уметност и власт: српско сликарство 1945–1968* (2010). Живи и ради у Београду.

Grubanov I. (2006) *Documents 3* Ivan Grubanov, (Rijksakademie van beeldende Kunst: Amsterdam).
Lakoff G. (2004) *Don’t thinik of an elephant! Know your values and Frame Debate*, (Vermont. Chelsea Green Publishing, White River Junction).
Warner M. (2002) Publics and Counterpublics (abbreviated version), *Quarterly Journal of Speech*, 88 (4), 413–425.
Steinberg, L. (2000) *Encounters with Rauschenberg*, (Chicago, London The Menil Collection, Houston. The University of Chicago Press.).
Hobsbaum E. (1996) *Nacije i nacionalizam od 1870. Program, mit, stvarnost*. (Beograd, 'Filip Višnjić').
Prevod na srpski: Svetlana Nikolić.
Морин, Е. (1989) *Како мислиїи Евроїу*, (Сарајево, Свјетлост).
Klein Y. (1961), *The Hotel Chelsea Manifesto*, http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html accessed January 24 2015.

© Lidija Merenik. All rights reserved.

* * *

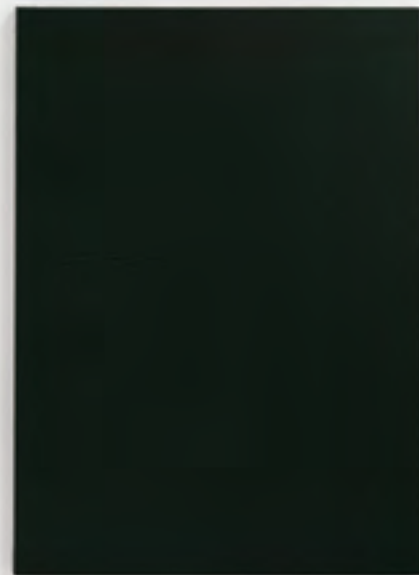
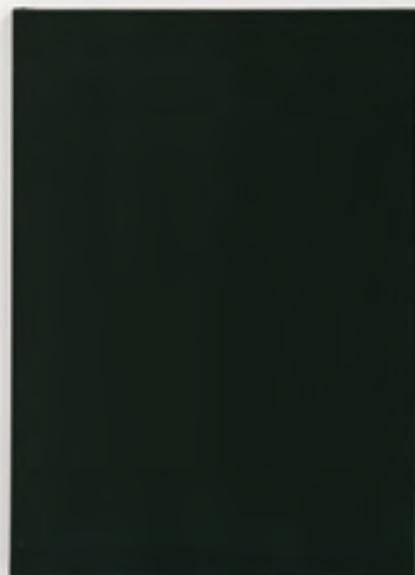
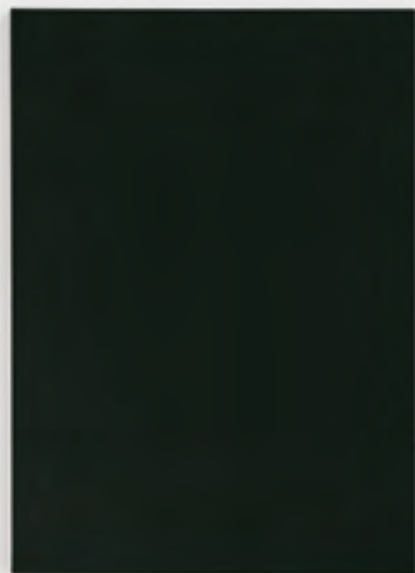
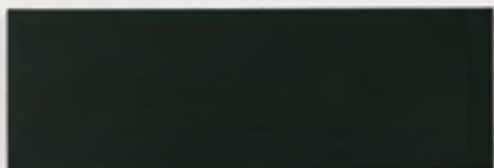
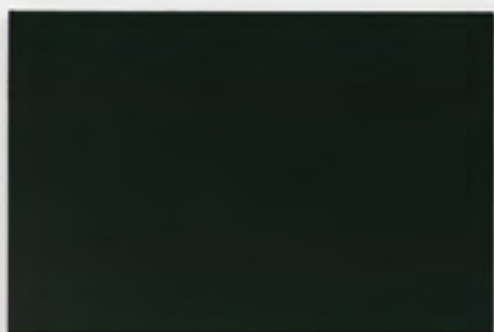
Lidija Merenik is Professor at the Art History Department, Faculty of Philosophy, University of Belgrade. She is the author of numerous art exhibitions, books and papers on modern and contemporary art. Main areas of her academic interest and research are Art and Politics in Yugoslavia after 1945 and Totalitarian ideas and practices in Art and Culture. She is the author of *Art, Power and Politics: Serbian Painting 1945-1968* (2010). She lives and works in Belgrade.

21 Исказ уметника, новембар 2014.

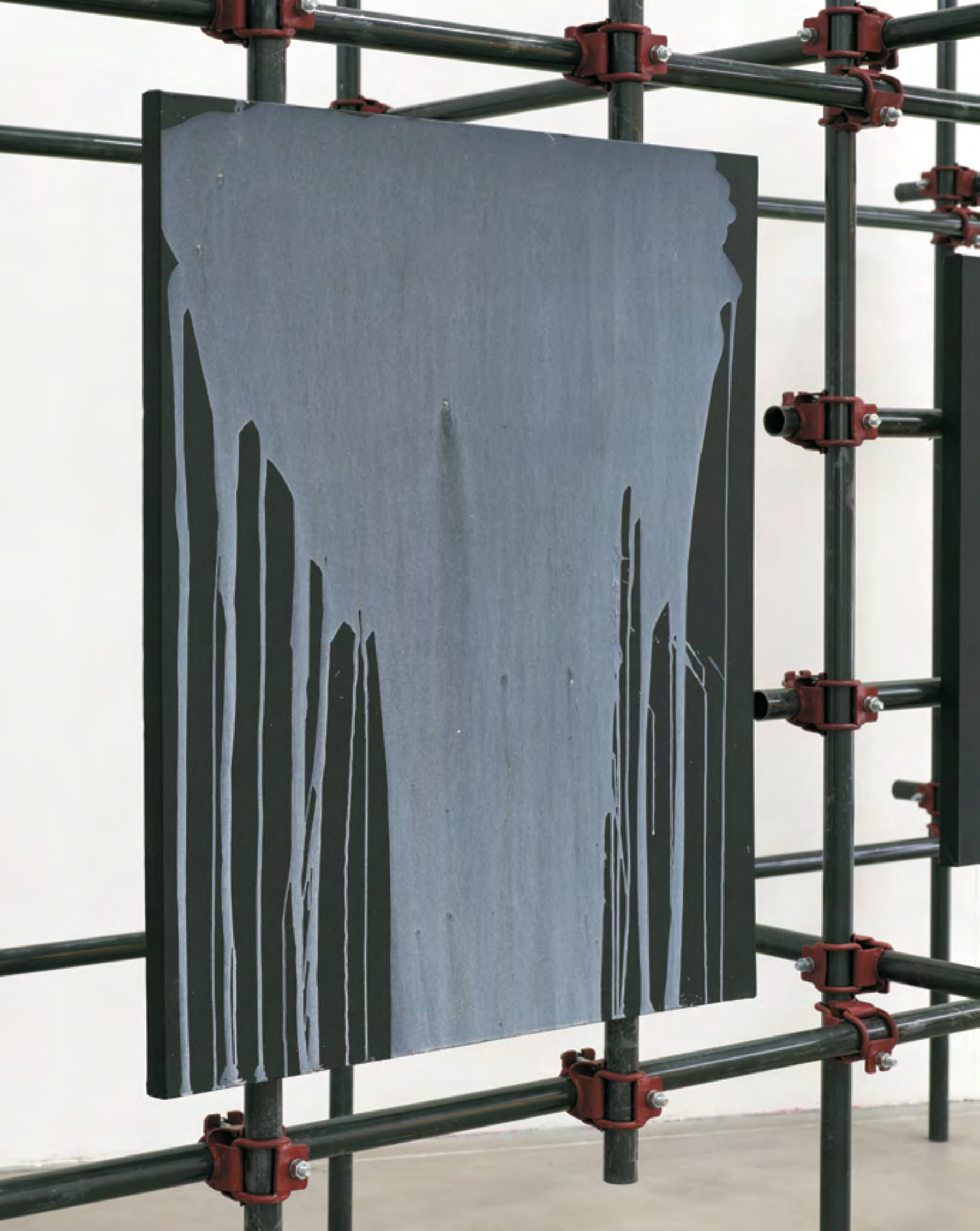
22 “The Art is now underfoot” (Steinberg 2000, p. 54), парафраза Кејудовор (John Cage) исказа: “[...] beauty is now underfoot wherever we take the trouble to look”. Cite as: Jeffrey Saletnik, “Trophy IV (for John Cage),” (for John Cage),” Rauschenberg Research Project, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art. http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25848/essay/trophy_iv_for_john_cage. http://www.sfmoma.org/documents/research/TROP_98.303/SFMOMA_RRP_Trophy_IV_for_John_Cage.pdf, приступљено 25.01.2015.

23 “Take care! Nothing has crystallized as yet; nor can I say what will happen after this. I can only say that today I am no longer as afraid as I was yesterday in the face of the souvenir of the future.” Klein Y. (1961).

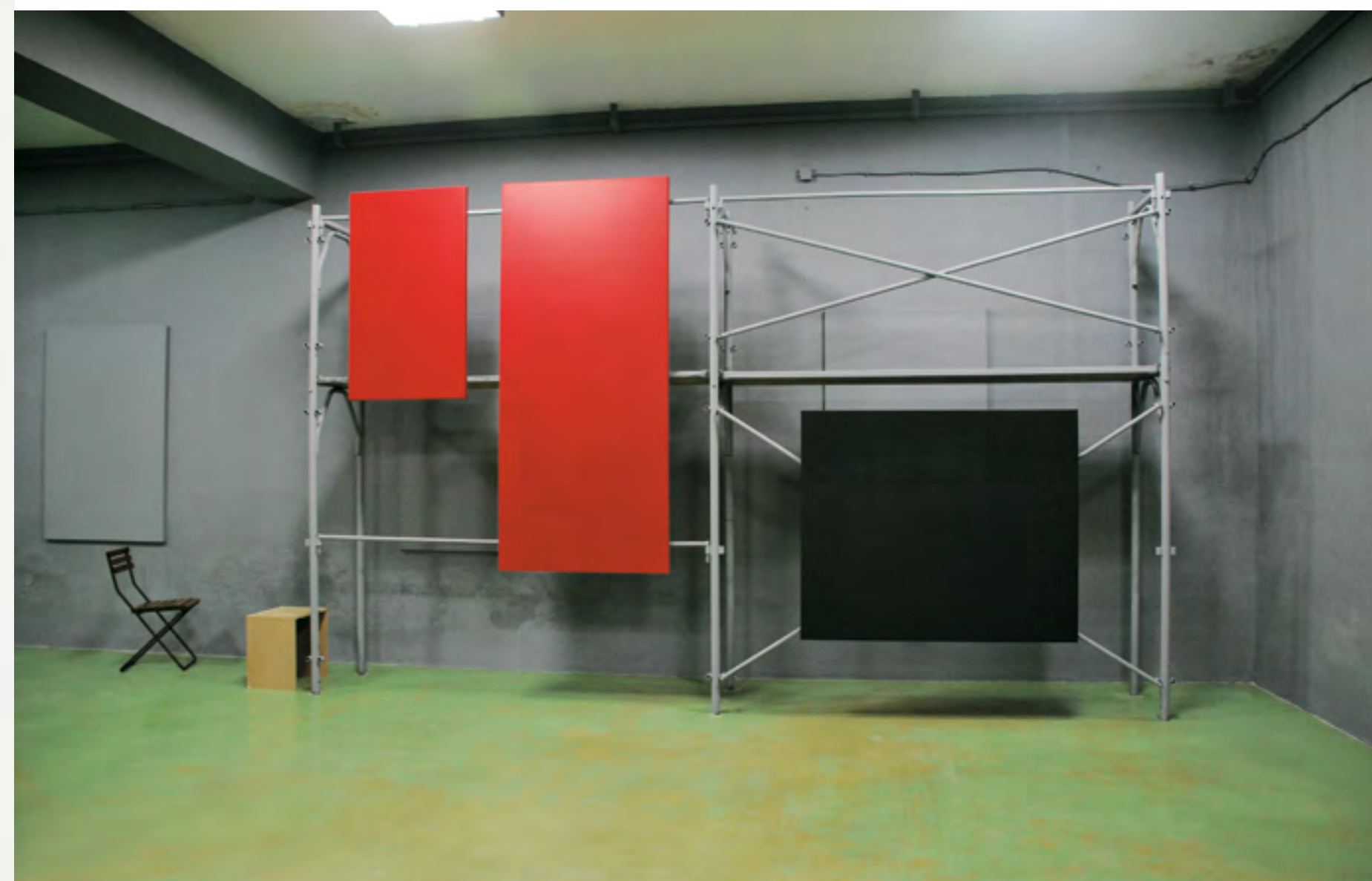














The self-immolation of Mohamed Bouazizi



The class struggle revealed



Commodification of democracy



Better forms of political representation



Authoritarianism for everyone



Five Moroccan men set themselves on fire



A man set himself afire in Thessaloniki



Four more set themselves on fire in Tunisia

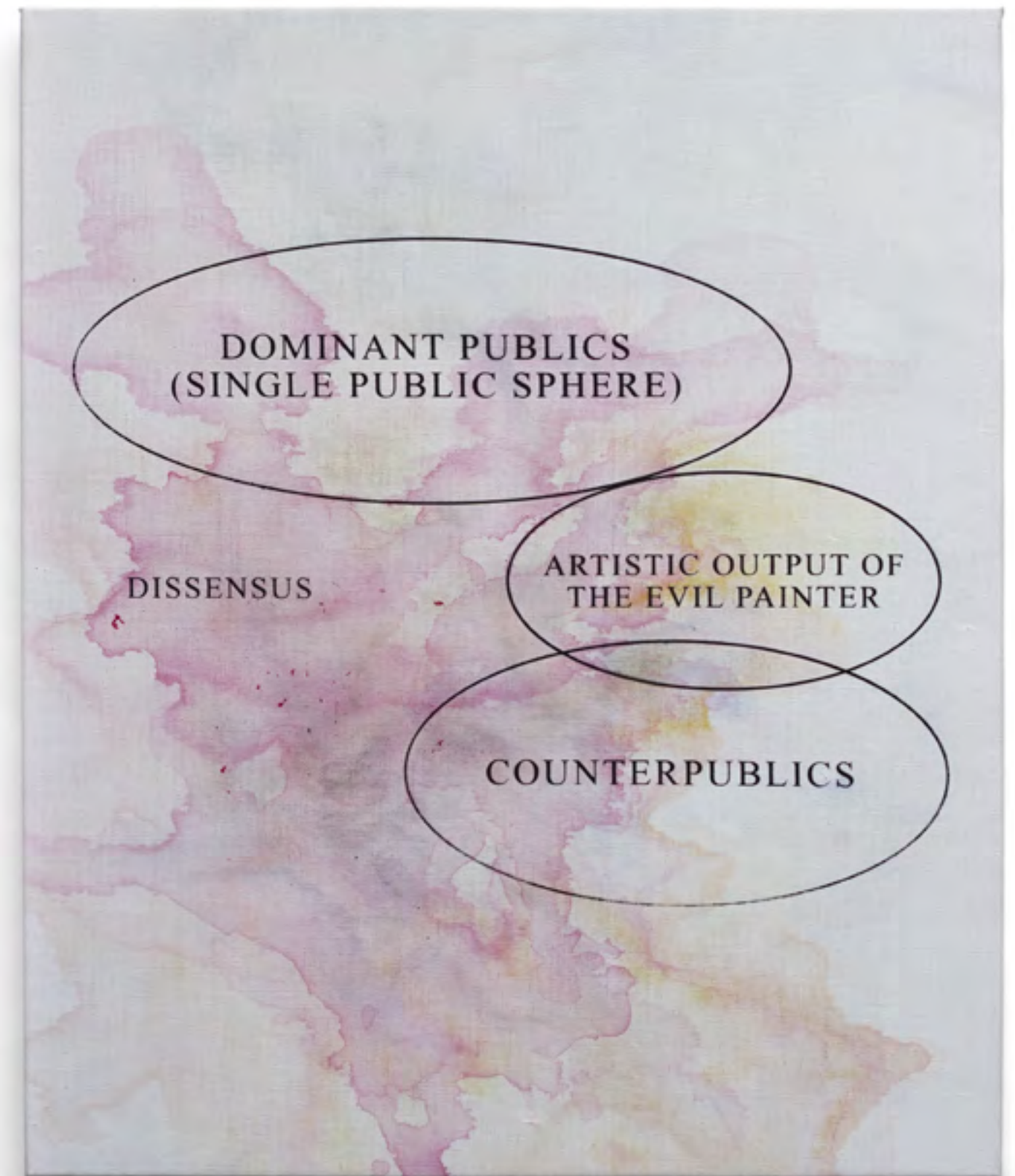


Transformative and not participatory





ЗЛИ СЛИКАР
EVIL PAINTER



THE OBJECT OF HISTORY

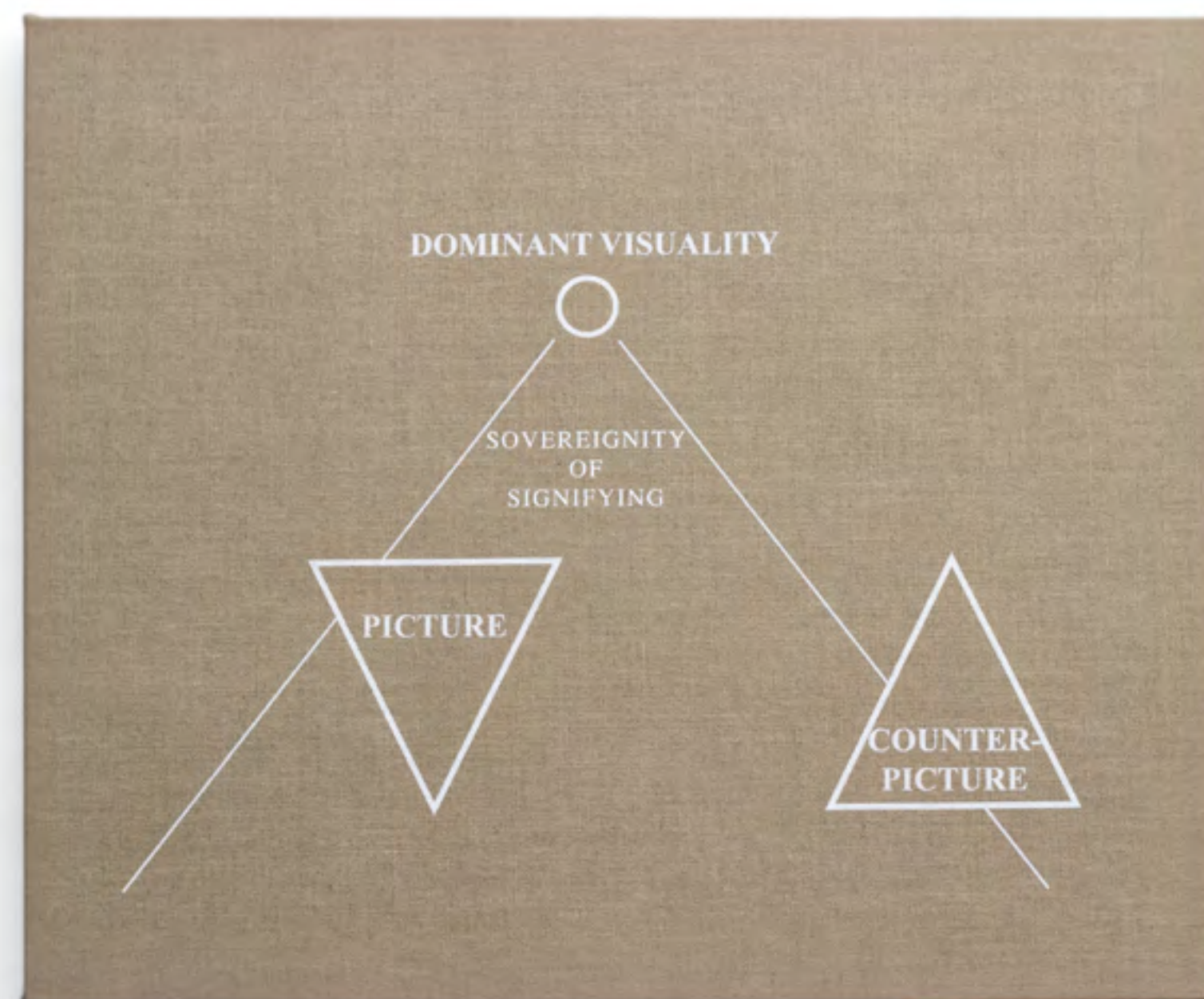
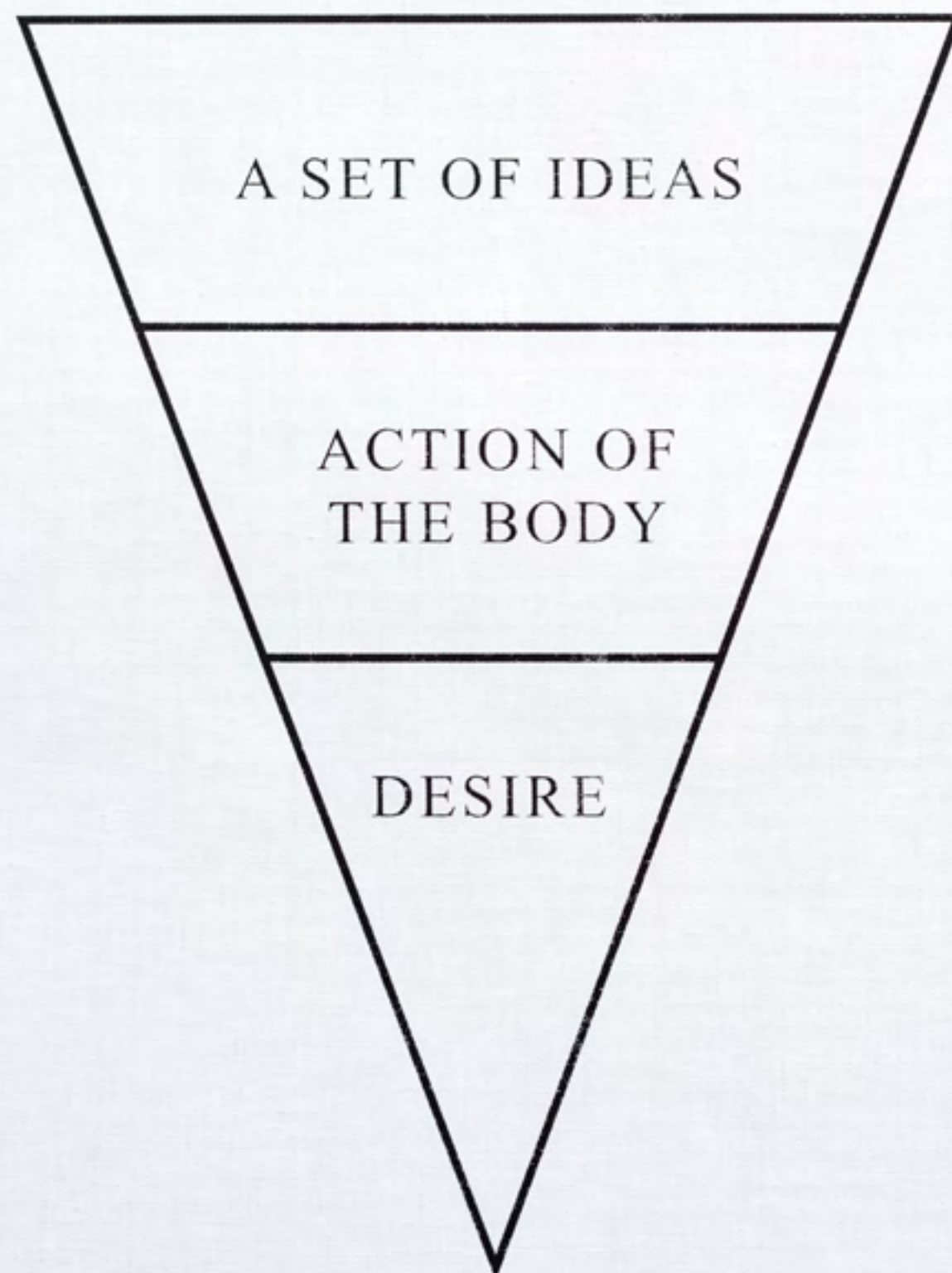
THE VICTIM OF HISTORY

**MISREPRESENTED
AS THE CULPRIT**

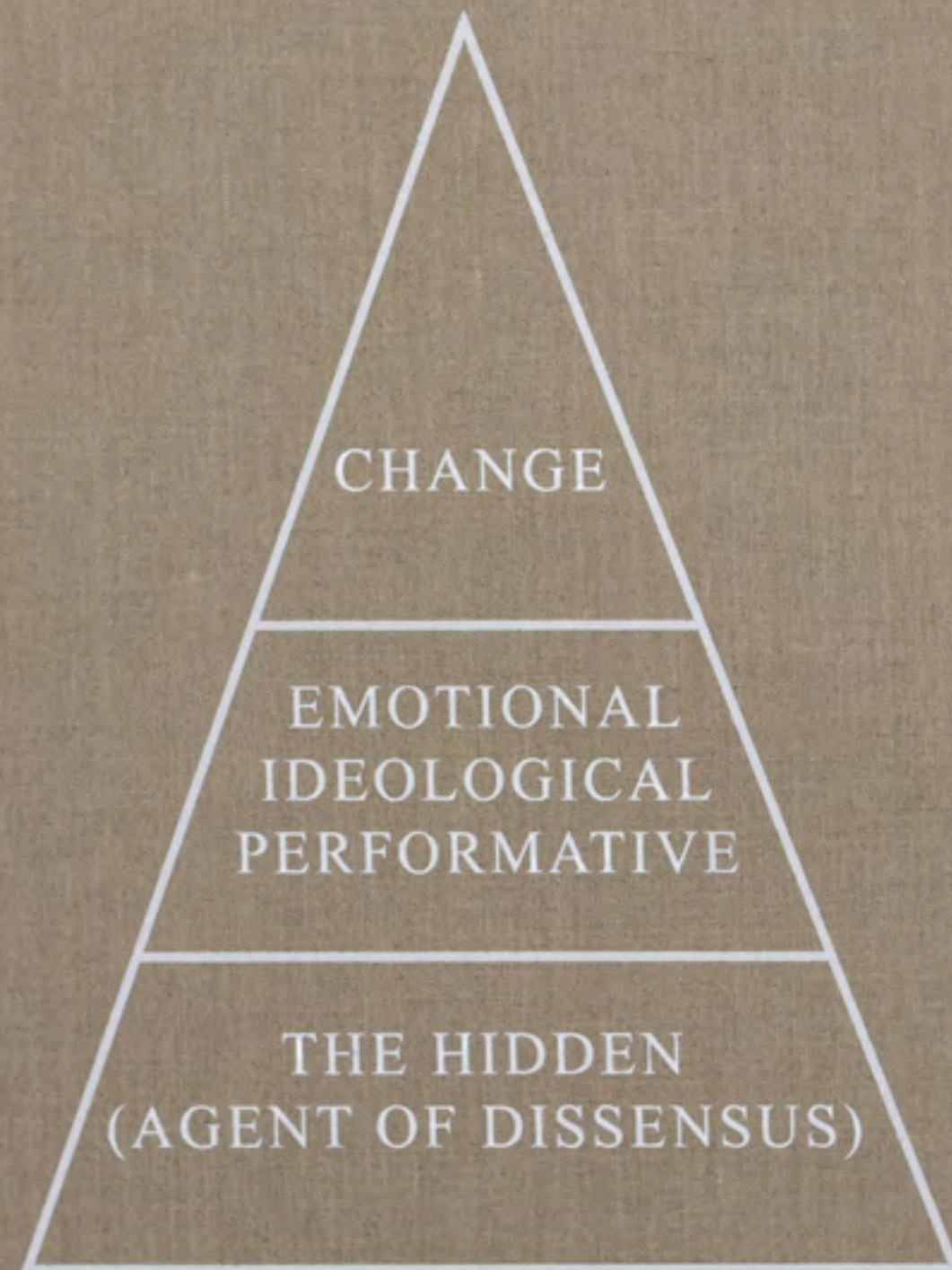
**PROCLAIMED
EVIL**



PICTURE:



COUNTERPICTURE:



DEMOCRACY:

ABSENCE OF
ANY TITLE
TO GOVERN

PRESENCE OF
POLITICAL
LEGITIMACY

PAINTING:

ABSENCE OF
AUTHORITY
OVER THE TRUTH

PRESENCE OF
LEGITIMACY TO
DEMOCRATIZE

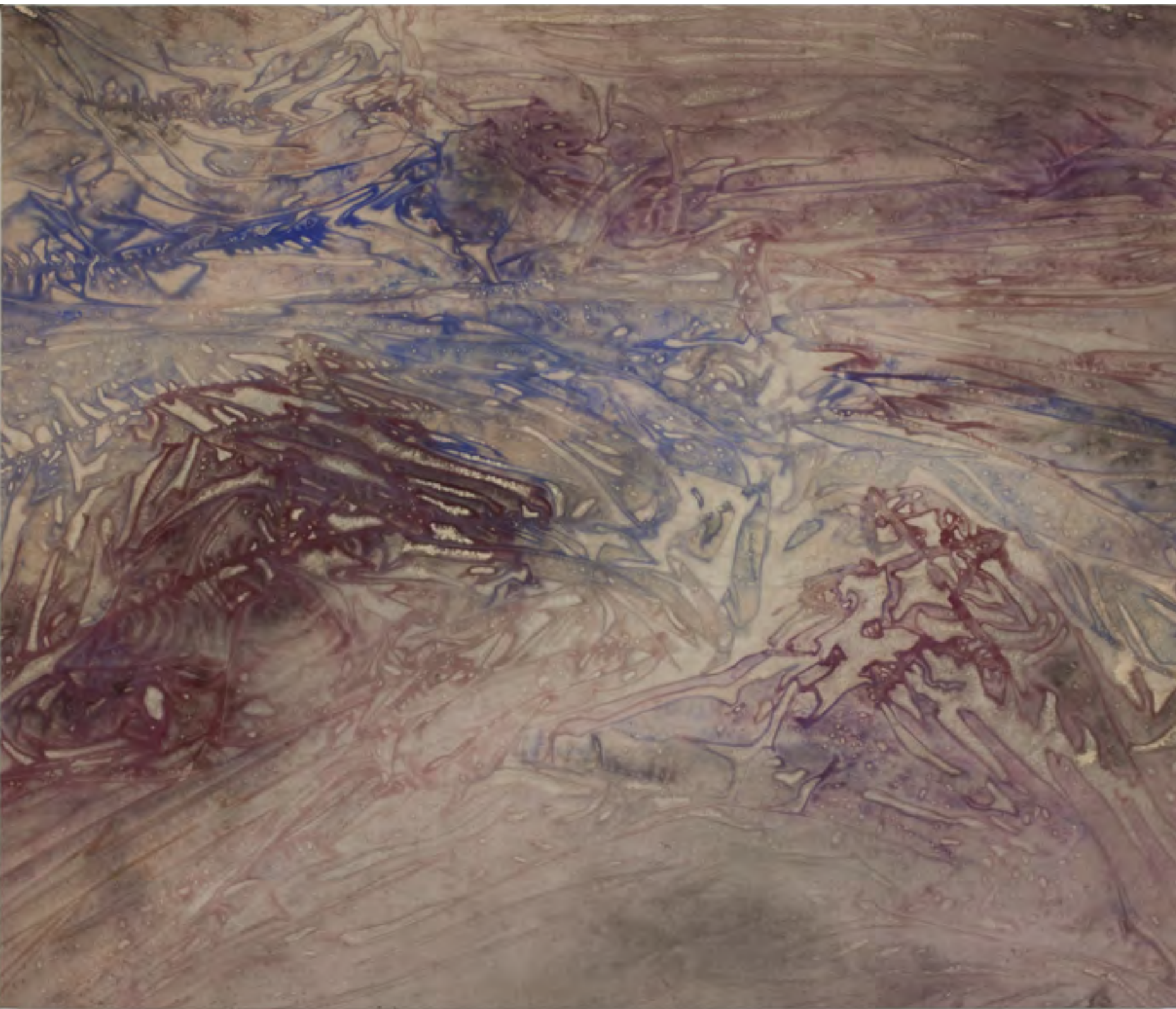
EVIL
LIVE

ABSTRACT
TRIANGULAR

PAINTER
PAINTER













Ана Боџановић

Павиљон Jugoslavia: два модерна пројекта и једна незавршена историја после

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Изложбени павиљон на острву Света Јелена у венецијанском градском парку, који изнад улаза на својој фасади носи утиснут/исписан назив JUGOSLAVIA, инаугурисан је 1938. године. Овај павиљон се налази у архитектонском комплексу који чини пет изложбених дворана нанизаних једна уз другу, и чија је изградња започета 1932. године Павиљоном Венеција, тада намењеним излагању примењене уметности, те националним павиљонима Швајцарске и Пољске, да би 1938. био допуњен подизањем павиљона Румуније и Југославије.¹ Током свог седамдесетседмогодишњег постојања, од оснивања до данас, Павиљон Југославија егзистира као простор у коме и на коме је неколико различитих државних ентитета представило концепте националне уметничке (ре) презентације: Краљевина Југославија (1938–1940), Федеративна Народна Република Југославија, односно Социјалистичка Федеративна Република Југославија (1950–1990), Савезна Република Југославија (1995–1999), Државна Заједница Србија и Црна Гора (2001–2005) и Република Србија (од 2007. године). У периодима када југословенска држава није наступала на Бијеналу у Венецији, у њеном је павиљону интервенисала Независна Држава Хрватска (1942), док је у том простору у оквиру првог послератног Бијенала (1948) била смештена изложба сликара Оскара Кокошке (Oskar Kokoschka), као допуна представљању Аустрије, уз мању изложбу палестинских уметника.²

У посредном дијалогу са темом овогодишњег учешћа Републике Србије на Бијеналу у Венецији под називом *Уједињене мртве нације*, овај сажети преглед интензивне историје, која се одигравала у Павиљону Југославија, отвориће питања о различитим и често сучељавајућим визијима националне, политичко-идеолошке и симболичке репрезентације у пољу уметности која се уз мање прекиде сваке друге године конструисала у венецијанским Ђардинима. Посебна пажња

^[1] Аутор овог комплекса је венецијански архитекта Брено дел Ђудиче (Brenno Del Giudice).
^[2] Кокошкина изложба представљена је у централном делу, изложба палестинских уметника у једној од мањих просторија, док је трећа просторија била одвојена за наступ бугарских уметника, за које није извесно да су се појавили. Ове информације саопштене су у допису дирекције Бијенала у Венецији упућеном Комитету за културу и уметност при Влади ФНРЈ од 14. 6. 1948, АЈ-314-5-21 (Ознака АЈ односи се на Архив Југославије и у даљем тексту биће коришћена у наведеном облику да означи фонд овог архива, у коме се одређени извори налазе).

биће посвећена репрезентацијама *умрлих* југословенских идеја, које су у овом павиљону заузимале различите позиције визуелних говора.

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Први модерни пројекат: Краљевина Југославија

Прилику да приступи заједници доминантно западноевропских националних павиљона у Венецији, Краљевина Југославија добила је у специфичним условима новоуспостављених дипломатских односа са фашистичком Италијом средином тридесетих година прошлог века. Заокрет југословенске спољне политике у напетим политичким околностима у Европи пред почетак Другог светског рата подразумевао је грађење пријатељских односа са званичном Италијом (на обострану политичку и економску корист), што је за последицу имало интензивирање сарадње између две државе на пољу културе. Репрезентативне гостујуће изложбе одиграле су важну улогу у оквирима ширег политичког дијалога (изложба савремене југословенске уметности *Esposizione di un gruppo di artisti jugoslavi у Galerija di Roma* у Риму 1937. и изложба *Италијански уорџрејџ кроз векове* у Музеју кнеза Павла у Београду 1938. године) и отвориле простор за преговоре о изградњи и отварању простор за Југословенског павиљона на Бијеналу у Венецији.³ У периоду када Југославија званично приступа Бијеналу, ова уметничка манифестација јасно је профилисала програмску структуру по принципу надметања националних павиљона. Тиме је напуштена идеја о европском космополитизму раномодернистичког типа као идеолошком оквиру изложбе, која је била заступљена у првим годинама развоја Бијенала. Јачање националних идентификација, подржаних изложбеном политиком Бијенала, одвијало се у складу са пролиферацијом националих подела и претензија у међуратној Европи.⁴

Како је претходно наведено, до званичне инаугурације Павиљона Југославија долази приликом *XXI Међународне уметничке изложбе* у

^[3] О политичким условима за отварање Југословенског павиљона на Бијеналу у Венецији видети: Ana Bogdanović, „Kraljevina Jugoslavija na Bijenalu umetnosti u Veneciji 1938. i 1940. godine”, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 11(2015), 23–33.
^[4] O politikama Bijenala u Veneciji u ovom periodu videti: Massimo De Sabbata, Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942), Forum, Udine 2006.

Ana Bogdanovic

The Yugoslavia Pavilion: Two Modern Projects and an Ongoing History

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

The exhibition pavilion located on the Sant’Elena Island in the Venice city park bears the name JUGOSLAVIA and was inaugurated in 1938. It is part of an architectural complex made up of five exhibition halls lined next to each other. The erection of these buildings commenced in 1932 with the Venice Pavilion which at the time served for exhibition of applied art; this was followed by the construction of the Switzerland and Poland pavilions and was completed in 1938 with the Romania and Yugoslavia pavilions.¹ During its seventy-year existence since its inception the Yugoslav pavilion has represented a space in which several different state entities have showcased concepts of national artistic (re)presentation: the Kingdom of Yugoslavia (1938-1940), the Federative National Republic of Yugoslavia, the Socialist Federative Republic of Yugoslavia (1950-1990), the Federal Republic of Yugoslavia (1995-1999), the State Union of Serbia and Montenegro (2001-2005) and finally the Republic of Serbia (since 1007). During times of Yugoslav absence from the Venice Biennale, the pavilion was used by the Independent State of Croatia (in 1942), and was the locus during the first post-Second World War Biennale (in 1948) for the exhibition of painter Oskar Kokoschka as an addition to the official Austrian entry, together with a smaller presentation by Palestinian artists.²

As part of an indirect dialogue with this year’s Serbian participation at the Venice Biennale with the project entitled *The United Dead Nations*, this summarized overview of an intense period of history aims to pose questions on different and often opposing visions of national, political, ideological and symbolic representations in the field of art that has, with several disruptions, been constructed every two years in the Venice *Giardini*. Special attention will be paid to representations of *dead* Yugoslav ideas, which took in this pavilion various positions of visual discourses.

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

Павиљон Југославије на 47. Венецијанској бијеналу

^[1] The designer of this complex is the Venetian architect Brenno Del Giudice.
^[2] Kokoschka’s exhibition was presented in the central part of the building, the exhibition by Palestinian artists in one of the smaller rooms while the third room was planned for Bulgarian artists although it is not clear whether they showed up. These pieces of information were delivered in a report of the Venice Biennale direction sent to the Committee for Culture and Art of the Federative National Republic of Yugoslavia on June 14, 1948, АЈ-314-5-21 (the АЈ mark refers to the Archive of Yugoslavia and will in further text be used to represent this archive which houses some of the sources).

The First Modern Project: the Kingdom of Yugoslavia

The Kingdom of Yugoslavia received the opportunity to join the community of primarily West European national pavilions in Venice under specific circumstances of newly established diplomatic relations with the Fascist Italy during the mid 1930’s. Changes in Yugoslav foreign policy amidst tense political circumstances in Europe directly before the beginning of the Second World War included the development of friendly relations with the official Italy (to the political and economic benefit of both countries), which in turn resulted in a more intensive collaboration in the domain of culture. Guest exhibitions in both countries played a significant role in the context of wider political dialogue (the exhibition of contemporary Yugoslav art entitled *Esposizione di un gruppo di artisti jugoslavi* and held in *Galeria di Roma* in Rome in 1937, and the corresponding *Italian Portraiture through Centuries* held at the Prince Pavle Museum in Belgrade in 1938) thus opening spaces for negotiations to build and open the Yugoslav pavilion at the Venice Biennale.³ At the time when Yugoslavia officially became part of the Biennale this artistic manifestation had a clearly defined program structure based on competition of national pavilions. This marked the abandonment of the early modernist idea of European cosmopolitanism which was the ideological foundation for the exhibition during its first years. The strengthening of national identification, as supported by the exhibition policies of the Biennale, developed in correspondence with the proliferation of national divides and pretensions in the interbellum Europe.⁴

As was previously stated, the official inauguration of the Yugoslav Pavilion took place during the *21st International Art Exhibition* in Venice. The commissioner for the Yugoslav participation at the Biennale in 1938 and 1940 was Milan Kasanin, the then Managing Director of the Prince Pavle Museum in Belgrade. His concepts of national representation within the Yugoslav pavilion were two ideologically connected exhibition projects. His choice of artists to

^[3] For information on the political conditions for opening the Yugoslav pavilion at the Biennale see: Ana Bogdanović, „Kraljevina Jugoslavija na Bijenalu umetnosti u Veneciji 1938. i 1940. godine”, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 11(2015), 23–33.
^[4] For information on the Venice Biennale policies during this time see: Massimo De Sabbata, Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942), Forum, Udine 2006.

Милан Кашанин, 1938.

Венецији. За комесара југословенског наступа на Бијеналу 1938. и 1940. године изабран је Милан Кашанин, тадашњи управник Музеја кнеза Павла у Београду. Његове концепције националне репрезентације у Југословенском павиљону чине две идеолошки међусобно повезане изложбене целине. Селекције уметника за XXI Бијенале (Љубо Бабић, Владимир Бецић, Петар Добровић, Матија Јама, Мило Милуновић, Тома Росандић) и за XXII Бијенале (Марино Тартаља, Миливој Узелац, Предраг Милосављевић, Максим Седеј и Франо Кршинић) представљају егземпларне прегледе савремене међуратне уметности у Југославији, развијене из става о постојању континуитета у праволинијском развоју југословенске модерности. Прогрес у пољу уметности приказан је сучељавањем три генерације уметника, односно сукцесивном генерацијском сменом уметничких стремљења која се заснивају на формално-ликовној иновацији: од импресионизма, преко експресионизма и кубизма, ка колоризму.⁵ У окружењу национално дефинисаних репрезентација у венецијанским Ђардинима, југословенска изложба изразила је тежњу ка истицању интернационалног, пре свега (западно) европског карактера југословенског културног и уметничког идентитета, заснованог на грађанским вредностима међуратне Европе. Тако конструисана „универзалистичка парадигма југословенског идентитета” промовисала је схватање о југословенској уметности која „може да стане rame уз rame са развијеним културама Запада” (Ignjatović 2007, 429), што је на Бијеналу искоришћено да се изнова потврди присуство југословенске државе културним, а преко њих и политичким сферама актуелне европске стварности. У ситуацији укључивања Југославије у институционализовано „надметање” национално схваћених типова уметничке репрезентације на Бијеналу, стратегије званичне југословенске културне политике ослањале су се на концепт интегралне југословенске модерности. Овај концепт карактерише аспирација ка континуитету напретка оствареног кроз синтезу различитих и међусобно неискључујућих индивидуалних позиција. Са друге стране, важно је истаћи да је изложбена селекција била одређена и административним процедурама које су успостављене унутар државне културне политике. Наиме, као модел одабира уметника који Југославију представљају у Венецији, прихваћена је „размјера 2:2:1, што се тиче броја излагача из

⁵ Изложбени концепти представљени су и у Кашаниновим текстовима из каталога наведених издања Бијенала, видети: Milan Kašanin, «Padiglione della Jugoslavia», *Catalogo - XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938 - XVI*, Venezia 1938, 290–291; и Milan Kašanin, «Padiglione della Jugoslavia», *Catalogo - XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940 - XVIII*, Venezia 1940, 266–268.

београдскога, загребачкога и љубљанскога круга”⁶ односно реципроцитет у заступљености уметника из три највећа југословенска уметничка центра.

По завршетку Другог светског рата Бијенале је обновило активности, а прва међународна изложба одржана је 1948. године, током које Федеративна Народна Република Југославија – настала из идеологије комунизма, антифашистичког става и наслеђа народноослободилачке борбе – пролази кроз преломне моменте политичког раскида са Совјетским Савезом, што је у пољу уметности условило постепено напуштање социјалистичког реализма као до тада доминантног обрасца уметничког изражавања. Нова Југославија првобитно је потврдила учешће на првом послератном Бијеналу у Венецији, сматрајући значајним прилику да своју уметност покаже у интернационалном контексту. У последњем је тренутку, међутим, ова одлука промењена из, како је наведено, техничких разлога.⁷ XXIII Бијенале је, ипак, у југословенској уметничкој јавности провоцирало стварање јасне позиције са које је било посматрано као симбол идеолошког противника спрам кога је ваљало потврдити исправност доктрине социјалистичког реализма. Грго Гамулин, иначе претходно изабран за комесара Југословенског павиљона у Венецији 1948, у критици посвећеној Бијеналу директно је изнео ставове против империјализма капиталистичког Запада и његове уметности, и тако је јасно артикулисао званичне ставове југословенског политичког и интелектуалног естаблишмента по питању улоге и положаја уметности у процесу друштвене еманципације.⁸ Визија обнове послератне Европе кроз реконструкцију

⁶ Ова одлука наведена је у писму Алберта Базале, председника Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу, које је упућено Милану Кашанину 2. 4. 1938. године (Архив Народног музеја у Београду, незаведен акт).

⁷ Југославија средином марта 1948. потврђује учешће и почиње да спроводи процедуру избора уметника по републикама, врши избор комесара, шаље представника у Венецију због увида у стање Југословенског павиљона и плаћа део трошкова за репарацију његове фасаде. Но, почетком маја месеца исте године од те одлуке се одустаје из „техничких разлога”. Видети кореспонденцију Комитета за културу и уметност при Влади ФНРЈ и дирекције Бијенала у Венецији, која се чува у Архиву Југославије у Београду, фондови: AJ-314-5-21 и AJ-314-21-83.

⁸ У тексту „Sablasti na lagunama. Reportaža sa XXIV Bijenala” Гамулин закључује: „Ne može se, danas, tri godine nakon završetka rata, govoriti o humanizmu u slikama Picassa ni o realizmu u radovima Renata Guttusa. Istina o stvarnosti nameće se neodoljivom snagom, istina o društvenoj i političkoj stvarnosti imperijalizma koju treba oblikovati, kao i istina o toj neljudskoj umjetnosti, što kao korov buja na rubu jedne umiruće kulture i koja је u ovim odlučnim vremenima na venecijanskom Bienalu još jednom samu sebe tako temeljito raskrinkala” (*Književne novine*, 36, 2. 11. 1948). О Гамулиновој критици и њеном политичком контексту више у: Лидија Мереник, „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности”, *Зборник Семинара за сtудије модерне уметностии Филозофског факултета Универзитета* у Београду, V (2009), 249–256.

be presented at the 21st (Ljubo Babic, Vladimir Becic, Petar Dobrovic, Matija Jama, Milo Milunovic and Toma Rosandic) and 22nd Biennale (Marino Tartalja, Milivoj Uzelac, Predrag Milosavljevic, Maksim Sedej and Frano Krsinic) represents an effective overview of the contemporary interwar art in Yugoslavia, stemming from the opinion that there existed artistic continuity in the linear progression of Yugoslav modernity. The development in art was showcased through juxtaposing three generations of artists, which evidenced the generational succession of artistic leanings based on formal and painterly innovation: from impressionism, through expressionism and cubism towards colorism⁵. Within the environment of nationally defined representations at the Venice Giardini the Yugoslav exhibition expressed a tendency towards emphasizing the international, primarily (West) European character of the Yugoslav cultural and artistic identity, based on bourgeois values of the interbellum Europe. Such a construct of the “universalist paradigm of Yugoslav identity” promoted a specific understanding of Yugoslav art which “could stand shoulder to shoulder with the developed cultures of the west” (Ignjatovic, 2007, 429), and this was used at the Venice Biennale to reconfirm the presence of the Yugoslav state to the cultural, and through them political spheres of the current European reality. Given the situation where Yugoslavia was included in the institutionalized “competition” of nationally-inclined types of artistic representation at the Biennale, the strategies of the official Yugoslav cultural policy depended on the concept of integral Yugoslav modernity. This concept was characterized by aspirations to continuity of progress created through synthesis of different and mutually non-exclusive individual positions. On the other hand, it is important to emphasize that the exhibition choices were also determined by administrative procedures defined within the state cultural policy: as model for the choice of artists to represent Yugoslavia the accepted “ratio was 2:2:1, concerning the number of artists from the Belgrade, Zagreb and Ljubljana circles”⁶, which decided on the balance of artists coming from the three largest Yugoslav artistic centers.

⁵ The exhibition concepts were presented in Kasanin's catalogue texts for the respective Biennale exhibitions. See: Milan Kašanin, «Padiglione della Jugoslavia», *Catalogo - XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938 - XVI*, Venezia 1938, 290–291; and Milan Kašanin, «Padiglione della Jugoslavia», *Catalogo - XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940 - XVIII*, Venezia 1940, 266–268.

⁶ This decision was stated in a letter by Alberto Bazala, president of Yugoslav Academy of Sciences and Art in Zagreb, sent to Milan Kasanin on April 2, 1938 (National Museum in Belgrade Archive, non-classified document)

After the Second World War was over the Venice Biennale renewed its activities, and the first postwar exhibition was held in 1948, during which the Federative National Republic of Yugoslavia – created from communist ideology, anti-fascist position and the legacy of the national liberation army – was experiencing watershed moments of political breaking away from the Soviet Union. This conditioned a gradual abandonment of socialist realism as the dominant form of artistic expression. The New Yugoslavia had initially confirmed its participation at the first postwar Biennale, considering it a significant opportunity to showcase its art within an international context. This decision was, however, changed in the last moment due to, ostensibly, technical reasons.⁷ The 23rd Biennale did provoke the creation of a clearer position within the Yugoslav artistic public, and the whole project was seen as a symbol of ideological adversary against whom one could confirm the righteous nature of doctrines of socialist realism. Grgo Gamulin, who had previously been chosen as commissioner for the Yugoslavia pavilion in 1948, expressed direct critical opinions against the imperialism of the capitalist West and its art, thus openly voicing official stance of the Yugoslav political and intellectual establishment concerning the issue of the position and role of art in the process of social emancipation.⁸ The vision of the reparation of postwar Europe through the reconstruction and re-articulation of previously achieved ideals of the capitalist version of modernism was at odds with the simultaneously held ideas on the progress of the Yugoslav postwar society.⁹

⁷ In mid-March 1948, Yugoslavia confirmed its participation and began with the procedure of choosing artists of each republic, as well as the commissioner, and sent a representative to Venice to view the Yugoslav pavilion and pay part of cost to repair its façade. However, this decision was reversed for “technical reasons”, beginning of May of the same year. For further information see correspondence between the Committee for Culture and Art (FNRY) and the Venice Biennale Direction, kept at the Archive of Yugoslavia and Belgrade, marked AJ-314-5-21 and AJ-314-21-83.

⁸ In his text “Ghosts in the Lagoons. A report from the 24th Biennale” Gamulin concludes: “One cannot today three years after the war has ended, speak of humanism in Picasso's painting nor of realism in the works of Renato Guttus. The truth of reality asserts itself with irresistible force the truth of social and political reality of imperialism which needs to be shaped, as well as the truth of that inhuman art like weeds flourish on the edge of a dying culture and which has in this resolute times at the Venice Biennale once again fundamentally exposed itself.” (*Knjizevne novine*, 36, November 2 1948). For more information on Gamulin's review and its political context see: Lidija Merenik, „1948: Bijenale u Veneciji i jedan primer recepcije izlagačke prakse moderne umetnosti”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, V (2009), 249–256.

⁹ The Venice Biennale 1948 organized a large retrospective of French Impressionism and presented the collection of modern European art by Peggy Guggenheim; France presented exhibitions by Georges Bracque and Marc Chagall, Austria by Schiele and Kokoschka, Great Britain by Turner and Henry Moore, and the central pavilion housed German artists Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Georg Grosz, Otto Dix and other authors who were marked as representatives of “degenerated art” during the Nazi Germany.

Зграда Југословенског послератног друштва

и реартикулацију претходно остварених идеала капиталистичке верзије модернизма супротстављала се истовременим представама о прогресу југословенског послератног друштва.⁹ Југославија 1950. поново учествује на Бијеналу у Венецији. Радови уметника Антуна Аугустинчића, Франа Кршинића, Вање Радауша, Војина Бакића, Косте Ангели-Радованија, Гојмира Антона Коса, Петра Лубарде, Исмета Мујезиновића и Боже Илића одабрани су да укажу на „социјалистичку трансформацију Југославије” са свешћу о „напору народа на путу изградње социјализма” (Šegedin 1950, без пагинације). У Павиљону су, између осталог, била изложена и иконична дела социјалистичког реализма, попут слике *Сондирање ѿерена на Новом Београду* (1948) Боже Илића и Аугустинчићеве монументалне скулптуре *Маршал Тито* (1948). Иако комесар Петар Шегедин у предговору каталога истовремено истиче и различите индивидуалности представљених уметничких позиција, текстом доминира реторика социјалистичког реализма. Амбивалентност спрам политичког говора уметности, у тренутку када је позиција Југославије између два хладноратовска пола још увек неизвесна, директније је доведена у питање у извештају комесара овог наступа у Венецији. „Ako smo u Veneciju išli da se frontalno suprotstavimo svim onim tendencijama zapadnog likovnog života kojima on danas obiluje, onda se stvar ukazuje u jednom, a ako smo u Veneciji htjeli da naidemo na razumjevanje, onda se stvar ukazuje u drugom vidu. Pišem ovaj izvještaj verujući da smo htjeli u Veneciji pokazati naše vlastite likovne napore tako da naidemo na razumjevanje, i to ne samo kod onog dijela publike koja gleda stvari samo po tematu i sadržaju nego i kod one koja procjenjuje i ocjenjuje likovni izraz”¹⁰, навео је Шегедин у исцрпном извештају, указујући не само на пропусте у концепцији изложбе и њене поставке у Павиљону, већ и инсистирајући на томе да би наредне наступе на Бијеналу требало осмислити са циљем укључивања у токове ове међународне изложбе. Тежња ка активнијем учешћу у актуелностима Венецијанског бијенала, односно бољем позиционирању унутар његових концепцијских оквира, изражена је већ на следећем наступу 1952. године, који је са југословенске стране припреман са јаснијим циљем и темељније но претходног пута. Комисија коју су сачињавали представници власти

^[1] Бијенале је 1948. приредило велику ретроспективну изложбу француског импресионизма и представило колекцију европске модерне уметности Пегџ Гугенхајм; Француска је представила изложбе Жоржа Брака и Марка Шагала, Аустрија Шилеа и Кокешке, Велика Британија је приказала Тарнера и Хенрија Мура, а у централном павиљону били су представљени немачки уметници Карл Шмит-Ротлуф, Ерих Хекел, Георг Грос, Ото Дикс и други аутори који су за време нацистичке Немачке били означени као представници „дегенерисане уметности”.
^[2] Из извештаја о учешћу на Бијеналу који је Петар Шегедин упутио Савету за науку и културу Владе ФНРЈ 7. 8. 1950. (АЈ-317-92-133).

и уметнички савет сачињен од проминентних професионалаца у пољу уметности (Франо Кршинић, Марино Тартаља, Антун Гојмир Кос, Момчило Стефановић) одлучила је да се на предстојећем Бијеналу представе „[...] дела сликара која носе известан интимистички карактер, односно сензибилан начин сликања, и то: Предрага Милосављевића и Недељка Гвозденовића из Београда, Емануела Видовића из Сплита, Антуна Мотике из Загреба и Габријела Ступице из Љубљане”¹¹ У складу са избором сликара, одлучено је да се „[...] од скулптуре [...] изложе само мањи радови, који се слажу са карактером изложбе”¹² аутора Ристе Стијовића, Петра Палавичинија и Зденка Калина. Делегиран за комесара Павиљона, сликар Марино Тартаља у каталогу Бијенала потврдио је ставове комисије о интимизму као заједничкој одредници представљених уметничких позиција у оквиру југословенске селекције. Осим актуелних радова уметника, у оквиру изложбене поставке приказани су и радови из међуратног периода, пре свега они настали током тридесетих година XX века, чиме је успостављена веза са традицијом предратног југословенског модернизма. Овај заокрет званичног политичког става према језику уметности који бира да артикулише своје аспирације сумиран је у анализи Лазара Трифуновића поводом феномена *социјалистичкој естетизма*, који се током педесетих година јавља у југословенској уметничкој средини: „Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно ‘модеран’ да умири општи комплекс ‘отворености према свету’, довољно традиционалан – преобличена естетика интимизма четврте деценије – да задовољи нов грађански укус израстао из друштвенога конформизма, и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице – он је имао све што је потребно да се стопи са политички пројектованом сликом друштва” (Trifunović 1982, 124). Наступ на Бијеналу у Венецији 1952. године представљао је јасан гест политичке и културне либерализације Југославије у периоду њеног стратешког приближавања западним политичким структурама.¹³

Када је реч о организацији југословенских наступа на Бијеналу, значајно је указати на административне процедуре које су имале утицаја на крајњи исход репрезентације у националном павиљону. Инострани наступи југословенских уметника одобравани су и организовани у институционалним оквирима званичне власти, односно кроз Савет за науку и културу Владе ФНРЈ

^[1] Наведено у извештају Драгана Шепића о учешћу на XXIV Бијеналу у Венецији (АЈ-317-92-133).

^[2] Исто.

^[3] О социјалистичком естетизму и његовим идеолошким импликацијама видети: Lidija Merenik, Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968, Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 95–97.

In 1950 Yugoslavia would again participate at the Venice Biennale. Works by Antun Augustincic, Frano Krsinic, Vanja Radaus, Vojin Bakic, Kosta Angeli-Radovani, Gojmir Anton Kos, Petar Lubarda, Ismet Mujezinovic and Boza Illic were chosen to point to the ”socialist transformation of Yugoslavia” with the full awareness of “the national efforts to build socialism” (Segedin, 1950, n.p.). The Yugoslav pavilion exhibited, amongst others, works of iconic socialist realism such as the painting *Sounding the Terrain on New Belgrade* (1948) by Boza Illic or the monumental sculpture *Marshal Tito* (1948) by Augustincic. Although the commissioner Petar Segedin in the foreword of the exhibition’s catalogue emphasized different individualities of the represented artistic positions, the text was nevertheless dominated by the discourse of socialist realism. The ambivalence towards political discourse in art was more directly brought into question in the report of the commissioner for the 1950 Biennale, in circumstance where the position of Yugoslavia in between two Cold War extremes was still undecided. “If we went to Venice to directly confront all the tendencies of the Western artistic life with which it is now imbued, that offers one perspective; if we did, however, want to find understanding in Venice, the perspective changes. I write this report in belief that what we wanted in Venice, was to show our own artistic endeavors so we could meet with understanding not only with the audiences assessing things through themes and content but with those who assess the artistic expression,”¹⁰ stated Segedin in his exhaustive report, pointing not only to the flaws in the conception of the exhibition and its realization in the Pavilion but also, to the fact that subsequent participations at the Biennale should be organized with the aim of becoming part of the direction this international show was taking.

This tendency to assume a more proactive approach to the participation at the Venice Biennale, i. e. to better position Yugoslavia’s participation within its conceptual framework, was expressed already during the following Biennale, in 1952, which Yugoslavia prepared with a clearer aim and more fully than before. The committee made up of state representatives and prominent artists (Frano Krsinic, Marino Tartalja, Antun Gojmir Kos, Momcilo Stefanovic) decided to present at the upcoming Biennale “[...] works of painters which carry a certain intimistic character and a sensitive painterly manner; by Predrag Milosavljevic and Nedeljko Gvozdenovic from Belgrade, Emanuel Vidovic from Split, Antun Motika from Zagreb and Gabriel Stupica from Ljubljana.”¹¹ In accordance with the choice of painters the committee decided that “in sculpture [...] only smaller pieces should be

^[10] From the report on Biennale participation which Petar Segedin wrote for the Council of Science and Culture of the FNRY Government, August 7, 1950 (AJ-317-92-133).

^[11] Stated in the report by Dragan Sepic on the 24th Venice Biennale participation (AJ-317-92-133)

exhibited, those which complement the character of the exhibition”¹² by Rista Stijovic, Petar Palavicini, and Zdenko Kalin. The 1952 Pavilion commissioner, painter Marino Tartalja, confirmed in the Biennale catalogue the stance of the committee on intimism as a common denominator of the represented artistic positions within the Yugoslav selection. Aside from current artistic works, the exhibition included works from the interbellum period, primarily those created during the 1930’s which established a connection to the tradition of pre-war Yugoslav modernism. This about-turn of the official political stance towards artistic language which chooses to articulate its aspirations was well summarized in the analysis by Lazar Trifunovic of the phenomenon of *socialist esthetism* which occurred in Yugoslav artistic environment during the 1950’s: “Pointed towards the laws of form and pictorial issues of the painting, esthetism was ‘modern’ enough to pacify the general complex of ‘openness’ towards the world, while remaining traditional enough – as a shape-shifted aesthetics of the intimism from the 1940’s – to satisfy the new civic taste formed by social conformity, and inert enough to fit into the myth of a happy and united community. It had everything necessary to blend with a politically projected image of society.” (Trifunovic 1982, 124). Yugoslavia’s participation at the Venice Biennale in 1952 represented a clear gesture of political and cultural liberalization of Yugoslavia during its strategic approach to Western political structures¹³.

When it comes to the organization of Yugoslav participation at the Biennale, various administrative procedures which influenced the final outcome of the representation within the national pavilion should be emphasized. All foreign appearances by Yugoslav artists were approved and organized through institutional framework of the official government, i. e. the Council for Science and Culture of the Federative National Republic of Yugoslavia government (1945–1953), the State Committee for Cultural Liaison with Foreign Countries (1953-1971), the Inter-republic Coordinative Board for Cultural Cooperation with Foreign Countries (1971-1991), and all of it based on the opinions of expert committees with advisory function within these government bodies for specific areas in culture and art. The decisions made during meetings of superior expert committees and concerning the suggested concepts by selected commissioner of the Yugoslav pavilion at the Biennale were then delegated to the museum and gallery institutions for further realization. In this manner the direction of the Yugoslav representation in international contexts was guided and controlled while attention was being paid

^[12] Ibid.

^[13] For more information on socialist aesthetism and its ideological implications see: Lidija Merenik, Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968, Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 95–97.

Зоран Мушич, 1958.

(1945–1953), Савезну комисију за културне везе са иностранством (1953–1971), Међурепублички координациони одбор за културну сарадњу са иностранством (1971–1991), а на основу мишљења стручне комисије која је имала саветодавну функцију унутар ових државних тела за поједине области културе и уметности. Одлуке донесене на састанцима надређених стручних комисија у вези за предложеним концепцијама изабраних комесара Југословенског павиљона на Бијеналу затим су делегиране музејским и галеријским институцијама на реализацију. На овај начин усмеравани су и контролисани режими југословенске репрезентације у међународном контексту, а пажња је истовремено била посвећена и задовољењу унутарњих југословенских односа. Успостављен је тзв. *рејпублички кључ*, према коме је требало да југословенске селекције на Бијеналу у Венецији у своме саставу имају представнике из свих уметничких центара у држави, што се углавном сводило на представнике београдске, загребачке и љубљанске сцене. Током осамдесетих година, односно током последње деценије постојања социјалистичке Југославије, долази до првих искорака у предвиђеној процедури, о чему ће касније бити речи. Бирократски уређени систем избора уметника од самог је почетка изазивао неодобравање стручне публике. Већ 1952. године Алекса Челебоновић је у приказу југословенског наступа на Бијеналу констатовао да „долазимо до чињенице коју није наодмет поново нагласити, да код међународних иступа не треба водити рачуна о учешћу уметника из разних наших република, већ о целисходности излагања и дејству сакупљених дела. Као што ми не водимо рачуна о томе да ли је, на пример, један швајцарски уметник из Циришког кантона или Тесина, тако је странцима потпуно свеједно ужа национална припадност наших уметника.”¹⁴ Критика спрам (не)актуелности уметничких позиција приказаних у Југословенском павиљону зарад поштовања бирократских процедура биће временом све чешће присутна у ставовима посебно млађих хроничара и критичара уметничког живота у Југославији.

Југословенски наступи на Бијеналу током педесетих година двадесетог века наставили су праксу започету 1952. године: активније укључивање у савремене токове и програмске оквире Бијенала и принцип избора према актуелним уметничким остварењима у земљи. Доминантна естетско-идеолошка позиција ових наступа заснивала се на развојној линији умереног модернизма, профилисаног тако да учествује у константном дијалогу за савременим западноевропским токовима у уметности. Изложбе у Југословенском павиљону 1956. године (Војин

^[14] Алекса Челебоновић, „Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији”, Борба, 5. 10. 1952, 5.

Бакић, Мариј Прегељ, Миодраг Б. Протић, Лазар Вујаклија, Зоран Мушич) и 1958. године (Олга Јеврић, Крсто Хегедушић, Едо Муртић, Габријел Ступица, Драго Тршар) са комесаром Алексом Челебоновићем (испред Савезне комисије за културне везе са иностранством) тежиле су да истакну индивидуалност различитих уметничких ставова и да укажу на појединачне ауторске поетике – целисходни кустоски концепт није било могуће остварити с обзиром на компромисе до којих је приликом избора уметника морало доћи.¹⁵ Наступима Душана Џамоње и Петра Лубарде 1960. године (комесар Зоран Кржишник, директор Модерне галерије у Љубљани), Јанеза Берника, Отона Глихе, Олге Јанчић и Младена Србиновића (комесар Борис Вижинтин, директор Модерне галерије у Ријечи) 1962. године, као и изложбом Стојана Ћелића, Рика Дебењака и Бранка Ружића 1964. године (комесар Алекса Челебоновић), ова тенденција је настављена, и тиме су пружани увиди у фрагменте хоризонта савремености, тада већ институционализованог југословенског социјалистичког модернизма. Тако успостављена политика излагања давала је успешне резултате, и током тог периода на Бијеналу је награђено неколико југословенских уметника: Франце Михелич добија награду за графику 1954, као и Зоран Мушич 1956, те Лојзе Спацал 1958; Миодраг Б. Протић награђен је UNESCO-вом наградом за сликарство 1956, а Бранко Ружић наградом *David Bright Foundation* 1964. године, док је Душан Џамоња био у ужој конкуренцији за награду за скулптуру на Бијеналу 1960. године (Koščević 1988, 35–36). Осим тога, Галерија савремене умјетности у Загребу учествовала је по позиву на изложби *Arte oggi nei musei*, коју је Бијенале организовало 1964. године са циљем да представи актуелне праксе у музеализацији савремене уметности и додатно етаблира наслеђе европске модерне.

Од краја педесетих година, Бијенале кроз свако наредно издање изазива противљења и критике модела организације и комерцијалног карактера изложбе, а овакви се ставови јављају и у југословенској јавности. Поводом XXXII Бијенала 1964. године, Вера Хорват Пинтарић указала је на

^[15] Радослав Путар је указао на овај проблем у приказу југословенског наступа на Бијеналу 1958. године: „Cjelokupna je organizacija Biennala svakoga puta opterećena mnoštvom kompromisa. Jednom su oni tehničke prirode, a drugi put podrivaju samu namjenu izložbe. Stoga se i predviđa reorganiziranje cijele institucije. U kontekstu s ostalim nacionalnim akcijama, naš se paviljon u biti ne razlikuje od većine. I sastav je naše selekcije nastao u aranžmanu, koji je više ili manje uspio, a konvencionalan je kao i gotovo svi drugi. Dio je izbora opterećen kompromisima, koji nisu neizbježivi. Izloženi su u Jugoslavenskom paviljonu i radovi koji ne predstavljaju ništa: nemaju ni samostalne veće umjetničke vrijednosti, a nisu karakteristični ni za kakva šira progresivna strujanja u likovnom životu zemlje. S druge strane, ipak dio eksponata zaista može poslužiti kao ogledalo značajnih likovnih kretanja u zemlji; štoviše, u našem su paviljonu ovaj put djela jednog autora, čiji stvaralački potencijal predstavlja ono, što je sada u nas najvrednije”, Radoslav Putar, „Petorica na Biennalu. Jugoslavenski paviljon u Veneciji 1958”, Prisutnosti, 11/1959, 64–65.

to maintaining good internal relations in Yugoslavia. A *pattern of republic representation* was created according to which Yugoslav selections at the Venice Biennale would include representatives from all the artistic centers within the state, which was mostly reduced to representatives of the Belgrade, Zagreb and Ljubljana artistic circles. During the 1980’s which was the last decade of the socialist Yugoslavia, first exceptions in the established procedure were made, of which there will be mention later in the text. The bureaucratically organized system for choosing artists caused disapproval from experts ever since its inception. In 1952, Aleksa Celebonovic noted in his review of the Yugoslav participation at the Biennale that “we come to a fact which should be reemphasized that in foreign presentations one should not overly concern oneself with including artists from different republics but with the wholesomeness of the presentation itself and the effect of the selected works. In the same manner that we do not care whether a, for example, Swiss artist comes from the Zurich or the Ticino cantons, so do the foreigners find it irrelevant what nationality of our artists is.”¹⁴ The criticism towards the lack of timeliness of artistic positions represented within the Yugoslav pavilion due to maintain bureaucratic procedures would in time become ever more present in attitudes of (especially) younger chroniclers and critics of Yugoslav artistic life.

Yugoslav participation at the Biennale during the 1950’s continued with the practice begun in 1952: a more active inclusion into contemporary directions and program frameworks of the Biennale with the principle of selection according to current artistic efforts in the country. The dominant aesthetic and ideological position of these participations was based on the line of development of moderate modernism profiled in such a way that it might enter a long lasting dialogue with contemporary West European directions in art. Exhibitions at the Yugoslav pavilion in 1956 (Vojin Bakic, Marij Pregelj, Miodrag B. Protic, Lazar Vujaklija, and Zoran Music) and 1958 (Olga Jevric, Krsto Hegedusic, Edo Murtic, Gabrijel Stupica, and Drago Trsar) commissioned by Aleksa Celebonovic (representing the State Committee for Cultural Liaison with Foreign Countries), tended to emphasize individuality of different artistic stances and to point out individual authorial poetics; a more wholesome curating concept was not possible having in mind the compromises that had to be made in the selection of artists.¹⁵ In 1960, Yugoslavia was

^[14] Aleksa Čelebonović, „Jugoslovenski paviljon na Bijenalu u Veneciji”, Borba, 5. 10. 1952, 5.

^[15] Radoslav Putar pointed to this issue in his review of the Yugoslav presentation at the Biennale 1958: “The whole organization of the Biennale is every time burdened by many compromises. Sometimes they are of technical nature, at others they undermine the very purpose of the exhibition. This is why a restructuring of this institution is imminent. In the context of various national actions our pavilion is not essentially different than most others. Our selection of artists was more or less successfully arranged through compromise and is conventional as almost all others. It is part of choices burdened by compromise and

represented by Dusan Dzamonja and Petar Lubarda (commissioner Zoran Krzisnik, the managing director of Ljubljana’s Modern Gallery); in 1962, by Janez Bernik, Oton Gliha, Olga Jancic and Mladen Srbinovic (commissioner Boris Vizintin, managing director of Rijeka’s Modern Gallery); and in 1964, by Stojan Celic, Riko Debenjak, and Branko Ruzic (commissioned by Aleksa Celebonovic). These participations continued the aforementioned tendencies, giving insight into fragments of contemporaneity, of the, by then, institutionalized Yugoslav socialist modernism. This policy was successful and during the period several Yugoslav artists were awarded prizes at the Biennale: in 1954, 1956 and 1958, the prize for etching and print artwork went to France Mihelic, Zoran Music, and Lojze Spacal respectively; Miodrag B. Protic was awarded the UNESCO prize for painting in 1956 while Branko Ruzic received the *David Bright Foundation* prize in 1964. Dusan Dzamonja was shortlisted for the sculpting prize in 1960 (Koscevic 1988, 35-36). Apart from that, the Gallery of Modern Art in Zagreb participated in the exhibition *Arte d’ oggi nei musei*, organized by the Biennale in 1964, with the aim of presenting the current practices in musealization of contemporary art, thus additionally establishing the legacy of European modernism.

From 1960’s onwards each succeeding Biennale would cause opposition and criticism of the organization model and the commercial character of the exhibition, the attitudes which were shared by the Yugoslav public as well. In 1964 Vera Horvat Pintaric pointed out the issues with the exhibition model in relation to national selections¹⁶. These issues she reiterated when reviewing the following 33rd Biennale in 1966: “Of course the principle of national participation according to individual countries’ choice is the most simple and diplomatic, but it also represents a serious impediment to further meaningful existence of the Biennale. Since the participants are usually chosen by official state forums the character of the national pavilions will depend on their criteria. Due to this fact a chronicler or reviewer of the Biennale cannot really discover what the most significant efforts in the past two years have been but will rather establish the differences between the official criteria for art and the real artistic issue of certain countries. Many national pavilions thus, inform us on the gradual revolution of official forums in the field of art and culture and their gradual acceptance of more contemporary thought, i. e. the personal

^[16] they are not unavoidable. The Yugoslavia pavilion thus, hosted works which represent nothing: they have no individual artistic value nor are they characteristic for some wider progressive directions in the country’s artistic life. On the other hand, part of the exhibition can really serve as a mirror of significant artistic leanings in our country; what is more, our pavilion this year hosted an author whose creative potential represents what is most valuable in our art.” Radoslav Putar, „Petorica na Biennalu. Jugoslavenski paviljon u Veneciji 1958”, Prisutnosti, 11/1959, 64–65.

^[16] Vera Horvat Pintarić, „XXXII Bijenale u Veneciji”, Telegram, 10. 7. 1964, 3.

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

Зграда Београдског музеја

проблеме излагачког модела према националним селекцијама,¹⁶ које је поново изнела и у приказу наредног Бијенала 1966. године: „Dakako, принцип nacionalnog učešća prema slobodnom vlastitom izboru najjednostavniji је i najdiplomatskiji, ali је istovremeno i озbiljna prepreka daljnjem smislenom postojanju Bijenala. Budući da učesnike uglavnom određuju oficijelni državni forumi, karakter nacionalnih paviljona ovisi o njihovim kriterijima. Na taj način kroničar i kritičar Bijenala ne otkriva i ne saznaje ono najznačajnije što se dogodilo у protekle dvije godine, nego, naprotiv, tek utvrđuje разлике које postoje između činovničkog kriterija umjetnosti i stvarne problematike u pojedinim zemljama. Ili, bolje rečeno, mnogi nacionalni paviljoni informiraju о postupnoj evoluciji službenih foruma s područja umjetnosti i kulture, njihovo postepeno прихваћање suvremenije misli, što će reći, vlastiti obrazovni razvoj njihovih predstavnika”.¹⁷ Исте проблеме она је истакла и у наступу Југословенског павиљона 1966. године, када су представљени уметници Радомир Дамњановић Дамњан, Јован Крагохвил, Славко Тихец, Богдан Мешко, Владимир Макуц и Бранко Миљуш (комесар Зоран Кржишник), отварајући значајно питање о томе какво се схватање „пластичке актуалности југославенске умјетности” на овакав начин жели исказати, уједно упућујући на парадокс социјалистичког друштва које не поставља питања о улози уметника у изградњи своје савремености. (Радомира Дамњановића издваја као позитивни изузетак у датој селекцији уметника.)

Сукоб два виђења социјализма као идеолошког оквира уметничког деловања у ситуацији артикулисања савремености ескалирао је на Бијеналу 1968. године, које су обележили протести италијанских студената против „[...] Бијенала као инструмента буржоазије у кодификацији политика расизма и културне неразвијености зарад комерцијализације идеја” (Di Martino 2005, 61). У Југословенском павиљону изабрани су да наступе Ото Лого, Иван Табаковић и Мирослав Шутеј, док је за комесара делегирана Штефка Цобељ (Музеј савремене уметности, Београд). У напетој атмосфери сукоба студената и полиције за време венецијанског вернисажа, неки национални павиљони су своју солидарност са протестима исказали затварањем, што, међутим, није био случај са Југословенским павиљоном. У павиљону социјалистичке Југославије организовано је прво свечано примање званица, што је као гест демонстративног игнорисања актуелних збивања у оквирима Бијенала изазвало негативне коментаре међу стручном публиком, нарочито имајући у виду

Зграда Београдског музеја

^[16] Vera Horvat Pintarić, „XXXII Bijenale u Veneciji”, Telegram, 10. 7. 1964, 3.

^[17] Vera Horvat Pintarić, „XXXIII Bijenale u Veneciji. Dileme i promasaji”, Telegram, 8. 7. 1966, 8.

социјалистички профил југословенске државе.¹⁸ Међутим, Мирослав Шутеј је реаговао на дату ситуацију и одлучио да затвори део изложбе у коме су били представљени његови радови „[...] u okolnostima које као грађанин socijalističke zemlje ne može prihvatiti, a i u ime slobode opredjeljenja”¹⁹ Шутејева одлука изазвала је негодовање комесарке Павиљона и мање инциденте у вези са отварањем југословенске изложбе, чиме је симболички означен раскорак не само између сучељених визија о улози уметника у репрезентацијским оквирима социјалистичког друштва, већ и на релацији између индивидуалног уметничког говора (његове друштвене одговорности) и процедуралности бирократског апарата културне политике. На импликације оваквих гестова званичне политике (опет) је указала Вера Хорват Пинтарић, закључујући: „Komisija (za kulturne veze sa inostranstvom) smatra da је pozivom na izlaganje i pristankom autora da izlaže postala vlasnik ne samo autorskih prava na djelo nego i autorove svijesti i slobode opredjeljenja”²⁰. Говор *iproših* јавности и спрам официјелних механизма реализације југословенске социјалистичке доктрине исте је године артикулисан великим студентским протестима који су се догодили у универзитетским центрима СФРЈ.²¹ Осим статута Бијенала, било је неопходно реформисати и моделе репрезентације у Југословенском павиљону.

Павиљон Југославија на Бијеналу 1970. године заузео је неутралан став спрам политичких збивања (Koščević 1988, 39), остајући привржен утврђеној модернистичкој позицији: наступили су међународно етаблирани уметници Душан Џамоња, Јанез Берник, Јагода Буић, а комесар је био Зоран Кржишник. Године 1972. комесар Миодраг Б. Протић (директор Музеја савремене уметности у Београду) и заменица комесара Ирина Суботић приказали су у Југословенском павиљону актуелнији избор уметничких позиција: Владимира Велиčkовића и Душана Оташевића, експоненте нових усмерења у југословенском сликарству од средине шездесетих година (нови реализам и поп-арт), те архитекту Вјенцеслава Рихтера, који је приказао објекте системске пластике развијене

^[18] Како се наводи у тексту Vere Хорват Пинтарић: „Pa ipak i uprkos svemu, SFR Jugoslavija је prva u svojem paviljonu organizirala primanje a nakon toga njezin su primjer u Giardinima slijedile samo još dvije zemlje: Austrija i Argentina. Taj neočekivani gest SFR Jugoslavije izazvao је najnegativnije komentare među kritičarima i stvaraocima, koji su mi se obraćali sa pitanjima o političkoј i moralnoj kvalifikaciji takvog demonstrativnog ignoriranja svih zbivanja u okvirima Bijenala: od socijalističke zemlje očekuje se, istakli su, barem minimalni gest solidariziranja, ako već ne i aktivno opredjeljenje. Već u toku primanja milanski su ga komunisti ironično nazvali: koktel za revoluciju”, Vera Horvat Pintarić, „Pol art u Veneciji”, Telegram, 28. 6. 1968, 3.

^[19] Наведено у писму Мирослава Шутеја упућеном Комисији за културне везе са иностранством, у: Vera Horvat Pintarić, „Pol art u Veneciji”, Telegram, 28. 6. 1968, 3.

^[20] Исто.

^[21] О појму iproših јавности више у тексту Лидије Мереник у овом каталогу.

educational development of their representatives”¹⁷. She perceived such issues with the Yugoslav pavilion exhibition in 1966 which included artists Radomir Damnjanovic Damnjan, Jovan Kratohvil, Slavko Tihec, Bogdan Mesko, Vladimir Makuc, and Branko Miljus (commissioned by Zoran Krzisnik); in her review she touched upon the significant question on the way the understanding of “the plastic actuality of Yugoslav art” is represented pointing out the paradox of socialist society which never poses questions on the role of the artist in the development of its contemporariness. (She singled out Radomir Damnjanovic as a positive example in that year’s selection.)

The juxtaposition of two views on socialism as ideological frame of artistic activity within the situation of articulating contemporariness escalated in 1968 when that year’s Biennale was marked by protest of Italian students against “the Biennale as instrument of the bourgeoisie in codifying politics of racism and cultural backwardness for commercial commodification of ideas” (Di Martino 2005, 61). The Yugoslav pavilion exhibited art by Oto Logo, Ivan Tabakovic, and Miroslav Sutej, and the commissioner was Stefka Cobelj from the Museum of Contemporary Art in Belgrade. In the tense atmosphere of conflicts between students and the police during the Venice vernissage, some national pavilions expressed their support by closing their exhibitions which was however, not the case with the Yugoslav pavilion. Furthermore, the pavilion of the socialist Yugoslavia organized the first official reception which as a gesture of demonstrative ignoring of current events at the Biennale caused numerous negative comments among the expert audiences, especially having in mind the socialist profile of the Yugoslav state.¹⁸ Artist Miroslav Sutej, however, reacted to the situation by deciding to close the part of the exhibition which housed his works “in the circumstances which as a citizen of a socialist country I cannot accept in the name of the freedom of choice”¹⁹. Sutej’s decision caused a negative reaction of the commissioner as well as minor incidents concerning the opening of the Yugoslav exhibition which symbolically marked a chasm not only between the confronting visions on the role of the artist in the representational context of the socialist society but also between ideas of individual artistic discourse (and

^[17] Vera Horvat Pintarić, „XXXIII Bijenale u Veneciji. Dileme i promasaji”, Telegram, 8. 7. 1966, 8.

^[18] In her text, Vera Horvat Pintaric states: “Still, and despite everything SFR Yugoslavia was the first one to organize official reception in its pavilion after which this example was followed by only two other countries: Austria and Argentina. The unexpected gesture by SFR Yugoslavia has caused most negative comments amongst critics and creators who have asked me about the political and moral qualification of such a demonstrative ignoring of all the vents within the Biennale: a socialist country is expected, they emphasized, to offer at least a minimal gesture of solidarity if not active support. During the reception, the communists of Milan ironically called it: cocktails for revolution.” Vera Horvat Pintarić, „Pol art u Veneciji”, Telegram, 28. 6. 1968, 3.

^[19] Stated in a letter by Miroslav Sutej to the Committee for Cultural Liaison with Foreign Countries, quoted in Vera Horvat Pintarić, „Pol art u Veneciji”, Telegram, 28. 6. 1968, 3.

its social responsibility) and the officious procedures of the bureaucratic system of cultural politics. Yet again, it was Vera Horvat Pintaric who pointed out the implications of such gestures by the official system: “the Committee (for Cultural Liaison with Foreign Countries) believes that in accepting the invitation to exhibit the artist hands over not just the copyrights of his work but also of his consciousness and freedom of choice.”²⁰ The discourse of *counterpublic* against the official mechanisms of implementing the Yugoslav socialist doctrine was further articulated the same year during large student protests in all university centers of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia²¹. It was proving necessary to reform not only the Biennale rulebook but also the representation models in the Yugoslav pavilion.

In 1970 the Yugoslav pavilion took a neutral stance towards the political circumstance (Koscevic 1988, 39) by staying true to established modernist tradition: internationally known artists Dusan Dzamonja, Janez Bernik and Jagoda Buic were presenting and the commissioner was Zoran Krzisnik. In 1972, the commissioner Miodrag B. Protic (managing director of the Museum of Contemporary Art in Belgrade) and his deputy Irina Subotic chose to represent a more current choice of artistic positions: Vladimir Velickovic and Dusan Otasevic, proponents of new directions in Yugoslav painting since the 1960’s (new realism and pop art) and architect Vjenceslav Richter who exhibited objects in systematic plastics developed from his theory of synth-urbanism. The selection was contextualized in such a way as to point out the various artistic stances toward issues of aesthetic and social contemporariness with special emphasis on analyzing the relation between artist and society (Protic et al 1972, np), which was a significant difference from previous Yugoslav exhibitions at the Biennale. Richter’s stance on the synthesis of art and life, i. e. the active participation of multidisciplinary potential of art in the processes of shaping social structures, offered a radical vision of the possibilities of socialization of artistic activity (Denegri 1972, np).

During this time many visitors and critics of the Biennale, including those from Yugoslavia, wrote and spoke about the *death in Venice* – and organizational and conceptual crisis of the international manifestation which only seemed to grow. Restructuring the Biennale was imminent and it took place in 1973 by adopting a new statute (Di Martino 2005, 65) and a new managing director, Carlo Ripa di Meana, who was a member of the Italian Socialist Party. Since in 1974 there were no national pavilion presentations²², the Yugoslav participation was officially continued

^[20] Ibid.

^[21] On the term of counterpublic more in the article by Lidija Merenik in this catalogue.

^[22] This Biennale was organized as a reaction to current events in Chile, i. e. a cultural protest against the military coup by future dictator Augusto Pinoche and its consequences.

Карла Рипе ди Меана

Карла Рипе ди Меана

из његове теорије синтурбанизма. Изложбена селекција је контекстуализована тако да укаже на различите уметничке ставове спрам проблематика естетске и социјалне савремености, а посебна пажња посвећена је анализи релације уметник – друштво (Protić et al. 1972, без пагинације), што се значајно разликовало од претходних југословенских наступа на Бијеналу. Рихтеров став о синтези уметности и живота, односно активном укључивању мултидисциплинарног потенцијала уметности у процесе обликовања друштвених структура у датом је контексту понудио радикалну визију о могућностима социјализације уметничког деловања (Denegri 1972, без пагинације).

У тим годинама, међутим, многи су посетиоци и коментатори Бијенала, укључујући и оне са југословенске стране, говорили и писали о *српџи* у *Венецији* – организационој и концептуалној кризи ове међународне изложбене манифестације, која је узимала све више маха. Реструктурирање је било неминовно, што се и догодило усвајањем новог статута 1973. године (Di Martino 2005, 65) и доласком на чело Бијенала Карла Рипе ди Меана (Carlo Ripa di Meana), члана Италијанске социјалистичке партије. Како током 1974. није било презентација националних павиљона у оквиру Бијенала,²² југословенско учешће је настављено 1976. године. Свакако најрадикалнији искорак у концепцији југословенске изложбе на Бијеналу био је праћен околностима које је неопходно размотрити. Првобитни предлог за наступ у Југословенском павиљону Радослава Путара, тадашњег управника Галерије сувремене умјетности у Загребу, био је смишљен да одговори на актуелна питања која Бијенале отвара, те реферише на „[...] ideološku sredinu (ambijent) u kojem se odvijao razvitak umjetnosti u našoj zemlji nakon ročetka osmog decenija našeg stoleća”²³ и да укаже на примере уметничких пракси у Југославији које испитују проблеме статуса уметничког дела, односно његове дематеријализације, као и улогу аутора, те изражавају активни критички став спрам друштвених и културних структура. Предлог је предвидео ретроспективу групе *ОХО* (као најранији пример испољавања радикалних ставова у југословенском културном простору) и актуелне уметничке продукције: Радомира Дамњановића Дамњана, Марину Абрамовић, Горана Трбуљака и Брацу Димитријевића. Иако је Међурепублички координациони одбор за културну сарадњу са иностранством подржао леву политичку оријентацију нове управе Бијенала и указао на значај југословенског учешћа у

^[22] Ово је Бијенале било изведено као реакција на актуелне догађаје у Чилеу, односно као културни протест против војног удара будућег диктатора Аугуста Пиночеа и његових последица.

^[23] Концепт изложбе представљен је у Путаровом извештају Ликовној комисији Међурепубличког координационог одбора за културну сарадњу са иностранством 16. 2. 1976. (AJ-465-1455).

датим околностима, Ликовна комисија се није могла усагласити око предлога за изложбу, те је он одбијен, што је резултирало и званичним одустајањем од југословенског учешћа на Бијеналу. Након интервенције дирекције Бијенала, која је из протеста према неучествовању Југославије послала телеграм председнику Јосипу Брозу Титу са молбом да утиче на промену оваквог става, стручна комисија је опет хитно заседала и у последњем часу прихватила ревидирани Путаров предлог да у Југословенском павиљону наступе: Брацо Димитријевић, Иван Кожарић, Јулије Книфер, Борис Јесих, Радомир Дамњановић Дамњан и Херман Гвардијанчић.²⁴ Неефикасност бирократског апарата, али и неразумевање и неодобравање надлежне стручне комисије да критичке уметничке праксе уђу у репрезентацијске оквире Југославије, довели су до готово парадоксалне ситуације у којој је умало изостала начелна подршка социјалистичке Југославије реформисаном, изразито левичарском концепту Бијенала. Јеша Денегри је у приказу Бијенала дату ситуацију анализирао на следећи начин: „Akcenat u radu ovih umetnika nije više postavljen na neprikosновенost forme estetskog objekta već је prenet na čitanje misaонih потicaja koji iz statusa dela i iz načina понашања samih аутора директно или indirektno произлазе, а upravo u tome se без sumnje i nalaze razlozi zbog којих se значење preтежног broja ових radova нашло u raskoraku sa zahtevima за reprezentativношћу i afirmativношћу umetničkih iskaza kakvi se u ovakvim ‘официјелним’ aranžmanima преćутно podrazumeвају”.²⁵ Уздржани, и неретко компромисни модернистички репрезентацијски говор југословенског наступа на Бијеналу овим је наступом, ипак, доведен у питање без одговарајућег одјека.

Осамдесете године у Југословенском павиљону у Венецији започињу последњим омажом великој идеји о социјалистичкој Југославији. Комесар Зоран Кржишник као одговор на тему Бијенала 1980. године – уметност седамдесетих – нуди праксу југословенске монументалне споменичке скулптуре посвећене народноослободилачкој борби у Другом светском рату, која је у оквиру изложбе представљена кроз фотографије и конкурсну документацију. У контексту обликовања природног окружења монументалним уметничким интервенцијама, као изразом победоносне слободе човечанства и њених универзалних вредности (Kržišnik 1980, 210), били су представљени репрезентативни споменички меморијали аутора Душана Џамоње, Славка Тихеца, Богдана Бодановића, Миодрага Живковића и других. Тада је последњи пут изложба у Југословенском павиљону

^[24] Опширни извешаји о догађајима који су пратили припрему овог југословенског наступа на Бијеналу у Венецији чувају се у Архиву Југославије у Београду, фонд: AJ-465-1455.

^[25] Јеša Denegri, „Bijenale u Veneciji”, Umetnost, br. 50, 1967, 35.

in 1976. What became the most radical choice in organizing the Yugoslav exhibition in Venice was determined by circumstances which deserve to be more fully analyzed. The initial exhibition proposal by Radoslav Putar, the then manager of the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, intended to answer the current questions posed by the Biennale and referred to “[...] the ideological environment which has surrounded the development of art in our country since the beginning of the 1970’s”²³ while pointing to examples of artistic practice in Yugoslavia which were exploring the problems of the status of artistic works and their dematerialization as well as the role of the author. These practices were expressive of active critical attitudes toward social and cultural structures. The proposal suggested a retrospective of the *OHO group* (which represented the earliest example of expressing radical stances within the Yugoslav cultural space) and exhibitions by current artists Radomir Damnjanovic Damnjan, Marina Abramovic, Goran Trbuljak and Braco Dimitrijevic. Although the Inter-republic Coordinative Board for Cultural Cooperation with Foreign Countries supported the leftist leanings of the new Biennale management and emphasized the significance of the Yugoslav participation under such circumstances, the Artistic Committee could not manage to agree on the exhibition’s proposal causing it to be rejected which resulted in the country’s official decision to abstain from participating at the Venice Biennale. After an intervention by the Biennale management which sent an official telegram to president Josip Broz Tito in protest, urging him to influence a change of decision, the Committee urgently set once again and accepted in the last minute a revised proposal by Putar for the Yugoslav exhibition to include Braco Dimitrijevic, Ivan Kozaric, Julije Knifer, Boris Jesih, Radomir Damnjanovic Damnjan, Herman Gvardijancic²⁴. The inefficacy of the bureaucratic system as well as lack of understanding and approval by the Artistic Committee in including critical artistic practices in the Yugoslav representation led to an almost paradoxical situation that threatened to show lack of support of socialist Yugoslavia for the reformed and remarkably leftist Biennale concept. Jesa Denegri wrote in his review of the Biennale: “The emphasis in the work of these artists is not placed on the ultimate dominance of the form of aesthetic object anymore but has been transferred to reading thought incentives which stem directly or indirectly from the work’s status and the behavior of its author which is no doubt the reason why the meaning of most of the represented works came into dispute with demands for representative and affirmative nature of

^[23] The exhibition concept was presented in Putar’s report to the Artistic Committee of the Inter-republic Coordinative Board for Cultural Cooperation with Foreign Countries, February 16, 1976 (AJ-465-1455).

^[24] Detailed reports on the events accompanying the preparations for this particular Yugoslav presentation at the Venice Biennale are housed in the Archive of Yugoslavia, Belgrade, marked AJ-465-1455.

artistic expressions which are implicitly expected from these “official arrangements”²⁵. The conformist and most often compromised modernist representational discourse of the Yugoslav participation at the Venice Biennale was with this exhibition questioned but without adequate response.

The decade of the 1980’s in the Yugoslav pavilion began with the final homage to the great idea of socialist Yugoslavia. Commissioner Zoran Krzisnik in response to the theme set by the Biennale in 1980 – which was the art of the 1970’s – offered the practice of Yugoslav monumental memorial sculpture dedicated to the national liberation fight during WW2 and which was represented through photographs and documentation (concerning the process of choosing the artist to create the work). Within the context of shaping the natural environment with monumental artistic interventions as expressions of victorious freedom of humankind and its universal values (Krzisnik 1980, 210) represented memorials chosen were by artists Dusan Dzamonja, Slavko Tihec, Bogdan Bogdanovic, Miodrag Zivkovic and others. This was the last time that the Yugoslav pavilion exhibition in Venice was directly marked by political and ideological artistic discourse.

The following exhibition in 1982, opened up spaces for presenting new artistic positions in the Yugoslav artistic environment and these positions could roughly be described as symptoms of the postmodern condition and are represented in the works of younger artists who took up pluralist standpoints and brought into question / revised the possibility of realizing a modernist project at all. Through the very choice of artists Bora Iljovski, Edita Subert, and Andraz Salamun, commissioner Jesa Denegri of the Museum of Contemporary Art in Belgrade pointed to the emergence of new tendencies in artistic Yugoslavia which were created and developed in parallel with similar tendencies in other artistic environments: the concepts of new painting, ideas of trans-avant-garde, *pattern painting*, and new expressionism (Denegri 1982, np). In presenting Boris Bucan (commissioner Davor Maticevic), in 1984, and Emerik Bernard, Nina Ivancic, Zvezdana Fio, Luj Vodopivec and Mileta Prodanovic (commissioner Andrej Medved), in 1986, the movement within the reference field of postmodernism was continued. When the Yugoslav exhibition model is concerned the 1984 Biennale offers a significant change: for the first time the exhibition presented only one artist which marked the definitive abandoning of the *pattern of republic representation* as a compulsory frame of the Yugoslav participation at the Biennale. This practice was continued in 1988 (artist Janez Bernik and commissioner Jure Mikuz) and 1990 (artist Filo Filipovic and commissioner Zoran Gavric), which were the final presentations of socialist Yugoslavia in Venice, indicating the layering

^[25] Јеša Denegri, „Bijenale u Veneciji”, Umetnost, br. 50, 1967, 35.

Зграда Музеја савремене уметности у Венецији

у Венецији директно означена политичко-идеолошким говором уметности.

Наредни наступ на Бијеналу, 1982. године, отворио је простор за приказивање нових уметничких позиција на југословенском уметничком простору, које се у најширем смислу могу окарактерисати као симптоми постмодерног стања, а односе се на стваралаштво млађе уметничке генерације, која наступа са плуралистичких полазишта и која доводи у питање или ревидира могућности остварења модернистичког пројекта. Самим избором уметника: Бора Иљовски, Едита Шуберт и Андраж Шаламун, комесар Јеша Денегри (Музеј савремене уметности, Београд) управо је указао на појаву нових тенденција у југословенској средини, које су настајале и одвијале се паралелно са сродним појавама у другим уметничким срединама – концептима нове слике, идејама трансавангарде, *pattern painting*-ом, новим експресионизмом (Denegri 1982, без пагинације). Представљањем Бориса Буђана (комесар Давор Матичевић) 1984. године, те Емерика Бернарда, Нине Иванчић, Звјездане Фио, Луја Водопивеца и Милете Продановића (комесар Андреј Медвед) 1986. године, настављено је кретање у референтном пољу постмодерне. У контексту модела излагања Југославије, на Бијеналу 1984. године долази до значајне промене: први пут је за изложбу у Павиљону одабран само један уметник, чиме је и дефинитивно напуштен тзв. *рејублички кључ* као обавезујући оквир југословенског наступа на Бијеналу. Ова је пракса настављена и на изложбама на Бијеналу 1988. године (Јанез Берник и комесар Јуре Микуж) и 1990. године (Фило Филиповић и комесар Зоран Гаврић), последњим појављивањима социјалистичке Југославије у Венецији, чиме је назначено раслојавање југословенске сфере, које је убрзо затим и довршено у грађанским ратовима који су се током деведесетих година водили на њеној територији. Ипак, значајно је истаћи да у пољу уметности и кроз позиције аутора представљених у Југословенском павиљону у овом периоду није било исказа нити коментара који су антиципирали или коментарисали актуелне друштвене и политичке реалности у држави која је полако тонула у идеолошку и територијалну дезинтеграцију.

Једна незавршена историја

Павиљон Југославија је након дисолуције Социјалистичке Федеративне Републике Југославије наследила Савезна Република Југославија, коју су чиниле Србија и Црна Гора. Због увођења санкција међународне заједнице, ова Југославија није учествовала на Бијеналу до 1995. године, када је у Венецији представљена изложба

сликара Милоша Шобајића (комесар Радислав Тркуља, тадашњи директор Музеја савремене уметности, Београд). Иако се током деведесетих година у Србији, у окриљу институционалне културе, а нарочито кроз рад Музеја савремене уметности у Београду, одвијао процес темељне ревизије историјских и идеолошких наратива о уметности у правцу изразитог антимодернистичког и пронационалистичког усмерења (који је остварен и у изложбеној пракси у земљи), на неке државне наступе, укључујући и Венецијанско бијенале, нису се слали уметници који су припадали званичном новоформираном укусу (Анђелковић и Димитријевић 2005, 21). Много више, ови су наступи били резултат нерегулисаних и приватизованих структура унутар институционалних тела званичне културне политике – посебно наступ Воје Станића (комесар Бранислав Секулић) 1997. године, када је без довољно аргументованог званичног обавештења повучен позив упућен Марини Абрамовић да наступи у Југословенском павиљону.²⁶ Као посебно непромишљен гест краткорочне, мада у својој анахроности ефикасне културне политике Југославије за време владавине Слободана Милошевића, истиче се наступ на Бијеналу 1999. године: сликар Тодор Стевановић и скулптуре од теракоте настале у оквиру симпозијума *Terra* у Кикинди (аутори Слободан Којић, Младен Маринков, Борислава Недељковић Продановић, Маријана Гвозденовић и Милорад Дамњановић), комесара Радислава Тркуље, који је организован и извођен истовремено са НАТО бомбардовањем СР Југославије.

Почетак двехиљадитих година означен је демократизацијом политичке стварности у Србији – Милошевић је поражен на изборима, а извршна власт прелази у руке демократског блока, чиме је покренут процес економске и друштвене транзиције, која још траје. Убиство премијера Зорана Ђинђића и честе смене коалиција корумпираних политичких партнера на власти проузроковали су немогућност системских промена које би омогућиле развој консеквентне, или бар јасно артикулисане културне политике, која би за потребе ишчитавања наступа на Бијеналу у Венецији у овом периоду била од помоћи. У највећем броју наступа у Југословенском павиљону од почетка двехиљадитих година присутан је импулс за пропитивање историјских, симболичких и репрезентацијских значења самог Павиљона и његовог југословенског идентитета. Комесар Петар Ђуковић је на Бијеналу 2001. Павиљон искористио као место за пропитивање валидности националних пропозиција

 26 Опширније о овом догађају видети у: Bojana Pejić, “Balkan for Beginners”, in: Laura J. Hoptman, and Tomáš Pospiszyl (eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York 2002, 325–340.

of the Yugoslav sphere which was soon after completed through civil wars, fought during the 1990’s. However, it is significant to emphasize that in the field of art and authorial stances represented in the Yugoslavia pavilion during this period there were no comments or expressions which would anticipate or offer observation on current social and political realities within a state that was slowly sinking into ideological and territorial disintegration.

An Ongoing History

The Yugoslav pavilion was after the dissolution of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia inherited by the State Republic of Yugoslavia made up of Serbia and Montenegro. Due to UN sanctions this Yugoslavia did not participate at the Biennale until 1995 when the presented artist was Milos Sobajic and commissioner Radislav Trkulja the then managing director of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Even though during the 1990’s there was in Serbia within institutional culture and especially through the work of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, a process of the fundamental revision of historical and ideological narratives of art in the direction of significant anti-modernist and pro-nationalist leaning (which was also evident in the exhibition practices in Serbia) the chosen artists for state representation including the Venice Biennale were not those belonging to the official newly formed taste (Andjelkovic and Dimitrijevic 2005, 21). Serbian representation was during this time much more the result of unregulated and privatized structures within the institutional bodies of official cultural politics – especially the exhibition by Voja Stanic (commissioner Branslav Sekulic) in 1997 when without sufficient official argumentation the invitation for Marina Abramovic to participate at the Yugoslavia pavilion was revoked.²⁶ Yugoslav presentation in 1999 represents an especially inconsiderate gesture of short-term though anachronistically effective cultural politics of the state during Slobodan Milosevic: painter Todor Stevanovic and terracotta sculptures created within the *Terra* symposium in Kikinda (authored by Slobodan Kojic, Mladen Marinkov, Borislava Nedeljkbovic Prodanovic, Marijana Gvozdenovic, and Milorad Damnjanovic), commissioner by Radoslav Trkulja, organized and performed simultaneously with the NATO bombing of Yugoslavia.

The beginning of the 21st century was marked by the democratization of political reality in Serbia – Milosevic ceded power after elections and the executive government transferred to the democratic bloc which started the process of economic and social transition, still underway. The assassination of Prime

 26 For more information on this event see: Bojana Pejić, “Balkan for Beginners”, in: Laura J. Hoptman, and Tomáš Pospiszyl (eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York 2002, 325–340.

Minister Zoran Djindjic and frequent changes in governmental structure of various corrupt political coalitions caused the impossibility of systemic changes which would enable the development of consequential or at least clearly articulated cultural politics which would have been helpful for national representation at the Venice Biennale during this time. Most participations at the Biennale since the beginning of the 21st century have included the impulse for examining historical symbolic and representational meaning of the Pavilion itself and its Yugoslav identity. Commissioner Petar Djurkovic, in 2001, utilized the pavilion as a space to explore the validity of national oppositions by confronting works by artists Milija Pavicevic of Montenegro and Oleg Kulik of Russia (Cukovic 2001, 8). During the next Biennale, in 2003, the representational and ideological models of art and its history were more directly examined by presenting the project *Pavilion Yugoslavia* which was made up of: *The International Exhibition of Modern Art* by Anonymous (Goran Djordjevic) inside the pavilion, and installation *National Pavilion* positioned on its façade by artist Milica Tomic (commissioner Branislava Andjelkovic, curators Branislav Dimitrijevic and Dejan Sretenovic). Milica Tomic posed questions on the existence of Yugoslavia and the emancipatory policies of Yugoslav antifascism and the National Liberation Army (Andjelkovic 2003, 76) by taking as the starting point of her intervention the trope of the Yugoslavia pavilion and thus, pointing to the potential of historical projects in redefining contemporariness. The Biennale of 2005 hosted a presentation by Montenegro: Igor Rakcevic, Jelena Tomasevic and Natalija Vujosevic, commissioner Svetlana Racanovic. The first official of Serbia at the Biennale 2007 by artist Mrdjan Bajic (commissioner Vladimir Velickovic, curator Maja Ciric) examined Yugoslav legacy within the pavilion through the work *Yugomuseum* (developed since 1998). This work placed at the beginning of the exhibition narrative was constructed as the place of rejected Yugoslav histories through sculptural assemblage of paintings, situations and materials of its past ideologies repeatedly provoking questions on confronting the complex legacy of the Yugoslav experience. After exhibitions by Katarina Zdjelar and Zoran Todorovic (commissioner Branislav Dimitrijevic) in 2009, and inspired by the exhibition of Rasa Todosijevic in 2011, entitled *The Light and Darkness of Symbols*, the ex-Yugoslav pavilion was referred to as *inherited sign* (Grozdanic 2011, 7) which has been treated through different semantic and contextual inversions and interventions of artists in relation to historical and national symbols. The Yugoslavia pavilion at the Venice Biennale 2013 presented a project entitled *There is Nothing Between Us* by artists Milos Tomic and Vladimir Peric, and commissioned by Maja Ciric.

* * *

Павиљон у Венецији

сучељавањем уметника Милије Павићевића из Црне Горе и Олега Кулика из Русије (Čuković 2001, 8). Приликом наредног наступа на Бијеналу 2003, још директније су преиспитани репрезентацијско-идеолошки модели уметности и њене историје представљањем пројекта *Павиљон Југославија*, који су чиниле: *Инйернационална изложба модерне уметносџи*и анонимног аутора (Горана Ђорђевића) у ентеријеру Павиљона и инсталација *Национални ѓавиљон*, на његовој фасади, уметнице Милице Томић (комесар Бранислава Анђелковић, кустоси Бранислав Димитријевић и Дејан Сретеновић). Узимајући за полазиште своје интервенције топос Југословенског павиљона, Милица Томић је отворила питања о егзистенцији Југославије и еманципаторским политикама југословенског антифашизма и народноослободилачке борбе (Anđelković 2003, 76), указавши тиме на потенцијал историјских пројеката за редефинисање савремености. На следећем Бијеналу, 2005. године, била је представљена селекција Црне Горе: Игор Ракчевић, Јелена Томашевић и Наталија Вујошевић, кустос Светлана Рацановић. Први званични наступ Србије на Бијеналу, 2007. године, уметника Мрђана Бајића (комесар Владимир Величковић, кустос Маја Ђирић) проблематизовао је наслеђе Југославије у простору Павиљона кроз рад *Њиготизеј* (развијан од 1998), који је, смештен на почетку изложбене нарације, конструисан као место одбачених југословенских историја кроз скулпторални асамблаж слика, ситуација и материјала њених минулих идеологија, изнова провоцирајући питања о сучељавању са комплексним наслеђем југословенског искуства. Након наступа Катарине Здјелар и Зорана Тодоровића (комесар Бранислав Димитријевић) на Бијеналу 2009. године, те поводом изложбе Раше Тодосијевића на Бијеналу 2011, под насловом *Свејџлосџи и џама симбола*, на бивши Југословенски павиљон указано је и као на *наслеђени знак* (Grozđanić 2011, 7), који је третиран кроз различите семантичке и контекстуалне инверзије и интервенције уметника спрам историјских и националних симбола. У Павиљону *Jugoslavia* је на Бијеналу 2013. године представљен пројекат уметника Милоша Томића и Владимира Перића *Нема ничеџа између нас* (комесар Маја Ђирић).

* * *

Ове године историју места Павиљона *Jugoslavia* обележиће *Уједињене мрђиве нације* – уметнички исказ који извођењем режима визуелности открива неостварене пројекте националних историјских процеса чије избрисане позиције „добијају” глас у ситуацији данашње немогућности остварења визије о будућности. Полазећи од тако креираног контекста места некадашњег Југословенског

павиљона у Венецији, два заустављена модернистичка пројекта која су позиције говора артикулисала у овом простору – први грађанско-капиталистички и други антифашистичко-социјалистички – била су предмет испитивања овога текста. Токови и поступци реализације две визије модерности у Југословенском павиљону у својим су се континуитетима и парадоксима одвијали унутар ширих и комплексних механизма друштвено-политичких аспирација. Као подијум за конструисање и приказивање званичног става спрам локалних и глобалних политичких гибања, али и као ситуација из које се унутар југословенског уметничког простора поларизују погледи на проблематику друштвене улоге уметности, Павиљон *Jugoslavia* представља вишезначно поље историје на коме су се одиграли кључни идеолошки преломи и иницирали значајни критички гестови у домену уметности. Тако формиран симболички топос искуства егзистира кроз непрекидни дијалог са савременим тренутком, изнова указујући на потребу да се недовршени токови вишелинијског југословенског модерног пројекта преиспитају, актуализују или сучеле.

Павиљон у Венецији, 2003. године. Фотографија: Милош Томић

БИБЛИОГРАФИЈА:

Anđelković, B. (2003) “National Pavilion” in Stojanović, B. (ed.), *Milica Tomić: Project National Pavilion* (Belgrade, Museum for Contemporary Art), 76–77.

Anđelković, B. i Dimitrijević, B. (2005) „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost” u Anđelković, B. et al. (2005) *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001* (Beograd, Muzej savremene umetnosti), 9–127.

Bogdanović, A. (2015) „Kraljevina Jugoslavija na Bijenalu umetnosti u Veneciji 1938. i 1940. godine”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 11, 23–33.

Челебоновић, А. (1952) „Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији”, *Борба*, 5. октобар, 5.

De Sabbata, M. (2006) *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942)* (Udine, Forum).

Denegri, J. (1972) „Vjenceslav Richter” u Protić, M. B. et al. (1972), *Richter, Otašević, Veličković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia ’72* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Denegri, J. (1976) „Bijenale u Veneciji”, *Umetnost*, 50, 22–35.

Denegri, J. (1982) *Jugoslavia. Biennale di Venezia* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Di Martino, E. (2005) *The History of the Venice Biennale 1895–2005* (Venezia, Papiro Arte).

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

Павиљон у Венецији, 2003. године

This year the history of the Yugoslav pavilion will be marked by project *The United Dead Nations* – an artistic expression which through performing the system of visuality reveals the unrealized projects of national, historical processes whose deleted positions “gain” a voice in the situation of contemporary impossibility to realize the vision of future. Starting from thusly created context of the space of former Yugoslavia pavilion in Venice, the two arrested modernist projects which were articulated within the space by discourse positions – the first bourgeois-capitalist and the second antifascist-socialist – became the subject of examination for this article. The directions and acts of realization of these two visions of modernity in the Yugoslav pavilion have with their continuities and paradoxes developed within wider and more complex mechanisms of social and political aspirations. As a podium for constructing and presenting the official stance in relation to local and global political changes but also, as a situation from which the views on the social role of art are viewed within the Yugoslav artistic space, the Yugoslav pavilion represents a multifaceted field of history on which key ideological shifts have played out and significant critical gestures have been initiated in the field of art. The symbolic trope of experience formed in this way exists through constant dialogue with the contemporary moment always emphasizing the need to reexamine, contemporize or confront the incomplete flows of the multilinear Yugoslav modern project.

Павиљон у Венецији, 2003. године. Фотографија: Милош Томић

Павиљон у Венецији, 2003. године. Фотографија: Милош Томић

Anđelković, B. (2003) “National Pavilion” in Stojanović, B. (ed.), *Milica Tomić: Project National Pavilion* (Belgrade, Museum for Contemporary Art), 76–77.

Anđelković, B. i Dimitrijević, B. (2005) „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost” u Anđelković, B. et al. (2005) *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001* (Beograd, Muzej savremene umetnosti), 9–127.

Bogdanović, A. (2015) „Kraljevina Jugoslavija na Bijenalu umetnosti u Veneciji 1938. i 1940. godine”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 11, 23–33.

Челебоновић, А. (1952) „Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији”, *Борба*, 5. октобар, 5.

De Sabbata, M. (2006) *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942)* (Udine, Forum).

Denegri, J. (1972) „Vjenceslav Richter” u Protić, M. B. et al. (1972), *Richter, Otašević, Veličković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia ’72* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Denegri, J. (1976) „Bijenale u Veneciji”, *Umetnost*, 50, 22–35.

Denegri, J. (1982) *Jugoslavia. Biennale di Venezia* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Denegri, J. (1972) „Vjenceslav Richter” u Protić, M. B. et al. (1972), *Richter, Otašević, Veličković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia ’72* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Denegri, J. (1976) „Bijenale u Veneciji”, *Umetnost*, 50, 22–35.

Denegri, J. (1982) *Jugoslavia. Biennale di Venezia* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Di Martino, E. (2005) *The History of the Venice Biennale 1895–2005* (Venezia, Papiro Arte).

Fleck, R. (2009) *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Hamburg, Philo Fine Arts).

Grozđanić, Ž. (2011) „Mesto utopije” u Mladenov Kojić, S. (2011) *Dragoljub Todosijević Raša. Svetlost i tama simbola* (Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine) 7–9.

Horvat Pintarić, V. (1964) „XXXII Bijenale u Veneciji”, *Telegram*, 10. jul, 3.

Horvat Pintarić, V. (1966) „XXXIII Bijenale u Veneciji. Dileme i promašaji”, *Telegram*, 8. jul, 8.

Horvat Pintarić, V. (1968) „Pol art u Veneciji”, *Telegram*, 28. jun, 3.

Ignjatović, A. (2007) *Jugoslovenstvo u arhitekturi* (Beograd, Građevinska knjiga).

Kašanin, M. (1938) «Padiglione della Jugoslavia», in *Catalogo – XXI Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1938 – XVI, Venezia* 290–291.

Kašanin, M. (1940) «Padiglione della Jugoslavia», in *Catalogo – XXII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1940 – XVIII, Venezia* 1940, 266–268.

Koščević, Ž. (1988) *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988* (Zagreb, Galerije grada Zagreba i Grafički Zavod Hrvatske).

Kržišnik, Z. (1980) «Yugoslavia» in *La Biennale di Venezia. Section of visual arts. General catalogue 1980* (Venezia, La Biennale di Venezia), 210.

Мереник, Ј. (2009) „1948: Бијенале у Венецији и један пример реценпије излагачке праксе модерне уметности”, *Зборник Семинара за сџудуџије модерне уметносџии Филозофскоџи факулџијеџа Универзџијеџа у Београду*, V, 249–256.

Merenik, L. (2010) *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968* (Beograd, Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcija).

Protić, M. B. et al. (1972) *Richter, Otašević, Veličković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia ’72* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Putar, R. (1959) „Petorica na Biennalu. Jugoslavenski paviljon u Veneciji 1958”, *Prisutnosti*, 11, 64–65.

Trifunović, L. (1982) „Enformel u Beogradu”, katalog izložbe u Umetničkom Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, Beograd, in Bulatović, D. (ur.) *Lazar Trifunović. Studije, ogleđi, kritike* (Beograd, Muzej savremene umetnosti) 111–149.

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Павиљон

Fleck, R. (2009) *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Hamburg, Philo Fine Arts).

Grozđanić, Ź. (2011) „Mesto utopije” u Mladenov Kojić, S. (2011) *Dragoljub Todosijević Raša. Svetlost i tama simbola* (Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine) 7–9.

Horvat Pintarić, V. (1964) „XXXII Bijenale u Veneciji”, *Telegram*, 10. jul, 3.

Horvat Pintarić, V. (1966) „XXXIII Bijenale u Veneciji. Dileme i promašaji”, *Telegram*, 8. jul, 8.

Horvat Pintarić, V. (1968) „Pol art u Veneciji”, *Telegram*, 28. jun, 3.

Ignjatović, A. (2007) *Jugoslovenstvo u arhitekturi* (Beograd, Građevinska knjiga).

Kašanin, M. (1938) «Padiglione della Jugoslavia», in *Catalogo – XXI Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1938 – XVI*, Venezia, 290–291.

Kašanin, M. (1940) «Padiglione della Jugoslavia», in *Catalogo – XXII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1940 – XVIII*, Venezia, 266–268.

Košćević, Ź. (1988) *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988* (Zagreb, Galerije grada Zagreba i Grafićki zavod Hrvatske).

Kržišnik, Z. (1980) «Yugoslavia» in *La Biennale di Venezia. Section of visual arts. General catalogue 1980* (Venezia, La Biennale di Venezia), 210.

Мереник, Л. (2009) „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности”, *Зборник Семинара за студије модерне уметности и Филозофског факултета Универзитета у Београду*, V, 249–256.

Merenik, L. (2010) *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968* (Beograd, Filozofski fakultet i Fondacija Vujićić kolekcija).

Protić, M. B. et al. (1972) *Richter, Otašević, Velićković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia ’72* (Beograd, Muzej savremene umetnosti).

Putar, R. (1959) „Petorica na Biennalu. Jugoslavenski paviljon u Veneciji 1958”, *Prisutnosti*, 11, 64–65.

Trifunović, L. (1982) „Enformel u Beogradu”, katalog izložbe u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, Beograd, u Bulatović, D. (ur.) *Lazar Trifunović. Studije, ogledi, kritike* (Beograd, Muzej savremene umetnosti) 111–149.

* * *

Ана Богдановић је истраживач-сарадник и докторанд на Семинару за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Аутор је монографије *Мрдјан Бајић – скулптектура* (2013), редовно објављује текстове о модерној и савременој уметности. Њене области истраживања су транснационални аспекти модернизма, историја изложби и југословенски уметнички простор. Живи и ради у Београду.

* * *

Ana Bogdanović is research assistant and doctoral candidate at the Seminar for Modern Art Studies, Faculty of Philosophy, University of Belgrade. She is the author of the monograph *Mrdjan Bajić – Sculptures* (2010) and she regularly publishes articles on modern and contemporary art. Her fields of research include: transnational aspect of modernism, history of exhibition, and Yugoslav art space. She lives and works in Belgrade.

Пейтер Вермериш

Грађанство изван државе.

Да ли је време за нову утопију?

Дана 26. септембра 1940. године, немачко-јеврејски писац и филозоф Валтер Бењамин пронађен је мртав у својој хотелској соби у граду Портбоу, на каталонској обали, недалеко од француско-шпанске границе. Иако још увек постоје недоумице у вези са тачним узроком његове смрти, опште је прихваћена идеја да је починио самоубиство. Бењамин, избеглица без државе, који је дежао из Париза и Европе, дан пре смрти, и након тешког преласка Пиринеја пешице, стигао је на последње одредиште. Даље му нису дозволили због проблема са пасошем. За Бењамина је ова ситуација представљала последњу тачку очаја. Пошто је још 1933. године напустио Немачку и преселио се у Француску, сада је покушавао да илегалним каналима побегне од вишијевског режима. У Портбоуу су шпанске власти његова документа прогласила неважећим и одлучила да га сутрадан одмах депортују натраг у Француску, где би свакако пао у руке Гестапоу. Испоставило се да је Бењаминова последња шанса да напусти Европу, сасвим дословно, била немогућа мисија.

Међу Бењаминовим читаоцима овај догађај је попримио, како пише Ребека Солнит у свом значајном есеју, чар легенде (Солнит 2008, 74). Данас, туристи у Портбоу могу да обиђу Бењаминов гроб и споменик који му је посвећен, где могу и да прочитају следећи цитат из последњег дела које је написао: *„Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“*. („Нема документа цивилизације који није у исти мах и документ варварства” (превод према Солнит 2008, 74).)

Неуспели прелазак границе Валтера Бењамина илустрација је драматично стварних последица нечега наизглед тако апстрактног и цивилизованог – докумената који доказују припадност држави. Апстрактно значење, имплицитно дато у појединим државним документима и симболима – попут визе, пасоша, заставе – на граничним прелазима тако је постало опипљиво и неизбежно. И одједном, правила ексклузије и инклузије постају у исти мах неизбежна и неумитна. Ова правила остављају значајне последице тамо где државе повлаче границе између својих грађана и странаца. „Док гранична контрола ограничава кретање одређених појединаца или група”, пише Ким Ригијел, „она такође ствара и нова схватања појма грађанског и не-грађанског субјективитета” (Ругиел 2014, 63).

Евидентно је да у данашњој Европи гранични прелази, по правилу, нису трагични – штавише, унутар Шенгенске зоне грађани Европске уније се охрабрују да путују, а границе унутар Европске уније прелазе скоро и не приметивши. Али када су у питању њене спољашње границе, гранични прелази су за савремене политичке избеглице и сиромашне имигранте који желе да у Европу уђу преко Средоземног мора често још увек трагични. А ако припадање одређеној држави понекад функционише и као инструмент (насилног) „друштвеног затварања према другима”, као и „националне ексклузије” (Брудакер 1992), не изненађује чињеница да се и ван Европе таква врста грађанске припадности активно преиспитује кроз алтернативне моделе припадања – оних који настоје да створе облик грађанства ван оквира једне државе.

Од завршетка Другог светског рата свет је далеко одмакао у стварању система глобалних права који настоји да се супротстави ексклузијама присутним у класичном моделу грађанске припадности држави и правилима које одређује територијално уређење државе. Неколико проблемских подручја кључно је за пропагирање таквог идеала: заступање идеје о првенству заштите животне средине, права мањинских и родних група, и уопштеније говорећи, људска права. У току последњих неколико деценија дошло је до значајног напретка у свим доменама, а поготову у овом потоњем. Промене су биле толико значајне да је данас уобичајено да се људска права сагледавају и описују као примарно подручје међународног ангажмана, који више од било које друге међународне акције заступа идеју успостављања режима светског грађанства за сва људска бића. Овај сан бораца за људска права може се, уопште узев, схватити као савршени облик цивилизације, пошто је његов циљ да се искорени варварство националних и територијалних подела. Кључни кораци за испуњење овог сна предузети су у оквиру међународног права. Универзална декларација о људским правима из 1948. године најавила је појаву система права који ће се „[...] супротставити сувереној нацији-држави из супериорне и отворене позиције, уместо да послужи као њен темељ” (Моун 2012, 13). А

Peter Vermeersch

Citizenship beyond the state.

Time for a new utopia?

On 26 September 1940, the German Jewish writer and philosopher Walter Benjamin was found dead in a hotel room in Portbou, a Catalan coastal town not far from the French-Spanish border. Although there’s still speculation about the exact cause of death, it’s generally understood that he committed suicide. Benjamin, a stateless refugee who was seeking escape from France, and from Europe, had arrived a day earlier after a difficult walk across the Pyrenees. He was denied further passage because of passport issues. It must have been a moment of utter desperation for Benjamin. Having left Germany in 1933 for France, he was now trying to flee from the Vichy regime through an illegal path. In Portbou the Spanish authorities declared his documents inadequate and wanted to deport him back to France on the very next day, where he would be in the hands of the Gestapo. Benjamin’s ultimate escape route from Europe had turned out to be, quite literally, a dead end.

The story has acquired, as Rebecca Solnit writes in her memorable essay about it, something of the aura of a legend among readers of Benjamin (Solnit 2008, 74). Today, tourists in Portbou can visit a memorial and Benjamin’s grave, and they can read there the following line from the last work he wrote: *“Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein”*. (“There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism” (translation from Solnit 2008, 74).) Walter Benjamin’s failed cross border walk is an illustration of the dramatically real consequences of something as seemingly abstract and civilized as citizenship documents. The abstract meaning implicit in certain state papers and symbols - a passport, a visa, a flag – is rendered tangible and unavoidable at border crossings. Suddenly the rules for exclusion and inclusion become at once inescapable and implacable. These rules have important consequences for where states draw the boundaries between citizens and foreigners. “While border controls restrict the movement of certain individuals and groups,” writes Kim Rygiel (2014, 63), “they also generate new understandings of citizen and non-citizen subjectivities”.

Obviously, within today’s Europe border crossings are, as a rule, not tragic – in fact, within the Schengen zone EU citizens are encouraged to travel, and they cross internal EU borders without noticing. But at the external borders of the EU, among contemporary political refugees and poverty immigrants who seek

access to Europe via the Mediterranean, they often still are. And if state citizenship sometimes functions as an instrument of (violent) “social closure,” and of “national exclusion” (Brubaker 1992), it’s hardly surprising that, not only in Europe, such citizenship is actively challenged by alternative models of belonging – those that seek to create a form of citizenry *beyond* the state.

Since the end of the Second World War the world has come a long way in creating a system of global rights that seeks to go against the grain of the exclusions inherent to classical citizenship regulations that are bound up by the order of the territorial state. A couple of issue areas in particular seem to have been key in advancing such an ideal: environmental advocacy, minority and gender group rights, and, more generally, human rights. Over the recent decades there have been remarkable advances especially in that last domain. This has happened to such an extent that we’ve now become accustomed to seeing and describing human rights as the prime area of international advocacy, postulating more than any other international aspiration the goal of a worldwide citizenship regime for all human beings. The human rights dream is broadly understood as the ultimate form of civilization since its goal is to root out the barbarism of national and territorial divisions.

Key steps towards this dream were made through international law. The Universal Declaration of Human Rights in 1948 signaled the emergence of a system of rights that would “contradict the sovereign nation-state from above and outside rather than serve as its foundation” (Moyn 2012, 13). And the dream didn’t stop with the creation of the formal and declarative UN system; it was soon followed by a more practical, and arguably more effective, phase of human rights diffusion in the 1960s and 1970s. This was a powerful push towards the development of a global community membership, a shift that in the 1980s and 1990s not only led to the further codification of human rights in international law but also to the more prominent presence of human rights arguments in international politics and transnational non-governmental activism. This was a time when, as Samuel Moyn (2012, 218) writes in his book *The Last Utopia*, “a variety of groups around the world, and all governments, learned to speak the language [of human rights].”

овај сан није нестao стварањем формалног и декларативног система Уједињених нација; за њим је убрзо уследила практичнија и, сасвим могуће, ефективнија фаза ширења људских права током шездесетих и седамдесетих година XX века. Овај период означио је моћни пробој према развијању чланства у глобалној заједници, а та промена је током осамдесетих и деведесетих година XX века довела не само до даљег кодификовања људских права у међународним законима већ и до све јаснијег присуства аргумената у корист људских права у међународној политици и транснационалном невладином активизму. То је било време када су, како Семјуел Мојн пише у својој књизи Последња утопија: „[...] многе групе широм света, и све владе, научиле да говоре језик [људских права]” (Моун 2012, 218). Па ипак, посматрано из данашње перспективе, не може се тврдити да је до сада остварена утопија глобалне грађанске припадности, формирана кроз међународно заштићена људска права. Штавише, чини се да је ситуација управо супротна.

Како бисмо боље схватили где се тренутно налазимо, и шта нас очекује у будућности, било би корисно накратко се осврнути на прошлост. Како је сан о људским правима током деведесетих година XX века добио свој замајац? Могуће је да је на развој овог сна утицао недостатак (или колапс) других утопијских идеја, што је став који заступа Мојн (Моун 2012), али је напредак такође несумњиво и резултат великог успеха међународног активизма за људска права. На основу принципа према коме људска права у свакој појединачној држави нису само важна за саму државу и њене грађане већ и за читав свет, што значи да се заштита људских права сада може спроводити без обзира на границе кроз процес, дошло се до могућности да се исправе неки значајни глобални проблеми. Ова могућност је у великој мери резултат рада међународних невладиних организација и мрежа попут Амнести интернешнл или Хјуман рајтс воч. Такве невладине међународне мреже које заступају људска права оснажиле су борбу подизањем нивоа моралне свести и праћењем локалних промена у појединачним државама (Risse, Ropp and Sikkink 1999). Сан о људским правима заснован је на идеји да ће извештавање о кршењима људских права, као и јавно разоткривање оних који их крше у свету који је све више почео да верује у универзалну вредност људских права, водити постепеном порасту глобалне заједнице оних који у њих верују. До почетка деведесетих година XX века, моћне мреже и популарне асоцијације видљиве у масовним медијима као да су већ најављивале

постојање такве заједнице. Узмимо као пример слике гомила обожавалаца музике који су током осамдесетих година подржавали и делили циљеве Амнести интернешнла. „Очи света нас посматрају”, певао је Питер Гебријел након смрти Стивена Бикоа у Јужној Африци 1977. године, а 1990. обожаваоце поп-звезда, попут Гебријела, на рок-концерту на стадиону Вембли поздравио је ослобођени Нелсон Мандела. За њих, Манделино присуство било је упечатљив доказ о томе колико је моћан поглед очију света, који је заиста успео да присили поједине државе да се промене; за Манделу пак присуство толиког броја људи представљало је живи доказ постојања изванграничног грађанства уједињеног против апартхејда. У деценији која је уследила након пада Берлинског зида, оптимизам оних који заступају извангранична невладина људска права и њихових изванграничних присталица јасно се осећао и у међународним извршним институцијама. Било је очигледно да су људска права значила више од високих идеала које промовишу поп-звезде; прихватиле су их бројне владе, а постала су и неотуђиви део међународних договора. Правни документи, попут Европске конвенције о људским правима, која је настала још 1950. године, постајали су све важнији како је растао број земаља који им се придруживао током деведесетих година XX века. Кодификовање људских права, посебно у Европи, ишло је руку под руку са политичким и економским процесима интеграције. Од 2009. године, када је на снагу ступио Лисабонски споразум, Повеља о темељним правима, која се слагала са Европском конвенцијом о људским правима, постала је правно обавезујућа за све институције Европске уније, као и за њене појединачне државе чланице. Поштовање људских права данас је један од услова за чланство у Европској унији, а преко условљавања чланства и мера екстерне политике у пољу људских права Европска унија настоји да постане „трансформативна сила” (Grabbe 2006; Wetzel 2012). Овај процес може функционисати и у супротном правцу: земље које желе да постану чланице Европске уније могу се, у вршењу притиска на њу, ослањати на нормативе људских права. Те државе могу у први план ставити своја постигнућа у заштити људских права како би послале поруку легитимне суверености и спремности да постану чланице Уније.

И заиста, током ове деценије могли смо видети јављање практичне коалиције договора и агенција међународног управљања, појединачних влада и међународних невладиних организација које проучавају понашање индивидуалних држава и врше притисак „одозго”, као и „одоздо”. Ова појава назива се „спиралним ефектом” (Risse,

Nevertheless, seen from today’s perspective one cannot claim that the utopia of a global citizenship formed through internationally protected human rights is realized. The contrary seems to be the case.

In order to better grasp where we are now, and where we might be going in the future, it’s useful to take a brief look back. How did the human rights dream gain its momentum in the 1990s?

Its breakthrough may have had to do with the lack (or collapse) of other utopian schemes, as has been argued by Moyn (2012), but it was certainly also the result of the great success of international human rights activism. On the basis of the principle that an individual state’s human rights record was not only of concern to that individual state and its national citizens but to the whole world, and that human right protection was thus enforceable across borders through naming and shaming, some important global wrongs could indeed be shifted. In large part this was the work of international non-governmental organizations and networks such as Amnesty International and Human Rights Watch. Such non-governmental international advocacy networks reinforced the global human rights agenda by moral consciousness-raising and by monitoring domestic change in individual states (Risse, Ropp, and Sikkink 1999). The human rights dream was based on the idea that reporting on human rights violations, and publicly exposing the human rights violators to a world increasingly convinced of the universal value of human rights, would lead to the gradual growth of a true global human rights community.

By the early 1990s, powerful networks and popular connections visible through mass media already seemed to foreshadow the existence of such a community. Take the images of the crowds of music fans that supported and shared the goals of Amnesty International throughout the decade of the 1980s. “The eyes of the world are watching now”, sang Peter Gabriel after the death of Steven Biko in South Africa in 1977, and in 1990, the fans of pop stars like Gabriel were greeted by a freed Nelson Mandela at a rock concert in Wembley Stadium. For them, Mandela’s presence there was powerful evidence of how the powerful gaze of the eyes of the world, which could indeed force domestic states into changing their behavior; and for Mandela these crowds were the living proof of the existence of a cross-border citizenry united against apartheid.

In the decade that followed the fall of the Berlin Wall, the optimism of cross-border non-governmental human rights advocates and their cross-border crowds was palpable in international governmental institutions as well. Clearly, human rights were something more than lofty ideals promoted by pop stars; they were adopted by governments and became

part and parcel of hard international arrangements. Judicial documents such as the European Convention on Human Rights, a document dating back to 1950, became more important as the number of parties to it grew considerably in the 1990s. In Europe in particular, the codification of human rights went hand in hand with the political and economic integration process. Since 2009, when the Treaty of Lisbon entered into force, the Charter of Fundamental rights, consistent with the European Convention on Human Rights, has been legally binding for EU institutions as well as individual member states. Respect for human rights is now among the requirements for EU membership, and through membership conditionality and external policy measures in the field of human rights the EU attempts to be a “transformative power” (Grabbe 2006; Wetzel 2012). And it may also work the other way around: aspiring EU member states may rely on human rights norms to exert pressure on the EU. They can foreground their own human rights achievements to signal legitimacy to sovereignty and readiness to become member of the EU.

Indeed, throughout the decade we can see the emergence of a practical coalition of international governmental arrangements and agencies, individual governments, and international non-governmental organizations scrutinizing state practice in particular states and adding pressure “from above” as well as “from below”. This has been called the “spiral effect” (Risse, Ropp, and Sikkink 1999, 18) – states are likely to accept domestic change as a result of international pressures when domestic activists enter into powerful transnational alliances with organizations abroad. International contacts, so Thomas Risse and Kathryn Sikkink argue, “amplify” the demands of domestic human rights groups, and then echo these demands back into the domestic arena. Risse and Sikkink’s spiral model assumes that there will be a progression from exposure to change: first a state’s human rights record is exposed. When a state experiences a desire to improve its status in the world system, it will first enter a phase of denial. Such a state of denial can be seen, according to Risse and Sikkink (1999, 23), as “part of the socialization process because the fact the state feels compelled to deny charges demonstrates that the process of international socialization is under way”. Through the existence of an international advocacy network around certain issues, which further exposes certain domestic norm violations, the behavior of the state will be monitored and checked.

Yet, in recent times, we have seen various ways in which Risse and Sikkink’s spiral model has been challenged. Several backlashes have put the human rights dream, and the mechanisms of influencing state behavior, under enormous pressure.

First, in the field of territorial state governance, there are now various places where security concerns

Ropp and Sikkink 1999, 18) – државе ће прихватити промену изнутра као резултат међународног притиска када домаћи активисти уђу у моћне транснационалне савезе са организацијама из иностранства. Међународни контакти, како тврде Томас Рисе и Катрин Сикинк, „појачавају” захтеве домаћих група за људским правима, а онда се ови захтеви као одјек враћају у домаћу арену. Модел спирале Рисеа и Сикинк претпоставља да ће доћи до прогресије – од изложености до промене: прво се разоткрива стање људских права у одређеној држави. Када држава искуси жељу да побољша свој статус у глобалном систему, испрва ће ући у фазу порицања. Таква се фаза порицања, према мишљењу Рисеа и Сикинк, може сматрати „[...] делом процеса социјализације, јер чињеница да држава осећа потребу да негира оптужбе сведочи о томе да је процес међународне социјализације отпочео” (Risse, Ropp and Sikkink 1999, 23). Поводом одређених питања, понашање државе може бити праћено и проверавано путем мреже међународног ангажмана, што доводи и до даљег откривања одређених локалних преступа у поштовању норми.

Па ипак, у скорије време видели смо да се спирални модел Рисеа и Сикинк мења. Неколико кризних ситуација довело је у питање остварење сна о људским правима и механизме утицаја на понашање држава.

Као прво, у подручју територијалне државне управе сада постоје многе тачке у којима проблеми државне сигурности стичу примат над људским правима. Такав су пример строго чуване спољашње границе Европске уније, где су праксе ексклузије јасно видљиве кроз употребу нових техника и технологија праћења и осматрања, а категорија грађанске припадности, без обзира на границе, није питање подељених права већ питање ексклузије. И док унутрашње границе у оквиру Европске уније смекшавају и нестају, спољашње границе све су непропустљивије; а како опрема која штити потоње постаје све софистициранија, тако се смањује брига за људска права оних који настоје да их пређу. Медији у оваквим ситуацијама често нису савезник организацијама за људска права које критикују овакве политике и праксе. Смртни случајеви имиграната објављују се у вестима, али медијске приче често их приказују у неповољном светлу; ти људи нису описани као људска бића једнака осталима, већ као „[...] објекти које треба контролисати или као непожељне бројке, или као ‘токови илегалца’” (Rygiel 2014, 62). Као друго, слично јењавање бриге за поштовање људских права резултат је и појаве реторике и политике која примат даје безбедности

грађана појединачних држава пред налетом екстерног насиља неграђанских група, попут страних терориста. Затвореници установе у Заливу Гвантанамо, на пример, налазе се у „лимбу обесправљености”; немају „[...] права која се обично дају осумњиченима за злочине – претпоставку невиности, право на саслушање којим би се утврдила кривична одговорност, прилику да се властима докаже да су ухапсили погрешну особу” (Luban 2002, 10). Као треће, данас често не само да не кошта много него је и уносно да се политичари противе спољашњим захтевима за заштиту људских права. Пре неколико година у Пољској су, на пример, политичари покушали да буду изузети из Повеље о фундаменталним правима Европске уније у нади да ће тако осигурати подршку гласача уочи националних избора. И у другим земљама спољашњи захтеви да се поштују нормативи људских права почели су да служе као гориво артикулисања и легитимизације националистичких аспирација. Оваква дешавања уништавају спирални модел. Национализам може да доведе до двоструке ексклузије, унапред поништавајући спољашње критике у вези са поштовањем људских права, јер се такве критике приказују као напад на нацију и стога као легитимни аргумент за успостављање унутрашње државне заштите (аргумент који постулира да су „они” против „нас”), и стављајући у први план идеју етнонационалне припадности као основе за грађанску припадност држави науштрб културолошки перципираних „других”. Овакве националистичке формуле очигледно нису ствар прошлости. Крајем 2014. године часопис Економист предвидео је да ће се током наредне године национализам вратити на велика врата, а поготову у изборној политици држава. „Од Европе до Азије и Америке, политичари који своју политику заснивају на идеји да се они стављају у одбрану сопствених држава стицаће све већу моћ и утицај. Резултат ће бити повећање међународних тензија и настанак неперспективне позадине за напоре мултилатералне сарадње, било да је реч о климатским променама, трговини, опорезивању или развоју” (Rachman 2014). Невладиним организацијама које се баве људским правима у Русији посебна верзија националистичке политике отежава повезивање са мрежом међународних заступника – у питању су „закони о страним агентима” из 2012. године. Овај закон тражи од невладиних организација које примају новац из иностранства да се региструју као „страни агенти” (што је термин са јаким негативним конотацијама у руском контексту) уколико се баве „политичким активизмом” – чији је концепт тако нејасно описан да може да обухвати и неполитичке организације.

eclipse human rights. For example, at the highly policed external borders of the EU, where practices of exclusion are visible through novel techniques and technologies of monitoring, the category of citizenship is not one of shared rights across borders but of exclusion. While the internal borders of the EU soften and disappear, the external borders harden; and while the equipment to protect those latter borders becomes more sophisticated, the concern for the human rights situation of those who seek to move across them diminishes. The media are in these cases not often an ally of the human rights organizations that criticize these new policies and practices. To be sure, the deaths do not go entirely unreported, but the media stories about these migrants often also represent them in a less than favorable light; they are not seen as fellow human beings but as “objects to be controlled or as unwanted numbers or ‘flows’ of ‘illegals’” (Rygiel 2014, 62).

Second, a similar retreat of human rights concerns comes with the emergence of a rhetoric and politics that attaches key importance to the safety of national citizens in the face of external violence from non-state actors such as terrorist groups. The prisoners at Quantanomo Bay, for example, find themselves in a “limbo of rightlessness”; they lack “the usual rights of criminal suspects—the presumption of innocence, the right to a hearing to determine guilt, the opportunity to prove that the authorities have grabbed the wrong man” (Luban 2002, 10).

Third, it has become now often rewarding rather than costly for politicians to oppose external demands for human rights protection. A few years ago in Poland, for example, politicians sought to opt out from the EU’s Fundamental Rights Charter in the hope to secure electoral support during national elections. Also in other countries, external demands to respect human rights norms have come to serve as a foil against which nationalist aspirations can be articulated and legitimated. This brings the spiral model to a halt. Nationalism can create exclusions in a double way – it preemptively cancels out any external criticism on its human rights record because that criticism is framed as an attack on the nation and hence as an argument for inward-looking national protection (the argument that “they” are against “us”); and it foregrounds the idea of ethnonational belonging as a basis for citizenship at the expense of cultural “others”.

Such nationalist formulas are clearly not something of the past. At the end of 2014, *The Economist* predicted that in the coming year nationalism would be back, especially in electoral politics. “From Europe to Asia to America, politicians who base their appeal on the idea that they are standing up for their own countries will grow in power and influence. The result will be an increase in international tensions and an unpromising background for efforts at multilateral co-operation, whether on climate, trade, taxation or development” (Rachman 2014).

A particular version of nationalist politics in Russia makes it more difficult for human rights NGOs to connect with an international advocacy network – the 2012 “foreign agent laws”. This law requires NGOs that receive money from abroad to register as “foreign agents” (a term with strong negative connotations in the Russian context) if they engage in “political activity” – a concept that is so vaguely defined that it also targets non-political organizations.

Nationalism has often been regarded as the opposite of global citizenship. Einstein called it “the measles of mankind” – something the world, and in particular democracy, has to grow out of. But its resurgence across so many countries, even in Europe, might mean that it continues to be a powerful tool for politics, even in established democracies, and therefore will continue to contradict the imperatives of human rights protection. Politicians today still seek refuge in creating and instigating feelings of national group coherence and isolation, even if they must realize that the important political issues of today extend the national state – today’s world is one of many interdependencies.

Is the dream of human rights dying, and with it the utopia of a global community? It would be an exaggeration to claim so. There is obviously still enough room for human rights advocacy networks to make a difference, and such networks continue to be active even in the most difficult circumstances. But we must also be on the lookout for emerging new utopias and alternative movements that go against the grain of the national state, and one area where we might find them is in the field of today’s myriad “political struggles over the capacity to constitute ourselves as a political subject” (Isin, Nyers, Nyers 2014, 8).

Global citizenship may be the result of *acts* of such citizenship – “moments when, regardless of status and substance, subjects constitute themselves as citizens – or, better still, as those to whom ‘the right to have rights’ is due” (Isin and Nielsen 2008, 18). New utopian dreams about global citizenship can be the result of new citizenship acts that make claims beyond the borders of states and establish thereby new and perhaps less obvious forms of political community (Isin, Nyers, Nyers 2014, 9). More concretely, we might look for such transnational acts of citizenship in the realm of democratic participation, where we’re moving from vote-oriented to voice-oriented citizenship.

Over the recent years, several instances of social protest in Europe have transformed themselves into new internationally inspiring initiatives for citizens’ participation and experiments of direct democracy. In Greece, for example, public squares became first sites of protest but later spaces to hold popular assemblies. In Belgium and Ireland citizens’ summits, such as the G1000 (Belgium 2011) or the Constitutional

Национализам се често сматра супротношћу глобалног грађанства. Ајнштајн га је називао „богињама човечанства” – нечим у шта свет, а поготову демократија, мора да прерасте. Али његово поновно јављање у толико земаља, чак и у Европи, може значити да је национализам и даље моћно средство у политици, чак и унутар етаблираних демократија, и стога ће настављати да се супротставља императивима заштите људских права. Политичари данас још увек траже заклон иза стварања и разгоревања осећања националне групне кохеренције и изолације, иако схватају да значајна политичка питања савременог друштва надилазе националну државу – данашњи свет је само једна од многих међузависности.

Да ли сан о људским правима одумире, а са њим и утопија о глобалној заједници? Било би претерано изнети такву тврдњу. Очигледно је да још увек постоји довољно простора унутар кога мреже које заступају људска права могу да доведу до промена, и оне настављају са активним радом чак и у најтежим околностима. Али ми, такође, морамо са пажњом да пратимо и настанке нових утопија и алтернативних покрета који се противе идеји о националној држави, а једно поље у којем их можемо наћи је подручје многих данашњих „[...] политичких борби над капацитетом да се конституишемо као политички субјекат” (Isin, Nyers 2014, 8). Глобално грађанство може бити резултат чинова таквог грађанства – „[...] тренутака када, без обзира на статус или суштину, субјекти себе конституишу као грађане – или, још боље, као оне којима се дугује ‘право да имају права’” (Isin, Nielsen 2008, 18). Нови утопијски снови о глобалном грађанству могу настати и као резултат чинова новог грађанства које тражи право ван граница појединачних држава и тиме ствара нове и можда мање очигледне облике политичке заједнице (Isin, Nyers 2014, 9). Конкретније речено, такве транснационалне чинове грађанства можемо тражити у домену демократске партиципације унутар које се крећемо од грађанства које је усмерено према политичком гласању до онога усмереног према гласу као таквом. Током последњих година неколико појава друштвеног протеста у Европи преобратило се у нове, међународно инспиративне иницијативе за грађанску партиципацију и експерименте у вршењу непосредне демократије. У Грчкој, на пример, јавни тргови постали су прво места протеста, а касније и простори на којима се могу одржавати јавна окупљања. У Белгији и Ирској самити грађана, попут Г1000 (у Белгији 2011. године) или Конститутивне конвенције (у Ирској 2013. године)

постали су нови свеобухватни облици дискурзивне демократије након епизода кризе и протеста. И мада још увек користе форму сличну парламенту, овакви облици демократије представљају покушај да се изнова осмисли концепт политичког ангажовања грађана ван протеста и класичних институција представничке демократије – а често и ван идеје о изборима, и ван граница националне државе, или бар као одговор на повишену свест о критичним потребама на локалној, регионалној или глобалној равни – ван националних државних институција. Овакви примери настали су након што је озбиљан притисак извршен на постојећи политички систем у датим земљама, а понекад и као резултат укључивања тих држава у глобални систем. Међутим, грађани су радије тражили нове могућности да се баве политиком користећи сопствени глас, преко аргументације и наратива, него да улазе у систем институционализоване политике стратешког трговања и фиксираних колективних преференци. Овакви случајеви, када грађани оснивају сопствене облике демократске партиципације и повезују се са све већим мрежама демократске обнове, представљају скромно али очигледно подсећање на чињеницу да демократија нужно обухвата равнотежу између практичне изводљивости и идеалистичких жеља. Иако је идеал демократије да обезбеди владавину народа, чиме би се сваком члану друштва дала моћ у одлучивању поводом ствари које се тичу читаве заједнице, демократија се у пракси може само приближити оваквом циљу. Ако би свако једнако учествовао у питањима Владе, управљање би постало практично неизводљиво. Ова тензија између идеалног и несавршеног, међутим, пружа нам интересантну могућност за стварање глобалнијих чинова грађанства, поготово у кризним временима. До данас, практична имплементација демократије умногоме, чак у потпуности, зависила је од значајне ренесансне традиције: институција представничке демократије унутар појединачне државе. На принципима територијално заснованих конкуритивних избора, правних и државних канцеларија и подржавајућих административних агенција, изградили смо механизме који се усавршавају током последња два века. Али савремене фрустрације присутне унутар разних држава, и то не само у Европи, чине јасном чињеницу да је неопходно даље развијање ових принципа, као и да класичне структуре треба преиспитати.

Иако многи презиру све веће самоискључивање грађана из формалних структура представничке демократије и њихово разочарање у ове институције, управо ова фрустрација може данас постати извор новог утопијског мишљења које ће пронаћи наду у могућностима да грађани постану део алтернативних облика политичке

Convention (Ireland 2013) became new large-scale forms of deliberative democracy after episodes of crisis and protest. While still involving parliamentary-like settings, these instances were an attempt to reinvent political engagement of citizens beyond protest and outside the classic institutions of representative democracy – often also outside elections, and outside the realm of the national state, or at least in response to a heightened awareness of critical needs on the local, regional or global scale outside the national state institutions. These instances came about after serious strain was put on the existing political system in these countries, sometimes as a result of these countries’ involvement in the global system. But rather than entering the institutionalized politics of strategic bargaining and fixed collective preferences, citizens searched for new opportunities to engage with politics through their voice, through argument and narrative.

These cases, where citizens stage their own forms of democratic participation and link up to growing networks of democratic renewal are a modest but stark reminder of the fact that democracy by necessity entails a balance between practical feasibility and wishful thinking. Although its ideal is to guarantee government by the people, and thus to give every member of society power in matters that affect the entire polity, in practice a democracy can only *approximate* this goal. If everyone were to participate equally in matters of government, governing would become practically impossible.

This tension between ideal and imperfection, however, presents an interesting opportunity for the creation of more globalized acts of citizenship, especially in times of crisis. To date, the practical implementation of democracy has relied heavily, even almost exclusively, on an important Renaissance tradition: the institutions of representative democracy within a single state. We have built on the principles of territorially based competitive elections, legislative and executive offices and supporting administrative agencies – mechanisms that have been fine-tuned over the last two centuries. But current frustrations in various countries, not in the least in Europe, make it increasingly clear that further development is needed, and that the classical structures need rethinking.

While many may deplore increasing citizen disengagement from and disillusionment with the formal structures of representative democracy, it is exactly this frustration that now may be the source of a new utopian thinking that finds hope in the opportunities for engagement in alternative forms of political participation. This might be the first basis for a global form of democratization. Although direct political engagement in the established channels of democracy seems to have declined, citizens increasingly engage in other ways – and increasingly do so across the borders of a variety of polities, a trend facilitated by new media and digital technology.

Could such new spaces for democracy provide a path to transform democracy? And could they achieve that on a global scale? Among scholars, the conviction seems to be growing that this is at least a movement that needs to be taken seriously. One way in which it may grow is simply by stretching the imagination of citizens and making them see how far still the creative process of democratic renewal can go. Democracy is not a fixed structure; it can still evolve.

Are these recent citizens’ initiatives in these various places the beginning of a more unified, strong and persuasive movement for democratic change on a global scale? Obviously, from today’s perspective this is hard to say. But clearly there is a possibility that human rights are not “the last utopia” (Moyn 2012), rather the latest so far. The new instigators of global hope may be those recent and upcoming acts of citizenship that stage democracy in new ways, set it as an example to populations who do not live in a democracy yet, and reify the political future: that global community that sometimes feels present already, but also, in many ways, still needs to be created.

BIBLIOGRAPHY:

- Brubaker, Rogers. 1992. *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge, Harvard University Press.
- Grabbe, Heather. 2006. *The EU’s Transformative Power*. Palgrave Macmillan.
- Isin, Engin F, and Greg M Nielsen. 2008. *Acts of Citizenship*. Zed Books.
- Isin, Engin F, Peter Nyers, Nyers. 2014. “Globalizing Citizenship Studies.” In *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*, edited by Peter Nyers and Engin F Isin. London, Routledge.
- Luban, David. 2002. “The War on Terrorism and the End of Human Rights.” *Philosophy and Public Policy Quarterly* 22 (3): 1–14.
- Moyn, Samuel. 2012. *The Last Utopia*. Harvard University Press.
- Rachman, Gideon. 2014. “Nationalism Is Back.” *The Economist*, November 20. http://www.economist.com/news/21631966-bad-news-international-co-operation-nationalism-back.
- Risse, Thomas, Stephen C Ropp, and Kathryn Sikkink. 1999. *The Power of Human Rights. International Norms and Domestic Change*. Cambridge University Press.
- Rygiel, Kim. 2014. “In Life Through Death: Transgressive Citizenship at the Border.” In *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*, edited by Peter Nyers and Engin F Isin. Routledge.
- Solnit, Rebecca. 2008. *Storming the Gates of Paradise*. University of California Press.
- Wetzel, Jan. 2012. *The EU as a “Global Player” in Human Rights?* Routledge.

партиципације. Она може постати основ за глобалне облике демократизације. Мада се чини да је директно политичко суделовање у етаблираним каналима демократије опало, грађани се све више политички ангажују на друге начине – а то се све више догађа изван граница различитих држава, што је тренд који олакшавају нови медији и дигитална технологија.

Да ли би такви нови простори за остваривање демократије могли да отворе пут ка преображењу демократије? И да ли би се то могло постићи на глобалном нивоу? Међу научницима, чини се, расте уверење да је ово покрет који бар за почетак треба озбиљно схватити. Један од начина на који он може напредовати је и тај да се машта грађана прошири како би они увидели докле све може да напредује креативни процес демократске обнове. Демократија није фиксирана структура; још увек може да еволуира.

Да ли су ове грађанске иницијативе на разним територијама почетак једног јединственијег, јакот и убедљивог покрета за демократску промену на глобалном нивоу? На ово питање из данашње перспективе очигледно је тешко одговорити. Али свакако је јасно да постоји могућност да људска права нису „последња утопија” (Моун 2012), већ у низу утопија само једна од најновијих. Нови покретачи глобалне наде можда би могли бити скорашњи и будући чинови грађанства који демократију постављају на нови начин, и дају пример људима који још увек не живе у демократији, како би се реификовала политичка будућност: глобална заједница која на неке начине већ данас постоји, али која се, у више смерова, тек мора створити.

БИБЛИОГРАФИЈА:

Brubaker, Rogers. 1992. *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge, Harvard University Press.

Grabbe, Heather. 2006. *The EU’s Transformative Power*. Palgrave Macmillan.

Isin, Engin F. and Greg M. Nielsen. 2008. *Acts of Citizenship*. Zed Books.

Isin, Engin F. and Peter Nyers. 2014. “Globalizing Citizenship Studies.” In *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*, edited by Peter Nyers and Engin F. Isin. London, Routledge.

Luban, David. 2002. “The War on Terrorism and the End of Human Rights.” *Philosophy and Public Policy Quarterly* 22 (3): 1–14.

Moyn, Samuel. 2012. *The Last Utopia*. Harvard University Press.

Rachman, Gideon. 2014. “Nationalism Is Back.” *The Economist*, November 20. <http://www.economist.com/news/21631966-bad-news-international-co-operation-nationalism-back>.

Risse, Thomas, Stephen C. Ropp and Kathryn Sikkink. 1999. *The Power of Human Rights. International Norms and Domestic Change*. Cambridge University Press.

Rygiel, Kim. 2014. “In Life Through Death: Transgressive Citizenship at the Border.” In *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*, edited by Peter Nyers and Engin F. Isin. Routledge.

Solnit, Rebecca. 2008. *Storming the Gates of Paradise*. University of California Press.

Wetzel, Jan. 2012. *The EU as a “Global Player” in Human Rights?* Routledge.

* * *

Петер Вермерш је белгијски професор друштвених наука и политике, као и есејиста. Студирао је, истраживао и живео у разним градовима централне Европе и Балкана, а тренутно ради као координатор истраживачких пројеката на ЛИНЕС институту (Међународне и европске студије у Левену) при Универзитету у Левену. Између осталог боравио је као истраживач у ОЕБС-овом Секретаријату у Прагу (2001. године), а радио је и као гостујући предавач у Центру за европске студије *Минда де Гунцбург* Универзитета Харвард (2007-2008). Објавио је више радова о Централној и Источној Европе, етничкој политици, мањинама, Ромима, национализму, свакодневном грађанству, и процесу демократизације. Године 2009. заједно са писцем Давидом Ван Рејбруком оживео је *Евройски усџав у сџиху*, међународну збирку савремене поезије. Његова најновија књига есеја, објављена 2014. под називом *Бивше. О држави која је несџала*, представља разбокорено, меланхолично путовање кроз земље бивше Југославије. За више информација посетите сајт <http://www.petervermeersch.net>

* * *

Peter Vermeersch is a Belgian professor of social science and politics and a writer of literary non-fiction. Having studied, lived, and conducted research in various places in Central Europe and the Balkans, he is now research coordinator of the LINES Institute (Leuven International and European Studies) at the University of Leuven (KU Leuven). He was previously among others researcher-in-residence at the OSCE Secretariat in Prague (2001) and visiting scholar at the Minda de Gunzburg Center for European Studies, Harvard University (2007-2008). He has published widely on Central and Eastern Europe, ethnic politics, minorities, the Roma movement, nationalism, everyday citizenship, and democratisation. In 2009, together with writer David Van Reybrouck, he brought to life the European Constitution in Verse, an international collection of contemporary poetry. His most recent non-fiction book is called Ex. Over een land dat zoek is (2014) – which translates to Ex. About a Country that was Lost – a swirling, melancholic journey on postwar memory in the former Yugoslavia. For more information see: <http://www.petervermeersch.net>



JUGOSLAVIA 1918-2003

















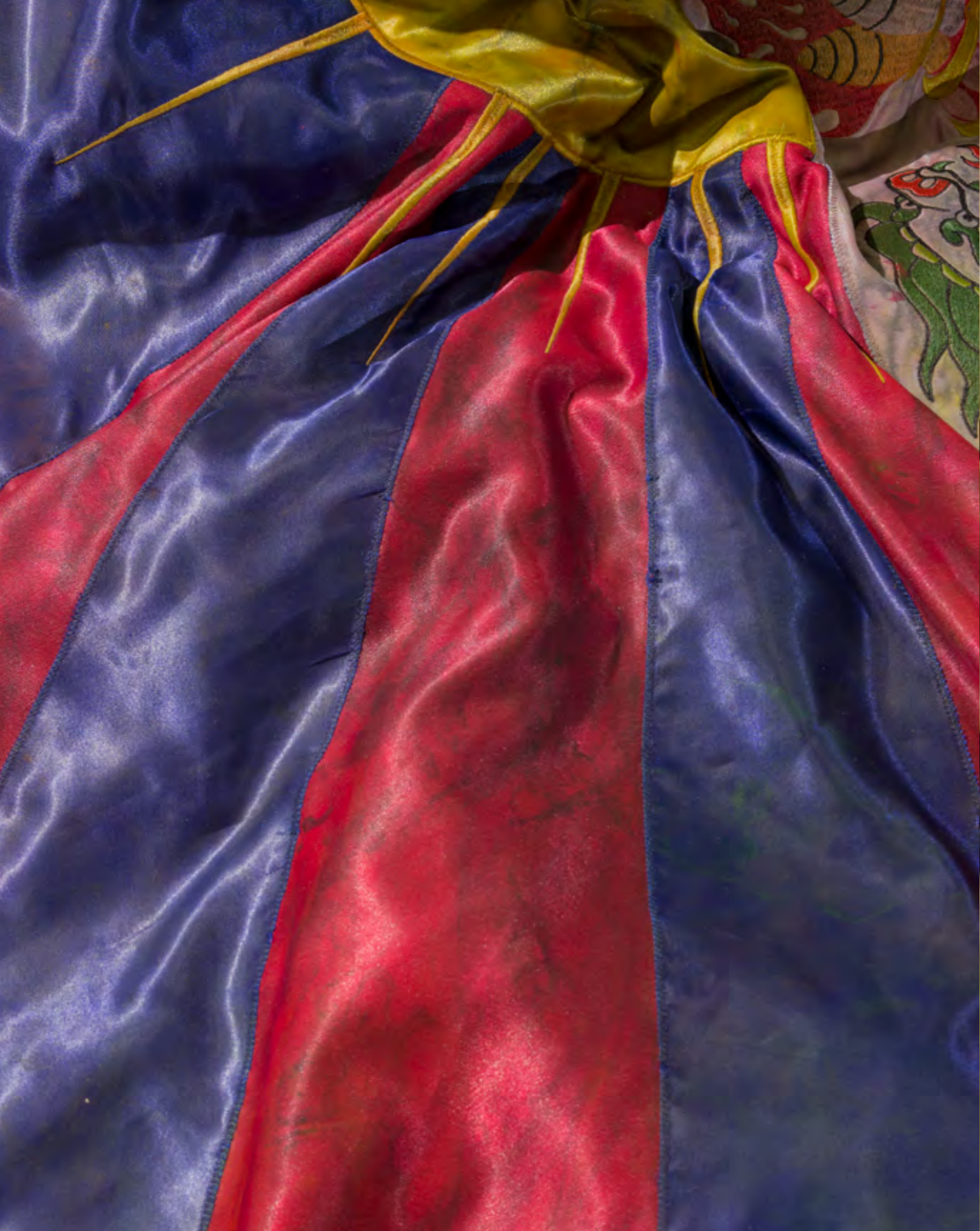
JUGOSLAVIA 1918-2003































Иван Грубанов

Рођен у Београду, 9. марта 1976.

Образовање

- 2008 Casa de Velazquez, Мадрид, Шпанија
- 2005–2006 Delfina Foundation Studio Programme, Лондон, Велика Британија
- 2002–2003 Rijksakademie van beeldende kunsten, Амстердам, Холандија
- 1996–2001 Факултет ликовних уметности, Београд, СР Југославија

Одабране самосталне изложбе

- 2013 Loock Galerie, *Мртве заставице*, Берлин, Немачка
- 2012 National Museum of Contemporary Art, *Савремене прошлости* (са Вангелисом Влахосом), Атина, Грчка
- 2012 Loock Galerie, *Димне завесе*, Берлин, Немачка
- 2010 MARZ Galeria, *Сећање које пројана* (придружени пројекат Архитектонског тријенала), Лисабон, Португалија
- 2010 Loock Galerie, *Седм студија за спомен-обележје*, Берлин, Немачка
- 2009 Центар за културну деконтаминацију (самостална изложба у оквиру 50. Октобарског салона), Београд, Србија
- 2008 Loock Galerie, *Зли сликар*, Берлин, Немачка
- 2008 Laboratorio 987, MUSAC - Museo de arte contemporaneo de Castilla y Leon, (са Анхелом Рубијом), Леон, Шпанија
- 2007 Le Grand Cafe Centre d’Art Contemporain, *Ванинстийиуционално*, Сент Назер, Француска
- 2007 Галерија Културног центра Београда, Србија
- 2006 Nogueras Blanchard Gallery, Барселона, Шпанија
- 2005 Stroom Contemporary Art Center, Хар, Холандија
- 2005 Музеј савремене уметности, *Посетилац*, Београд, Србија и Црна Гора
- 2004 Ron Mandos Gallery, *Студија мој оца, однос према пореклу*, Ротердам, Холандија
- 2004 Lawrence O’Hana Gallery, Лондон, Велика Британија
- 2004 Expodium, *Кавези*, Утрехт, Холандија
- 2001 Галерија савремене уметности, Панчево, СР Југославија
- 1999 Центар за визуелну културу Златно око, Нови Сад, СР Југославија

Одабране групне изложбе

2014

- 16. Панчевачко бијенале, Панчево, Србија
- MUSAC (Museo de arte contemporaneo de Castilla y Leon), *Десет ђодина касније*, Леон, Шпанија
- Cultural Center of Cyprus, *У чељустима вука, цркни, цркни*, Атина, Грчка
- Clovic Castle Gallery, *Пућ у Европу / Желим да ђоворим о рају*, Загреб, Хрватска
- STUK Kunstencentrum, *Организовање прошестиа?*, Левен, Белгија
- Stroom Center for Contemporary Art, *За добру ствар*, Хар, Холандија
- Francois Ghebaly Gallery, *Квадраици*, Лос Анђелес, САД
- Loock Galerie, *Познаије личности*, Берлин, Немачка

2013

- 267 Quartiere für Zeitgenossische Kunst & Fotografie, *Дух у вакууму*, Брауншвајг, Немачка
- Universiteitsbibliotheek KU Leuven, *Тужни прелудиј*, Левен, Белгија
- Ostrale ‘013, *Prelazimo Rubikon*, Дрезден, Немачка
- 9th Inspiracje Festival, *Постјање*, Шћећин, Пољска
- Lanchester Gallery Projects, *Ми смо све једно друом*, Ковентри, Велика Британија
- Галерија Ремонт, *Преслишавање 10*, Београд, Србија

Ivan Grubanov

Born in Belgrade, March 9, 1976

Education

- 2008 Casa de Velazquez, Madrid, ES
- 2005-2006 Delfina Foundation Studio Programme, London, UK
- 2002-2003 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, NL
- 1996-2001 Academy of Fine Arts, Belgrade, YU

Selected Solo Exhibitions

- 2013 Loock Galerie, *Dead Flags*, Berlin, DE,
- 2012 National Museum of Contemporary Art, *Current Pasts* (with Vangelis Vlahos), Athens, GR
- 2012 Loock Galerie, *Smokescreens*, Berlin, DE
- 2010 MARZ Galeria, *Haunting Memory* (associated project of the Architecture Triennale), Lisbon, PT
- 2010 Loock Galerie, *Seven Studies for a Memorial*, Berlin, DE
- 2009 Center for Cultural Decontamination (solo presentation within the 50th October Salon), Belgrade, RS
- 2008 Loock Galerie, *The Evil Painter*, Berlin, DE
- 2008 Laboratorio 987, MUSAC - Museo de arte contemporaneo de Castilla y Leon, (with Angel Rubia), Leon, ES
- 2007 Le Grand Cafe Centre d’Art Contemporain, *Non-Institutional*, St Nazaire, FR
- 2007 Gallery of the Cultural Center of Belgrade, RS
- 2006 Nogueras Blanchard Gallery, Barcelona, ES
- 2005 Stroom Contemporary Art Center, Den Haag, NL
- 2005 Museum of Contemporary Art, Belgrade, SCG, *Visitor*
- 2004 Ron Mandos Gallery, *Study of My Father, a Relation to the Origin*, Rotterdam, NL
- 2004 Lawrence O’Hana Gallery, London, UK
- 2004 Expodium, *Cages*, Utrecht, NL
- 2001 Gallery of Contemporary Art, Pancevo, YU
- 1999 Center for Visual Culture *Zlatno Oko*, Novi Sad, YU

Selected Group Exhibitions

2014

- 16th Pancevo Biennial, Pancevo, RS
- MUSAC (Museo de arte contemporaneo de Castilla y Leon), *Diez años después*, Leon, ES
- Cultural Center of Cyprus in Athens, *In bocca al lupo, crepi crepi*, Athens, GR
- Clovic Castle Gallery, *Road to Europe / I want to Speak About the War*, Zagreb, HR
- STUK Kunstencentrum, *Enacting Protest?*, Leuven, BE
- Stroom Center for Contemporary Art, *The Good Cause*, The Hague, NL
- Francois Ghebaly Gallery, *Squares*, Los Angeles, USA
- Loock Galerie, *Celebrities*, Berlin, DE

2013

- 267 Quartiere für Zeitgenossische Kunst & Fotografie, *Der Geist in Vakuum*, Braunschweig, DE
- Universiteitsbibliotheek KU Leuven, *The Prelude Pathetique*, Leuven, BE
- Ostrale ‘013, *Wir überschreiten den Rubikon*, Dresden, DE
- 9th Inspiracje Festival, *Genesis*, Szczecin, PL
- Lanchester Gallery Projects, *We Are Everything to Each Other*, Coventry, UK
- Remont Gallery, *Preslisavanje 10*, Belgrade, RS

2012

Kiasma Museum of Contemporary Art, *Уједи сйварностйи*, Хелсинки, Финска
Macedonian Museum of Contemporary Art, *Окуйљање*, Солун, Грчка
Green Art Gallery, *Референцирање исйорије*, Дубаи, УАЕ
Good Children Gallery, *Шйо се одйрава између нас*, Њу Орлеанс, САД
Loock Galerie, *Привайни йоїлед*, Берлин, Немачка

2011

Museum of Modern and Contemporary Art, *Трећи међународни фестйивал савремене уметйностйи Алжира*, Алжир, Алжир
МОСАК, Museum of Contemporary Art Krakow, *Исйорија у уметйностйи*, Краков, Пољска
Kunstforum Ostdeutsche Galerie, *Donumenta*, Регензбург, Немачка
Apex Art, *Зигови који нас раздвајају*, Њујорк, САД
Blainsouthern, *Selektionseffekte*, Берлин, Немачка
MARZ Galeria, *Несйали/Thin Air*, Лисабон, Португалија

2010

Extra City – Kunsthall Antwerpen, *Сачињавање докуменайи*, Антверпен, Белгија
National Museum of Contemporary Art, *Полийиика уметйностйи*, Атина, Грчка
Museu Colecção Berardo, *Све шйо је чврсйо їуди се у ваздуху*, Лисабон, Португалија
Witte de With, *Моралностй, чин III, а йоука йриче је*, Ротердам, Холандија
Apex Art, *Моралностй, чин III, а йоука йриче је*, Њујорк, САД

2009

2nd Spa Port Biennial, *Где све їек їреба да се доїоди*, Бања Лука, БиХ
28th Biennial of Graphic Arts, *Маїрикс: несйадилна реалностй*, Љубљана, Словенија
City Gallery, *Сйоменик їреображавању*, Праг, Чешка
Arts center Vooruit, *Фестйивал курйизана*, Гент, Белгија
Casa de Velazquez, *Ойворена врайи*, Мадрид, Шпанија
ARCO, *Самосйални їројекйи*, Мадрид, Шпанија

2008

Треће букурештанско бијенале младих уметника, Букурешт, Румунија
Прво бањалучко бијенале, Бања Лука, БиХ
Kunsthalle Bern, *Без осйайиака*, Швајцарска
Blackwood Gallery, *Сиїнали у мраку*, Мисисога, Канада
Henie Onstad Art Center, *Наслови & фусноїе*, Осло, Норвешка
ARCOS, Contemporary Art Museum Sannio, *Italija, Italien, Wlochy*, Беневенто, Италија
Iaspis, *Између слика*, Стокхолм, Шведска
Hattyuhaz Galeria, *Пусйара*, Печуј, Мађарска
Institute for Contemporary Art and Thought, *Селекйивно знање*, Атина, Грчка

2007

10. Истанбулско бијенале, Истанбул, Турска
Прво солунско бијенале, Солун, Грчка
Stedelijk Museum CS, *Сачињавање їийолоїија*, Амстердам, Холандија
Forum Stadpark, *Изїудљено їїле*, Грац, Аустрија
Office Baroque, *Аладама*, Антверпен, Белгија
SMART Project Space, *Сваки веїар који дуне*, Амстердам, Холандија
Aeroplastics Gallery, *Говорници*, Брисел, Белгија

2012

Kiasma Museum of Contemporary Art, *Reality Bites*, Helsinki, FI
Macedonian Museum of Contemporary Art, *A Gathering*, Thessaloniki, GR
Green Art Gallery, *Referencing History*, Dubai, UAE
Good Children Gallery, *That Passes Between Us*, New Orleans, US
Loock Galerie, *Private View*, Berlin, DE

2011

Museum of Modern and Contemporary Art Algiers , *The 3rd International Festival of Contemporary Art of Algiers (FIAC)*, Algiers, DZ
МОСАК, Museum of Contemporary Art Krakow, *History in Art*, Krakow, PL
Kunstforum Ostdeutsche Galerie, *Donumenta*, Regensburg, DE
Apex Art, *Walls That Divide Us*, New York, US
Blainsouthern, *Selektionseffekte*, Berlin, DE
MARZ Galeria, *Thin Air*, Lisbon, PT

2010

Extra City- Kunsthall Antwerpen, *Drawing Documents*, Antwerp, BE
National Museum of Contemporary Art, *Politics of Art*, Athens, GR
Museu Colecção Berardo, *All That Is Solid Melts Into Air*, Lisbon, PT
Witte de With, *Morality, Act 3, And the Moral of the Story is*, Rotterdam, NL
Apex Art, *Morality, Act 3, And the Moral of the Story is*, New York, US

2009

2nd Spa Port Biennial, *Where Everything is Yet to Happen*, Banja Luka, BH
28th Biennial of Graphic Arts, *The Matrix: An Unstable Reality*, Ljubljana, SLO
City Gallery, *Monument to Transformation*, Prague, CZ
Arts center Vooruit, *Courtisane Festival*, Gent, BE
Casa de Velazquez, *Los Puertas Abiertas*, Madrid, ES
ARCO, *Solo Projects*, Madrid, ES

2008

3rd Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, RO
1st Spa Port Biennial, Banja Luka, BH
Kunsthalle Bern, *No Leftovers*, CH
Blackwood Gallery, *Signals in the Dark*, Mississauga, CA
Henie Onstad Art Center, *Headlines & Footnotes*, Oslo, NO
ARCOS, Contemporary Art Museum Sannio, *Italy Italien, Wlochy*, Benevento, IT
Iaspis, *Between the Images*, Stockholm, SE
Hattyuhaz Galeria, *Wasteland*, Pecs, HU
Institute for Contemporary Art and Thought, *Selective Knowledge*, Athens, GR

2007

10th Istanbul Biennial, Istanbul, TR
1st Thessaloniki Biennial, Thessaloniki, Greece
Stedelijk Museum CS, *Drawing Typologies*, Amsterdam, NL
Forum Stadpark, *Ground Lost*, Graz, AT
Office Baroque, *Alabama*, Antwerp, BE
SMART Project Space, *Every Wind That Blows*, Amsterdam, NL
Aeroplastics Gallery, *Speakers*, Brussels, BE

2006

12. Панчевачко бијенале, Панчево, Србија
Le Grand Café Centre d’Art Contemporain, *Приче*, Сент Назер, Француска
Drawing Center, *Истиа исходишѝа* (кустос Кетрин Карл), Њујорк, САД
South London Gallery, *Пуѝ око свейа за 80 дана*, Лондон, Велика Британија
Blackwood Gallery, *Сваки дан, сваки друѝи дан*, Мисисога, Канада
Moderna Galerija, *Прекинуѝе истѝорије*, Љубљана, Словенија
Kunsthalle Bern, *Вила Јелмини*, Берн, Швајцарска
Apex Art, *Слаѝки ѝрехови*, Њујорк, САД
PSWAR, *Пиксели сѝварносѝи*, Амстердам, Холандија
Галерија Културног центра Београда, *Сродносѝ ѝо избору*, Београд, Србија и Црна Гора

2005

Друго тиранско бијенале, *Слаѝки ѝрехови*, Тирана, Албанија
Треће бијенале Квебека, *Манифесѝ умеѝносѝи*, Квебек, Канада
Extra City-Kunsthall Antwerpen, *Информација/Трансформација*, Антверпен, Белгија
Kunsthalle Bern, *Ван ѝоналиѝейа*, Берн, Швајцарска
Press to Exit project Space, *20/21*, Скопље, Македонија
Галерија Звоно, *20/21*, Београд, Србија и Црна Гора
Espace Culturel Francois Mitterand, *Вредносѝи*, Периже, Француска

2004

Југословенско бијенале младих уметника, *За сада без наслова*, Вршац, Србија и Црна Гора
11. Панчевачко бијенале, Панчево, Србија и Црна Гора
De Appel, *Свеѝ је добро, ми нажалосѝ даи и нисмо*, Амстердам, Холандија
Freiraum, Museumsquartier, *Кодиране кулѝуре*, Беч, Аустрија
Museum Beelden aan Zee, *Видео сѝудио*, Схевенинген, Холандија
ART Rotterdam, Štand Smart Project Space, Ротердам, Холандија

Одабрана библиографија

Монографије

The Evil Painter, Verlag Fuer Moderne Kunst Nuernberg, texts by Charles Esche, Philippe Pirotte, Ivan Grubanov, 2008
Documents Grubanov, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, editor Martijntje Hallman, text by Ivan Grubanov, 2006
Visitor, Museum of Contemporary Art Belgrade/Kunsthalle Bern, texts by Gerardo Mosquera, Marina Martic, Philippe Pirotte, Ivan Grubanov, 2005

Одабрани изложбени каталози и референтне публикациије

Annelote Verhagen, *Ivan Grubanov, Video Studio*, Museum Beelden an Zee, Scheveningen 2004
James Becket. *Ivan Grubanov, Born Belgrade, 1976, Untitled as Yet* Catalogue, Vrsac, 2004
Wim van der Beek, *Ivan Grubanov – Galerie Ron Mandos*, Kunstbeeld 09, Amsterdam 2004
Ana Peraica, *Media on Trial*, Springerin 04, Vienna, 2004
Горан Петровић, Каталог *20/21*, Београд, 2005
Luk Lambrecht, *Information/Transformation*, Metropolis, No 6, Antwerpen, 2005
Ana Peraica, *Grubanov for president!, Off-Key* Catalogue, Kunsthalle Bern, 2005

2006

12th Pancevo Biennial, Pancevo, RS
Le Grand Café Centre d’Art Contemporain, *Histoires*, St Nazaire, FR
Drawing Center, New York, ‘Common Destinations’ (curated by Katherine Carl)
South London Gallery, *Around the World in 80 Days*, London, UK
Blackwood Gallery, *Everyday Every Other Day*, Mississauga, CA
Moderna Galerija, *Interrupted Histories*, Ljubljana, SLO
Kunsthalle Bern, *Vila Jelmini*, Bern, CH
Apex Art, *Sweet Taboos*, New York, USA
PSWAR, *Pixels of Reality*, Amsterdam, NL
Gallery of the Cultural Center of Belgrade, *Affinity by Choice*, Belgrade, SCG

2005

2nd Tirana Bienale, *Sweet Taboos*, Tirana, AL
3rd Biennial of Quebec, *Manif d’Art*, Quebec, CA
Extra City-Kunsthall Antwerpen, *Information/Transformation*, Antwerp, BE
Kunsthalle Bern, *Off-Key*, Bern, CH
Press to Exit project Space, *20/21*, Skopje, MK
Zvono Gallery, *20/21*, Belgrade, SCG
Espace Culturel Francois Mitterand, *Values*, Perigueux, FR

2004

Yugoslav Biennial of Young Artists, *Untitled as Yet*, Vrsac, SCG
11th Pancevo Biennial, Pancevo, SCG
De Appel, *The World is Fine, We Ourselves Unfortunately Somewhat Less*, Amsterdam, NL
Freiraum, Museumsquartier, *Coded Cultures*, Vienna, AT
Museum Beelden aan Zee, *Video Studio*, Scheveningen, NL
ART Rotterdam, Smart Project Space stand, Rotterdam, NL

Selected Bibliography

Monographs

The Evil Painter, Verlag Fuer Moderne Kunst Nuernberg, texts by Charles Esche, Philippe Pirotte, Ivan Grubanov, 2008
Documents Grubanov, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, editor Martijntje Hallman, text by Ivan Grubanov, 2006
Visitor, Museum of Contemporary Art Belgrade/Kunsthalle Bern, texts by Gerardo Mosquera, Marina Martic, Philippe Pirotte, Ivan Grubanov, 2005

Selected Exhibition Catalogues and Reference Publications

Annelote Verhagen, *Ivan Grubanov, Video Studio*, Museum Beelden an Zee, Scheveningen 2004
James Becket. *Ivan Grubanov, Born Belgrade, 1976, Untitled as Yet* Catalogue, Vrsac, 2004
Wim van der Beek, *Ivan Grubanov – Galerie Ron Mandos*, Kunstbeeld 09, Amsterdam 2004
Ana Peraica, *Media on Trial*, Springerin 04, Vienna, 2004
Goran Petrovic, *20/21* Catalogue, Belgrade 2005
Luk Lambrecht, *Information/Transformation*, Metropolis, No 6, Antwerp, 2005
Ana Peraica, *Grubanov for president!, Off-Key* Catalogue, Kunsthalle Bern, 2005

Arno van Roosmalen, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Gregor Guy Smith, *May I See the Original?*, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Kai van Hasselt, *On the Work Visitor*, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Arjan Reinders, *Ivan Grubanov – Stroom*, Kunstbeeld, Amsterdam, 2005
Zoë Gray, *Ivan Grubanov*, Contemporary Magazine Annual Issue, London, February 2006
Anne Dekerk, *Ivan Grubanov – Mapping Myself Into Complex Social Situations*, Etcetera Magazine No 101, Brussels 2006
Tony White, *Another Fool in the Balkans*, Cadogan, London, 2005
Zoe Gray, *Father Land, Mother Tongue*, Wasafiri Magazine, No 48, London, 2006
Rebecca Gordon Nesbit, *Tirany and Tribalism, the Art of Ivan Grubanov*, Afterall 14, London-Los Angeles, 2006
Philippe Pirotte, *Ivan Grubanov-Close Encounters*, Afterall No 14, London-Los Angeles, 2006
Kit Hammond, *Ivan Grubanov, Around the World in 80 Days Catalogue*, ICA London & South London Gallery, London 2006
Katherine Carl, *Ivan Grubanov*, Drawing Papers, The Drawing Center New York, New York, Autumn 2006
Alex Mitrani, *Ivan Grubanov*, Papers d’art, Girona, Spain, 2nd semester 2006
Csiszek Petra, *Wasteland*, Balkon, Budapest, 2008
Seamus Keally, *Considering Two Works by Ivan Grubanov and Paul Chan*, Monochrom #26-34, Vienna, 2010
Raluca Voinea, *Ivan Grubanov: I am not merely an Observer*, Idea Magazine for Art and Society, #40, Bucharest, 2012
Daphne Vitali, *Between Past and Present: Ivan Grubanov and Vangelis Vlahos*, Artpulse Magazine No. 15 Vol. 4, 2013

Одабрани чланци и критике

Machteld Leij, *Drama van Servie*, NRC Handelsblad, Amsterdam, 08 10 2004
Paul Alexander, *Stiekem Milosevic tekenen*, NRC Handelsblad, Amsterdam, 24 09 2005
Nicole Lucas, *Tekenar Ivan Grubanov*, Trouw, Amsterdam, 16 12 2005
Edwin van Baarle, *Interview with Ivan Grubanov*, AD, Amsterdam, 22 12 2005
Jan Goossensen, *Onverteerde restjes*, UIT, Amsterdam, 01 2006
Edo Dijksterhuis, *Exorcisme in een rafelig schetsblok*, Het Financiele Dagblad, Amsterdam, 14 01 2006
Rutger Pontzen, *Krachtige zoektocht naar Milosevic*, Volkskrant, Amsterdam 04 01 2006
Марија Ђорђевић, *Тајни цртежи*, Политика, Београд, 9. 9. 2005.
Љиљана Ђинкул, *Визуелно сведочење*, Политика, Београд, 20. 9. 2005.
Слободан Костић, *Визуелни сћенограм*, Време, Београд, 15. 9. 2005.
Noèlia Hernández, *Ídolos caídos*, Culturas, La Vanguardia, Barcelona, 25 10 2006
Arnau Puig, *Un arte desde los Añicos*, ABC, N°768, Barcelona, 21 10 2006
Neus Miró, *Ivan Grubanov*, Exit Express, N°22, Barcelona, 10 2006
Conxita Oliver, *Afterimages, Ivan Grubanov*, AVUI, Barcelona, 11 2006
David G. Torres, *Ivan Grubanov*, El Mundo, Madrid, 16 11 2006
Милена Марјановић, *Интјервју, Иван Грубанов*, Блиц, Београд, 9. 4. 2007.
Cristina Fanjul, *El Musac Representa las huellas del conflicto de la antigua Yugoslavia*, Diario De Leon, Leon, 14 03 2008
Kelly Kiki, *Ivan Grubanov*, BH Magazine Athens, 25 01 2011
Giorgos Karoszak, *Politics of Art*, Eleutherotypia, Athens, 22 01 2011
Марија Ђорђевић, *Археологија конфликта*, Политика, Београд, 2. 3. 2011.

Arno van Roosmalen, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Gregor Guy Smith, *May I See the Original?*, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Kai van Hasselt, *On the Work Visitor*, *Ivan Grubanov at Stroom Den Haag*, Stroom Den Haag, 2005
Arjan Reinders, *Ivan Grubanov – Stroom*, Kunstbeeld, Amsterdam, 2005
Zoë Gray, *Ivan Grubanov*, Contemporary Magazine Annual Issue, London, February 2006
Anne Dekerk, *Ivan Grubanov - Mapping Myself Into Complex Social Situations*, Etcetera Magazine No 101, Brussels 2006
Tony White, *Another Fool in the Balkans*, Cadogan, London, 2005
Zoe Gray, *Father Land, Mother Tongue*, Wasafiri Magazine, No 48, London, 2006
Rebecca Gordon Nesbit, *Tirany and Tribalism, the Art of Ivan Grubanov*, Afterall 14, London-Los Angeles, 2006
Philippe Pirotte, *Ivan Grubanov-Close Encounters*, Afterall No 14, London-Los Angeles, 2006
Kit Hammond, *Ivan Grubanov, Around the World in 80 Days Catalogue*, ICA London & South London Gallery, London 2006
Katherine Carl, *Ivan Grubanov*, Drawing Papers, The Drawing Center New York, New York, Autumn 2006
Alex Mitrani, *Ivan Grubanov*, Papers d’art, Girona, Spain, 2nd semester 2006
Csiszek Petra, *Wasteland*, Balkon, Budapest, 2008
Seamus Keally, *Considering Two Works by Ivan Grubanov and Paul Chan*, Monochrom #26-34, Vienna, 2010
Raluca Voinea, *Ivan Grubanov: I am not merely an Observer*, Idea Magazine for Art and Society, #40, Bucharest, 2012
Daphne Vitali, *Between Past and Present: Ivan Grubanov and Vangelis Vlahos*, Artpulse Magazine No. 15 Vol. 4, 2013

Selected Articles and Reviews

Machteld Leij, *Drama van Servie*, NRC Handelsblad, Amsterdam, 08 10 2004
Paul Alexander, *Stiekem Milosevic tekenen*, NRC Handelsblad, Amsterdam, 24 09 2005
Nicole Lucas, *Tekenar Ivan Grubanov*, Trouw, Amsterdam, 16 12 2005
Edwin van Baarle, *Interview with Ivan Grubanov*, AD, Amsterdam, 22 12 2005
Jan Goossensen, *Onverteerde restjes*, UIT, Amsterdam, 01 2006
Edo Dijksterhuis, *Exorcisme in een rafelig schetsblok*, Het Financiele Dagblad, Amsterdam, 14 01 2006
Rutger Pontzen, *Krachtige zoektocht naar Milosevic*, Volkskrant, Amsterdam 04 01 2006
Marija Djordjevic, *Tajni crtezi*, Politika, Belgrade, 09 09 2005
Ljiljana Cinkul, *Vizuelno svedocenje*, Politika, Belgrade, 20 09 2005
Slobodan Kostic, *Vizuelni Stenogram*, Vreme, Belgrade, 15 09 2005
Noèlia Hernández, *Ídolos caídos*, Culturas, La Vanguardia, Barcelona, 25 10 2006

Arnau Puig, *Un arte desde los Añicos*, ABC, N°768, Barcelona, 21 10 2006
Neus Miró, *Ivan Grubanov*, Exit Express, N°22, Barcelona, 10 2006
Conxita Oliver, *Afterimages, Ivan Grubanov*, AVUI, Barcelona, 11 2006
David G. Torres, *Ivan Grubanov*, El Mundo, Madrid, 16 11 2006
Milena Marjanovic, *Intervju, Ivan Grubanov*, Blic, Beograd, 09 04 2007
Cristina Fanjul, *El Musac Representa las huellas del conflicto de la antigua Yugoslavia*, Diario De Leon, Leon, 14 03 2008
Kelly Kiki, *Ivan Grubanov*, BH Magazine Athens, 25 01 2011
Giorgos Karoszak, *Politics of Art*, Eleutherotypia, Athens, 22 01 2011
Marija Djordjevic, *Arheologija Konflikta*, Politika, Beograd, 02 03 2011

Списак радова

Студија за спомен-обележје, акрилик на платну, метална конструкција, 530 x 550 x 150 cm, 2009
Студија за спомен-обележје, акрилик и уље на платну, полиптих, 300 x 225 cm, 2009
Студија за спомен-обележје, уље и дим на платну, 113 x 130 cm, 2010
Студија за спомен-обележје, дим и оловка на папиру, диптих, 70 x 170 cm, 2010
Студија за спомен-обележје, акрилик на платну, метална конструкција (деталј), 530 x 550 x 150 cm, 2009
Студија за спомен-обележје, уље на лајтбоксу, 180 x 120 cm, 2009
Студија за спомен-обележје, дим и оловка на папиру, акрилик на платну, полиптих, 140 x 230 cm, 2010
Студија за спомен-обележје, акрилик и уље на платну, полиптих, 237,5 x 212,5 cm, 2009
Студија за спомен-обележје, акрилик на платну, метална конструкција, 250 x 500 x 100 cm, 2009

Из серије Димне завесе, уље и дим на платну, винил текст, 60 x 50 cm, 2012

Из серије Димне завесе, уље и дим на платну, 120 x 150 cm, 2012
Из серије Димне завесе, уље и дим на платну, 80 x 100 cm, 2012
Из серије Димне завесе, уље и дим на платну, 70 x 60 cm, 2014

Из серије Зли сликар, акрилик и сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013
Из серије Зли сликар, сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013
Из серије Зли сликар, акрилик и сито-штампа на платну, 50 x 60 cm, 2013
Из серије Зли сликар, сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013
Из серије Зли сликар, сито-штампа на платну, 50 x 60 cm, 2013
Из серије Зли сликар, сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013
Из серије Зли сликар, акрилик и сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013
Из серије Зли сликар, сито-штампа на платну, 60 x 50 cm, 2013

Мртве заставе, инсталација, 20 x 650 x 300 cm, 2013
Мртве заставе, комбинована техника на платну, триптих, 110 x 390 cm, 2013
Мртве заставе, комбинована техника на платну, диптих, 110 x 260 cm, 2013
Мртве заставе, комбинована техника на платну, триптих (деталј), 110 x 390 cm, 2013
Серија Мртве заставе, рад у настанку, 2013

Уједињене мртве нације, инсталација, комбинована техника, 50 x 2520 x 790 cm, 2015

List of Works

Study for a Memorial, acrylic on canvas, metal construction, 530 x 550 x 150 cm, 2009
Study for a Memorial, acrylic and oil on canvas, polyptych, 225 x 300 cm, 2009
Study for a Memorial, oil and smoke on canvas, 113 x 130 cm, 2010
Study for a Memorial, smoke and pencil on paper, diptych, 70 x 170 cm, 2010
Study for a Memorial, acrylic on canvas, metal construction (detail), 530 x 550 x 150 cm, 2009
Study for a Memorial, oil on lightbox, 180 x 120 cm, 2009
Study for a Memorial, smoke and pencil on paper, acrylic on canvas, polyptych, 140 x 230 cm, 2010
Study for a Memorial, acrylic and oil on canvas, polyptych, 237,5 x 212,5 cm, 2009
Study for a Memorial, acrylic on canvas, metal construction, 250 x 500 x 100 cm, 2009

From the Smokescreens Series, oil and smoke on canvas, vinyl text, 60 x 50 cm, 2012

From the Smokescreens Series, oil and smoke on canvas, 120 x 150 cm, 2012
From the Smokescreens Series, oil and smoke on canvas, 80 x 100 cm, 2012
From the Smokescreens Series, oil and smoke on canvas, 70 x 60 cm, 2014

From the Evil Painter Series, acrylic and silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013
From the Evil Painter Series, silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013
From the Evil Painter Series, acrylic and silkscreen on canvas, 50 x 60 cm, 2013
From the Evil Painter Series, silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013
From the Evil Painter Series, silkscreen on canvas, 50 x 60 cm, 2013
From the Evil Painter Series, silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013
From the Evil Painter Series, acrylic and silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013
From the Evil Painter Series, silkscreen on canvas, 60 x 50 cm, 2013

Dead Flags, installation 20 x 650 x 300 cm, 2013
Dead Flags, mixed media on canvas, triptych, 110 x 390 cm, 2013
Dead Flags, mixed media on canvas, diptych, 110 x 260 cm, 2013
Dead Flags, mixed media on canvas, triptych (detail), 110 x 390 cm, 2013
Dead Flags Series, work in progress, 2013

United Dead Nations, installation, mixed media, 50 x 2520 x 790 cm, 2015

Издавач
Музеј савремене уметности, Београд
Фондација Музеја савремене уметности, Београд

За издавача
Јован Деспотовић, директор МСУ

Година издања
2015.

Уредник
Драган Јеленковић

Текстови
Лидија Мереник
Ана Богдановић
Peter Vermeersch

Рецензенти
Јерко Денегри
Симона Чупић

Превод
Урош Томић

Лектура
Људмила Пендељ

Документарни материјал
Љубазношћу Loock Galerie, Берлин

Видео-материјал
Владимир Павић
Павле Халупа

Дизајн
Студио АРХЕ
Жељко Рајачић

Штампа
Публикум д.о.о., Београд

Тираж
1500

Спонзор
Град Панчево

Захвалница уметника Ивана Грубанова
Friedrich Loock, Живорад Петровић, Јасмина Вечански,
Katia Reich, Јован Грубанов, Весна Милић, Драгана
Машовић, Бранимир Мелентијевић, Ђорђе Токић,
Живица Арсенов, Ненад Форго, Маја Вукићевић,
Ања Обрадовић, Стевка Којић, Miguel Amado, Kabinet
Brewery

ISBN 978-86-7101-309-3

Published by
The Museum of Contemporary Art, Belgrade
Foundation of the Museum of Contemporary Art, Belgrade

Publisher's Representative
Jovan Despotovic, director,
The Museum of Contemporary Art

Published 2015

Edited by
Dragan Jelenkovic

Articles by
Lidija Merenik
Ana Bogdanovic
Peter Vermeersch

Reviewed by
Jerko Denegri
Simona Cupic

Translation by
Uros Tomic

Proofreading by
Ljudmila Pendelj

Documentary Material
Courtesy of Loock Galerie, Berlin

Video Material
Vladimir Pavic
Pavle Halupa

Design by
ARHE Studio
Zeljko Rajacic

Printed by
Publikum Ltd, Belgrade

Circulation
1500

Sponsored by
The City of Pancevo

Ivan Grubanov's Acknowledgements
Friedrich Loock, Zivorad Petrovic, Jasmina Vecanski, Katia
Reich, Jovan Grubanov, Vesna Milic, Dragana Masovic,
Branimir Milentijevic, Djordje Tokic, Zivica Arsenov,
Nenad Forgo, Maja Vukicevic, Anja Obradovic, Stevka
Kojic, Miguel Amado, Kabinet Brewery

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Грубанов И.(083.824)
75/77(497.11)“2005/2007“(083.824)
73/76:069.9(450)“2015“(083.824)
94(497.1)“1918/2003“(083.824)

ГРУБАНОВ, Иван, 1976-

Иван Грубанов : Уједињене мртве нације : Павиљон Републике
Србије-Bienalle Arte 2015 / [текстови Лидија Мереник... [и др.] ; превод
Урош Томић] = Ivan Grubanov : The United Dead Nations : Pavilion of the
Republic of Serbia-Biennale Arte 2015 / [articles by Lidija Merenik... [et
al.] ; translation by Uros Tomic]. - Београд = Belgrade : Музеј
савремене уметности = The Museum of Contemporary Art, 2015 (Београд :
Публикум). - 175 стр. : илустр. ; 25 x 30 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 1.500. - Стр. 6-7: Уводна реч /
Иван Тасовац. - Стр. 8-9: Клуб уједињених несталих нација / Јован
Деспотовић. - Стр. 10-25: Иван Грубанов : Сећање, с-ону-страну историје /
Лидија Мереник. - Стр. 84-101: Павиљон Jugoslavia: два модерна пројекта
и једна незавршена историја после / Ана Богдановић. - Стр. 102-111:
Грађанство изван државе. Да ли је време за нову утопију? / Петер Веремт. -
[О аутору]: стр. 164-171. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-7101-309-3

1. Мереник, Лидија [аутор додатног текста]

а) Венецијански бијенале. Павиљон Републике Србије (56 ; 2015) -
Изложбени каталози б) Грубанов, Иван (1976-) - Изложбени каталози с)
Југославија - 1918-2003 - Изложбени каталози
COBISS.SR-ID 213986572