

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1444203C

УДК 73/76:061.43(497.11)

316.7(497.1)"196/199"

316.7(497.11)"2004/2014"

оригиналан научни рад

КУЛТУРНА ПОЛИТИКА И ИЗЛОЖБЕНЕ ПОЛИТИКЕ: ОКТОБАРСКИ САЛОН

Сажетак: *Рад ће се бавити перформативним учинцима културних политика два различита друштвено-политичка система у концепирању, обликовању, успостављању и одржавању континуитета али и покретању трансформација значајне културне институције/ манифестације у нашој средини – Октобарског салона. Покренут прво као изложба најбољих остварења из ликовне уметности, а убрзо и као смотра на којој су приказивани актуелни токови и у примењеној уметности, Октобарски салон је скоро три деценије концепцијски био доследан, скоро непроменљив. Током последње две деценије Октобарски салон пролази кроз измене, од којих су неке биле и радикалне (претварање Октобарског салона из локалне у међународну манифестацију). Обично су се те трансформације сагледавале у светлу мењања парадигми у савременој уметности по вертикали (старо-ново) и (ређе)/или (чешће) по хоризонталли (истовременост разлика), док се утицаји идеолошких матрица на осмишљавање, трајање и промене Октобарског салона, као и микро-политике локалног света уметности нису разматрали, нити проблематизовали.*

Кључне речи: *Октобарски салон, културна политика, дисензус, антагонизам, социјализам, неолиберализам*

„На иницијативу Народног одбора града Београда, основана је при Модерној галерији једна значајна културна институција, Октобарски салон, која сваке године, у част ослобађања главног града, треба да покаже најбоља дела наших најбољих уметника и тиме, истовремено, најпотпунији пресек

кретања, идејних и квалитетних померања у нашој уметности.” Миодраг Б. Протић¹

„Желимо сувише. Октобарски салон неће никад дати стварни пресек нашег стваралаштва, ни пресек у једној години. Искуства се не таложу равномерно, значајни кораци се не праве од једне до друге изложбе. Стварне, најдубље промене, одвијају се у тишини и могу остати непримећене.” Стојан Ћелић²

„Пошто Октобарски салон Србији пружа интернационални дијалог у форми уметности, Београд ће (пored Истанбулског бијенала) постати важан извор импулса за целу југоисточну Европу.” Рене Блок (René Block) и Барбара Хајнрих (Barabara Heinrich)³

*Историја: 1960-1967-1994-1998-2001-2004-...
(work-in-progress)*

Октобарски салон је покренут 1960. године са намером да постане јавна арена у оквиру које ће домаћи уметници успостављати и/или репродуковати своју репутацију из године у годину.⁴ Током година које су се низале, ова манифестација ће се у локалним, пре свега републичким, оквирима дефинисати као релевантна манифестација. Првих неколико деценија постојања Октобарски салон је био ревијална изложба, и његова културална референтност осцилирала је у зависности од тога да ли је и у којој мери својом политиком излагања заступао тенденције које су на тадашњој уметничкој сцени нагињале конзервативизму или су по својим ефектима на локалну сцену биле маргиналне, ефемерне, краткотрајне, без домета. Октобарски салон је био конципиран као изложба која је уметничка дела представљала по медијским категоријама: сликарство, скулптура и графика, и ова подела се рефлектовала и на награде које су се додељивале по овим категоријама. Од 1967. године излажу се и дела примењене уметности и овај сегмент Салона обухватао је како примере

1 Протић, М. Б. (10.11.1960) Октобарски салон, Значајна културна манифестација, *Комунист*; наведено према: *Пажња – критика!?*, приредили: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. (2009) Београд: Културни центар Београда, стр. 47.

2 Ћелић, С. (јануар-март 1966) 6. Октобарски салон, *Уметност* бр. 5, Београд; наведено према: исто, стр. 126.

3 Блок, Р. и Хајнрих, Б. Предговор, у: *Уметност, живот и пометња*, приредили: Блок, Р., Хајнрих, Б. и Петровић, С. (2006), Београд: Културни центар Београда, стр. 11.

4 Рад је настао као резултат истраживања на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије бр. 177013 („Српска уметност 20. века: национално и Европа”).

керамике и текстила, индустријског и графичког дизајна, костима, сценографије, тако и фотографију. Током деведесетих, када је уметничка пракса увелико превазишла стилске, медијске и остале поделе, Октобарски салон је сасвим евидентно постао неадекватан оквир за њено представљање. Последњи пут када је Октобарски салон имао смисла по медијским поделама, односно када је успео да у том концепту испрати савремену сцену био је онај из 1994. године. Од деведесетих година 20. века, Октобарски салон постаје својеврсни *work-in-progress*: током ове деценије започиње процес напуштања матрице ревијалне изложбе и прихватања модела ауторске изложбе с тим да ће се захтев за неким обликом ревијалности имплицитно или експлицитно провлачити и производити дилеме *de facto* до данас. Салон по први пут 1998. године не почива на концепту конкурса или селекције, већ на концепту тематске ауторске изложбе а у оквирима сегмената тзв. ликовних, односно примењених уметности. На овом, 39. салону се и на нивоу награда укидају медијске разлике тако да је било додељено пет равноправних награда. Године 2001. уметници бирају уметнике, што је био занимљив ‘експеримент’, али још више начин да се изађе из незгодне ситуације у којој се Савет Октобарског салона нашао суочен са контроверзним ефектима конкурса за уметничког директора.⁵ Године 2002. уводи се пракса именовања уметничког директора који предлаже концепт Салона. Такође, постоји намера али не и довољна финансијска потпора која је могла да испрати жељу да се Салон интернационализује позивањем актуелних савремених уметника да учествују на изложби, као и једном историјском изложбом из домена европског позног модернизма. Коначну интернационализацију Октобарски салон је доживео две године касније 2004. године када је за уметничког директора манифестације именована Анда Ротенберг (Anda Rottenberg).

5 Образложење председнице савета 42. октобарског салона о разлозима због којих је конкурс пропао, као и свако друго, интонирано у политички коректном духу, замаглило је затеченост Савета антагонизмима и „плуралистичким идеализацијама” произведеним позивним конкурсом а коју је Савет превазишао *de facto* имплицитном дисквалификацијом актуелне кураторске сцене: „Савет је на свом састанку одржаном 22. марта утврдио да конкурс заправо није успео, јер од 18 позваних аутора, на конкурс су приспела два пројекта... Савет сматра да су два ауторска предлога недовољна да би се извршио озбиљан избор одређене концепције”. (*Nota bene*: један од та два приспела предлога окупио је на сарадњу концепцијски и организационо неколико од оних „18 позваних аутора” којима је позивно писмо било упућено.) Ћинкул, Љ. Драмолет игран у зиму и пролеће 2001, у: 42. октобарски салон (2001), Београд: Културни центар Београда, без пагинације.

Ако су се оштре критике и оспоравања до 2004. водили на терену локалних подела и парадигми, након 2004. године тежиште се пребацује на полемике које би се грубо могле поделити на оне које се темеље на питању присуства домаћих уметника на манифестацији, и оне друге које се темеље на критичком размишљању о самој тези изложбе и њеној експликацији како у уводном тексту, тако и кроз избор уметника и радова који је именовани уметнички директор направио. Прва група полемика се у принципу темељи на процепу између погледа споља/погледа изнутра, на динамици односа центра и маргине и њиховим различитим политичким потенцијалима, односно на анксиозности изазваној питањима да ли међународна сцена препознаје локалну и да ли локална сцена има потенцијал да се препозна у глобалном контексту, односно да ли има капацитет да се умрежи и постане активни агент на глобалној уметничкој сцени. У том смислу, питање комбинаторике доделе мандата уметничког директора иностраном или домаћем куратору требало би да буде мање питање политичке коректности и (вештачке) уравниожености, а више питање професионалне компетентности.

Ово би била кратка скица праволинијске и *mainstream* историје Октобарског салона која мапира кључне датуме и важна концептуална померања. Паралелне овој, а у блиској вези са самом манифестацијом, могле би се испратити/формулисати бочне 'историје' или прецизније покренути расправе: нпр. расправа о националној ликовној критици друге половине 20. века на основу, како се испоставља, обимне текстуалне продукције у дневној штампи и периодици која је веома активно пратила свако издање ове манифестације⁶; расправа о развоју кустоске позиције од различитих облика колективних тела (организациони одбор, савет октобарског салона, селекциона комисија)⁷ која баштине традицију жирија првих париских Салона, преко модела традиционалног кустоса и конвенционалних изложбених пракси и њима различитих алтернативних модела („кустос-аутор“) па до примера недавних експерименталних и перформативних кустоских

6 Видети: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е., и Лепосавић, Р. нав. дело.

7 Од првог закључно са тринаестим главно тело манифестације био је Организациони одбор; од 1973. године (14. Октобарски салон) до 2007. (48. Октобарски салон), а од 2008. године (49. Октобарски салон) ту улогу игра Одбор. Од 1980. године почиње пракса именовања Селекционе комисије од стране Савета Октобарског салона. Године 1992. именоваће се по селектор за сваку од секција, 1995. враћа се на принцип селекционе комисије и тако ће с варијацијама остати до 2002. године када се по први пут, по угледу на модел међународних манифестација, именују уметничке директорке: Лидија Мереник за ликовну и Драгана Палавештра за примењену уметност.

практи; расправа о различитим градским конвенционалним и неконвенционалним изложбеним просторима као последица чињенице да се ради о манифестацији која и данас, после пола века постојања, нема свој централни простор,⁸ те пратећа јој историја различитих градских културних институција као организатора манифестације. Намера овог текста, дакле, није успостављање дијахронијске интерпретације која би обухватила једну или синтетизовала у један историјски наратив све наведене перспективе Октобарског салона. Историјско интерпретирање манифестације биће замењено контекстуалним (отуд предложен формат 'расправе' уместо 'историје'). У том смислу, Октобарски салон неће бити разматран као само још један 'историјски догађај' већ превасходно као културална односно друштвена пракса изведена из и у оквирима потенцијалности културе и друштва којима припада.

1960-2004

Почеци Октобарског салона дугују „иницијативи Савета за културу града и ликовних уметника Србије” на коју је Народни одбор града Београда позитивно реаговао те основао ову манифестацију „при Модерној галерији у Београду ... као сталну институцију која ће сваког 20. октобра, у част годишњице ослобођења Београда, организовати репрезентативну изложбу достигнућа ликовне уметности у Народној Републици Србији”.⁹ Модерна галерија 1963. године повлачи се из организације због, како Гордана Добрић наводи, обавеза око отварања Музеја савремене уметности (20. октобра 1965)¹⁰ али могуће је претпоставити да су и не-

8 Čubrilо, J. On performative potentials of exhibition spaces, u: *On Architecture, International Conference and Exhibition*, ed. Bogdanović, R. (2013), Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association (CD-ROM) Jojkić, Đ. Predgovor, u: *Prvi oktobarski salon* (1960), Beograd: Moderna galerija, str. 5

9 Јојкић, Ђ. Предговор, у: *Први октобарски салон* (1960), Београд: Модерна галерија, стр. 5.

10 Добрић, Г. Моћ и немоћ критике, у: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 27. Миодраг Б. Протић је поводом Трећег октобарског салона на позив листа *Политика* учествовао у својеврсној анкети коју је овај лист спровео међу београдским ликовним критичарима и у крајој критици коју је насловио „Салон није испунио своја очекивања” изнео своје мишљење да се Салон „све више приближава УЛУС-овим ревијалним изложбама”. Аноним, (11.11.1962.) У знаку младих генерација, али..., *Политика*; наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 90. Ова паралела са УЛУС-овим изложбама као мање елитним, релативно је честа у ликовној критици током 60-их година 20. века, док се касније спорадично и више у имплицитном тону јавља. („Иако постоји жеља да он буде нешто друкчије и боље од Улусових изложби које по-

гативни одједи стручне јавности на Октобарски салон те године могли да утичу на доношење такве одлуке.¹¹ Организацију до краја седме деценије на себе преузима „Организациони одбор од најмање 7 а највише 15 чланова које именује Савет за културу НО града Београда”¹², осим 1968. године када је тај посао био поверен другој важној манифестацији југословенског карактера, Тријеналу савремене југословенске ликовне уметности¹³. Културни центар Београда ће од 1970. године, у континуитету, све до данас, осим у периоду између 1981. и 1986. године када организацију преузима Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, бити организатор Октобарског салона, готово увек спреман да уважи сугестије у правцу трансформације Салона у складу са померањима у свету савремене уметности коју је требало да према модификованим пропозицијама из 1963. године¹⁴ на првом

чињу да се сматрају као нешто инфериорно, јер ту нису заступљена велика имена, Октобарски салон ипак мора да рачуна на оне исте излагаче који се јављају и на Улусовим изложбама, што више да уступа место младим излагачима. В(асић), П. (6.11.1962) Октобарски салон 1962, *Политика*; наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 88) Вероватно да разлог томе може бити напор да се разуме *другост* нове манифестације чије су нехотичне сличности са УЛУС-овим изложбама изазивале потребу раздвајања и производње/очувања идентитета Октобарског салона.

11 О томе имплицитно у: Сујић, В. Б. (1977) Неки видови критике Октобарског салона (1960-1976), *Уметност* бр. 51, Београд; наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 194-197.

12 Видети *Правилнике* у каталозима Октобарских салона у периоду од 1963. до 1967. године, као и Октобарског салона из 1969. године.

13 Прво Тријенале организовано је неколико месеци пре Првог октобарског салона, у пролеће 1960. године, од 25. маја до 25. јуна на Београдском сајму. Иза покретања Тријенала налазио се Савез ликовних уметника Југославије који је у сарадњи са Народним одбором Београда и Фондом за унапређење ликовних уметности „Моша Пијаде” (основаним 1959. године ради помагања младим уметницима у виду стипендија за усавршавање и ради помагања манифестација значајних за развој ликовних уметности) организовао Тријенале у оквиру Сталне изложбе југословенских уметности, као самосталне установе. Последње, Пето тријенале, одржано је током лета 1977. године (од 1. јула до 30. септембра) у Уметничком павиљону Цвијета Зузорић. Видети: Докнић, Б. (2013) *Културна политика Југославије, 1946-1963*, Београд: Службени гласник, стр. 203; *Прво тријенале ликовних уметности, Стална изложба савремене Југословенске уметности* (1961), Београд: Нови дани; *Друго тријенале ликовних уметности*, приредила Трпковић Ј. (1964), Београд: Култура; *Треће тријенале ликовних уметности*, приредио Маркуш, З. (1967), Београд: БИГЗ; *Четврти београдски тријенале ликовних уметности*, приредио: Протић, М. Б. (1970), Београд: БИГЗ; *V beogradski trijenale likovnih umetnosti*, priredio Čelić, S. (1977), Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”.

14 Године 1963. се из *Правилника Октобарског салона* брише одредба по којој Салон треба да буде „преглед најзначајнијих уметничких достигнућа” и уместо ње се уводи одредба по којој Салон треба да буде

месту заступа/представља, а понекад је умео да се постави чак и као иницијатор тих промена.

Другим речима, Октобарски салон је настао као један од многобројних исхода административно-статистичког или државно-бироградско-просветитељског модела културне политике чији је циљ био стварање нових вредности, иманентних новом човеку социјализма/комунизма („најбоља дела наших најбољих уметника”).¹⁵ Будући да „ни једна културна политика није неутрална и непристрасна, ...нити се она води само у општем интересу”¹⁶, јасно је да она, као облик институционалног односа на релацији држава-култура, изражава идеолошке, политичке и културне погледе и интересе носилаца друштвене и економске моћи, односно владајуће елите. Југословенска културна политика из периода у којем се оснива Октобарски салон па све до почетка последње деценије 20. века, темељила се на потпуном планирању, финансирању и контроли целокупне културне делатности путем политичког и правног система са циљем како еманципације друштва тако и промовисања власти и репродуковања и дистрибуције њене моћи. Салон (као и Тријенале) настаје одлуком Народног одбора града Београда, једног из система месних и рејонских који су заједно са републичким и савезним, након Другог светског рата, у новоствореној држави, чинили костур читаве државне организације. Модерна галерија, будући Музеј савремене уметности, којој је била поверена организација првих Салона, такође је основана одлуком ’с врха’: током прве половине шесте деценије 20. века, председници Савета за науку и културу ФНР Југославије и Савета за просвету, науку и културу НР Србије (председница Митра Митровић) започињу прве консултације о формирању Модерне галерије које ће се завршити Решењем Савета за културу Народног одбора града Београда од 17. јуна 1958. године, којим је коначно била донета одлука о оснивању Модерне галерије.¹⁷ Културни центар Београда је такође град Београд основао 1957. године, док је Уметнички

„манифестација уметника Србије на плану сликарства, графике и скулптуре”. Видети: Правилник, у: *Четврти октобарски салон* (1963), Београд: Модерна галерија.

15 Овај модел није био иманентан само комунистичким земљама већ и у појединим социјалдемократским попут Шведске или Холандије с том разликом да је у овим последњим држава на себе преузимала само обавезу материјално-финансијске претпоставке културног развоја. Видети: Докњић, Б. нав. дело, стр. 39.

16 Прњат, Б. (2006) *Увод у културну политику*, Београд: Стилос, стр. 58.

17 25. август 2014., http://www.citajteo.rs/index_muzej_savremene.html; Protić, M. B. *Istorijat Muzeja savremene umetnosti*, у: *Vodič MSUB*, (1965), Београд: Музеј савремене уметности, стр. 18-19.

павиљон Цвијета Зузорић (подигнут 1928. године напорима Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић” основаног 1922. године), институција која је након 1945. године реорганизована у складу са новом културном политиком – Павиљон је дат на коришћење и управљање Удружењу ликовних уметника Србије, с тим да је у периоду када је био задужен од стране града на пословима организације Салона, деловао као самостална институција културе (1978-1986).¹⁸

Присуство државе односно града у оквиру Октобарског салона ће варирати: у првим годинама у раду Организационих одбора Салона поред уметника, ликовних критичара, историчара уметности, именованим према Правилницима од стране Савета Модерне галерије за прва три Октобарска салона,¹⁹ а од Четвртог октобарског салона од стране Савета за културу Народног одбора града Београда,²⁰ учествоваће и начелник Секретаријата за просвету и културу Народног одбора града Београда. Такође, у првим годинама ће постојати тенденција да се и састав жирија за награду прошири културним радницима.²¹ Организациони одбор је према Правилницима (будући да је сваки Октобарски салон имао свој Правилник и Пословник чији је текст могао а није морао да се разликује) требало да се бави организацијом Салона, да именује жири за награде, „да врши избор радова

18 Vučetić, R. The Emancipation of Women in Interwar Belgrade and the „Cvijeta Zuzoric” Society, 26. avgust 2014., <http://www.udi.rs/articles/genderRV.pdf>; Церовић, Н. и Келемен, И. (2011) *Удружење пријатеља уметности Цвијета Зузорић 1922-1941*, Документи и грађа из архиве УЛУС-а, Београд: УЛУС.

19 Видети: *Правилнике* у каталозима Октобарских салона 1960, 1961 и 1962. године

20 Видети: Правилник, у: *Четврти октобарски салон* (1963), Београд: Модерна галерија, без пагинације.

21 Примера ради у жирију за награде Првог октобарског салона поред Недељка Гвозденовића, др Миодрага Коларевића, Момчила Стевановића, Сретена Стојановића (у том тренутку декана Академије ликовних уметности) и Лазара Трифуновића, учествују и Павле Бељански (уз чије име у каталогу стоји да је опуномоћени министар у пензији, а не и један од великих колекционара који ће годину дана касније своју колекцију институционализовати у првој, наменски пројектованој, музејској грађевини у Новом Саду и Војводини и првој музејско-галеријској институцији у Србији намењеној чувању и излагању збирке једног колекционара) и Драго Вучинић, тадашњи секретар Културне комисије за везе са иностранством. Видети: Правилник (1960) *Први октобарски салон*, Београд: Модерна галерија, стр. 7. У раду жирија за награде на Другом октобарском салону поред добитника награде на претходном Салону: Бошка Карановића, Мише Поповића и Љубице Сокић, учествују и др Миодраг Коларић, Момчило Стевановић и Лазар Трифуновић, као и Гавро Алтман, тадашњи уредник листа *Комунист*, службеног гласила Савеза комуниста Југославије. Видети: Правилник, у: *Други октобарски салон* (1961), Београд: Модерна галерија, стр. 7.

и излаже их према расположивом простору”²². Године 1973. Организациони одбор се трансформише у Савет Октобарског салона; током година ће се мењати дужина мандата чланова Савета²³ а његов састав ће чинити уметници, ликовни критичари, историчари уметности. У периоду од 1973. до 1984. године у раду Савета учествоваће и руководећи људи институција којима ће бити поверена организација Салона: директор Културног центра Београда (1973-1980) и управник Уметничког павиљона Цвијета Зузорић (1981-1984). После 1987. године када организација Октобарског салона поново прелази у окриље Културног центра Београда па до 2008. године, директорке (Горица Мојовић, Даница Јововић-Продановић) ове институције су, иако нису биле званично чланице Савета, биле веома активне у обликовању манифестације као и у њеној интернационалној промоцији.

Овај ’излазак’ представника политичких структура из рада Савета би се могао интерпретирати као знак чврстог уверења власти да је манифестација идеолошки добро утемељена, односно да је успостављена идеолошка инерција.²⁴ Полетни, амбициозни и елитистички дух Првог салона је доста брзо устукнуо пред конзервативним укусом, скоро па се изложба, како примећује критика, изједначила са годишњим изложбама чланова УЛУС-а. Коначно, градска власт је имала дискретни начин надзирања манифестације с обзиром на финансијску зависност Октобарског салона од исте те власти.

Од 2008. године Савет се трансформише у ново тело, Одбор: тежиште се са програмско-саветодавне улоге пребацује на преузимање организационе и финансијске одговорности. Минимизује се број чланова у односу на претходна тела, тако да Одбор сада, уместо да се темељи на идентитетским политикама и широком консензусу као што је Савет чинио, своје упориште има у технократској оперативности. У његов састав улазе поред уметника и/или историчара уметно-

22 Видети: Правилник, у: *Први октобарски салон* (1960), Београд: Модерна галерија, стр. 8.

23 Углавном су се чланови Организационог одбора или Савета бирали на две, односно четири године, уз увек присутну могућност да их Скупштина града разреши пре истека мандата, као што се десило са Саветом изабраним 2008. године у трајању од четири године а разрешеним већ следеће, 2009. године, након именовања нове директорке Културног центра Београда.

24 Седамдесетих година у рад Савета се укључују и уметници из Приштина: Нимани Шћури 1973. и Небих Мурићи 1975, као и Милан Станојев графичар из Новог Сада (1975). Међутим, овај унутаррепублички кључ, који може бити колатерална последица атмосфере око Устава из 1974. године, неће се одржати у годинама које долазе.

сти као 'експерата', директорка Културног центра (Даница Јововић-Продановић у сазиву 2008-2009, и Миа Давид, после 2009. године) и по један представник из пословног света и поново по један представник градске власти, али не више у улози потенцијалног цензора, већ из стратешких разлога, 'призван' од стране саме манифестације, а ради обезбеђивања чвршће везе и у том смислу финансијске сигурности, а самим тим и опстанка манифестације.

Контроверзни карактер Октобарског салона током ових пет и по деценија постојања не темељи се на његовим изборима (Савета, жирија, уметника и радова) већ на антагонизмима, дисензусима, па чак и агонизмима чији су ови избори били последица и/или које су ови избори производили. У том смислу можемо да говоримо о димензији политичког (Шантал Моф – Chantal Mauffe)²⁵ – и/или политике (Жак Рансијер – Jacques Rancière)²⁶ као о оној која је суштинска и манифестацији инхерентна. Ако је профил Октобарског салона моделован у складу са културном политиком која је пред манифестацију поставила озбиљна очекивања да сваке године репрезентује подједнако квантитет и квалитет, симболизујући тако друштвени напредак, сама манифестација је 'изнутра' била премрежена политикама: од именовања чланова Организационог одбора/Савета, жирија за награде, селекционих комисија (од 1975. године уведене), селектора (1992, 1993 и 1994. године по један члан селекционе комисије постаје селектор за одређену област: сликарство, скулптуру, цртеж и графику, примењену уметност, графички и индустријски дизајн²⁷; а од 1998. именују се селектори који су „дужни да на основу свог увида (изложбе, ателеи) предложи Савету листу позваних аутора.”²⁸), уметничког директора (од 2002.

25 „Под политичким подразумевам димензију антагонизма коју сматрам конститутивним елементом људског друштва, док под политиком подразумевам склоп пракси и институција путем којих се ствара ред, организујући коезистенцију људи у контексту конфликтности који политичко обезбеђује.” Mauffe, C. (2005) *On the Political*, London: Routledge, p. 9.

26 „Суштински рад политике је конфигурисање сопственог простора. Он видљивим чини свет својих субјеката и својих радњи. Суштина политике је испољавање дисензуса као присутности два света у једном.” Rancière, J. (2012) *Na rubovima političkog*, Beograd: Fedon, str. 184-185.

27 Тачка 8 из Правилника 33. октобарског салона. Видети: Правилник, у: 33. *Октобарски салон* (1992), Београд: Културни центар Београда, стр. 6.

28 Члан 8 Правилника 39. октобарског салона који ће се онда појављивати у правилницима Октобарских салона закључно са 2000. годином. У Правилнику 42. октобарског салона задржава се принцип селектора али се и модификује текст сходно новонасталој ситуацији – „Савет именује девет селектора из редова ликовних и примењених уметника и са њима склапа уговор о сарадњи на 42. октобарском салону.” Видети:

године); затим, преко избора уметника односно њихових радова, до политике награђивања.²⁹ Само летимичан поглед, рецимо, на чланове Организационог одбора/Савета формира јасну слику о амбицијама Салона. Чланови првог Организационог одбора који је имао мандат од две године били су поред Немање Маџаревића, начелника Секретаријата за просвету и културу Народног одбора града Београда, Зуко Џумхур, сликар и карикатуриста, Недељко Гвозденовић, сликар и професор АЛУ, Бошко Карановић, графичар и ванредни професор АЛУ, Олга Јеврић, скулпторка чији је радикални приступ скулптури након самосталне изложбе 1957. године у галерији УЛУС-а и наступа у националном павиљону на 29. венецијанском бијеналу 1959. године био запажен као изузетан од стране домаће и иностране критике, др Миодраг Коларић, историчар уметности, научни сарадник Народног музеја, Јован Кратохвил, скулптор и доцент АЛУ, Миливој Николајевић, сликар и управник новосадске Галерије матице српске, Бошко Петровић, сликар, Божидар Продановић, сликар и асистент АЛУ, Јован Секулић, директор Завода за заштиту споменика културе, Младен Србиновић, сликар и доцент АЛУ, Ратомир Стојадиновић, скулптор, Војин Стојић, скулптор и асистент на АЛУ и др Лазар Трифуновић, историчар уметности и асистент Филозофског факултета. Овакав тренд окупљања еминентних личности, уметника, историчара уметности или ликовних критичара, чији је ауторитет произлазио из професионалног, друштвеног и/или политичког ангажмана у тело које доноси концепцију и утврђује Правилник Салона, које непосредно врши избор излагача или жирира радове пристигле на конкурс, које именује селекциону комисију/селекторе/уметничке директоре, као и жирије биће задржан током свих ових година. Кроз Организационе одборе или Савете током ових деценија у својству чланова прошли су: Михаило Петров (1962³⁰, графичар, сликар, илустратор, песник и критичар, и у том тренутку професор АЛУ); Марија Пушић (1962, историчар-

Правилник, у: 42. *Октобарски салон* (2001), Београд: Културни центар Београда, без пагинације.

29 Лидија Мереник је у оквиру 42. Октобарског салона укључила ретроспективу награђених радова на Октобарским салонима од 1960. године препознајући у оваквој ретроспекцији „још једно виђење уметничке сцене у Србији после 1960. године – својеврсну историју уметности и уметничке продукције формирану критеријумом политике награђивања.“ Мереник, Ј. Уводне напомене о 43. Октобарском салону, у: *Зум ин Зум аут*, 43. *Октобарски салон*, приредила Петровић, С. (2002), Београд: Културни центар Београда, стр. 8.

30 Чланови Организационог одбора/Савета су бирали на две или на четири године. У тексту, осим у неколико случајева, иза имена наведених чланова, дата је почетна година њиховог мандата у Одбору или Савету.

ка уметности, у том тренутку, кустос Модерне галерије), Стојан Ћелић (1962, сликар и у том тренутку доцент АЛУ), Нада Андрејевић-Кун (1963, историчарка уметности, у том тренутку управница Музеја примењене уметности), др Катарина Амброзић (1964, историчарка уметности, у том тренутку научни сарадник Народног музеја), др Дејан Медаковић (1968, историчар уметности, у том тренутку професор на Групи за историју уметности Филозофског факултета), Алекса Челебоновић (1972, сликар, ликовни критичар, до тог тренутка, између осталог комесар југословенских селекција на Венецијанском бијеналу, 1958, 1964. и 1966, и Бијеналу у Сао Паолу, 1957, 1961. и 1969), Мића Поповић (1972, сликар и у том тренутку представник УЛУС-а), Јефта Јевтовић (1986, историчар уметности и у том тренутку директор Народног музеја), др Бојана Радојковић, директор МПУ (1986, историчарка уметности и у том тренутку директорка Музеја примењених уметности), Ирина Суботић (друга половина осамдесетих, историчарка уметности и у том тренутку кустос Збирке стране уметности Народног музеја), Душан Оташевић (1998-2000, сликар), Чедомир Васић (1998-2000, сликар и редовни професор ФЛУ), Марија Драгојловић (1998, сликарка, редовна професорка ФЛУ), др Лидија Мереник (2000 и 2008-2009, историчарка уметности, прво доценткиња, а онда ванредна професорка на Семинару за модерну уметност Одељења за историју уметности Филозофског факултета)...³¹ Слична намера се препознаје и у избору чланова жирија, селекционих комисија, селектора и аутора пратећих изложби које постају нова пракса Октобарског салона од 1989. године³², све до 1998. године када

31 Транспарентни пример рефлектовања и уплитања актуелне политике у Октобарски салон била је смена постојећег сазива Савета Октобарског салона чији је председник био Богдан Кршић, графичар и професор ФПУ и именовање новог, 'политички подобнијег' са Момчилом Антонијевићем, професором и у том тренутку деканом ФЛУ, те Радиславом Тркуљом, сликаром и тадашњим директором МСУ који је био близак режиму и на то место такође, иако некомпетентан, политички постављен почетком 1993. године. Ова промена је претходила смени директорке КЦБ-а, Горице Мојовић, а једна од бизарних замерки Салона, од стране челника града, који су били из редова Социјалистичке партије Србије, била је да знак Салона из 1993. године садржи жуту и плаву боју (алузија на боје знака у том тренутку опозиционе Демократске странке) иако је знак поред ових садржавао и црвену, и небоје, црну и белу. Видети: Мојовић, Г. Октобарски салон – од локалне до европске манифестације, у: 45. октобарски салон-Континентални доручак Београд, приредила Петровић, С. (2004), Београд : Културни центар Београда, стр. 14.

32 Иницијативу за приређивање пратећих изложби је покренула тадашња директорка Културног центра Београда, Горица Мојовић, након што је са Љиљаном Поповић, дугогодишњом уредницом ликовног програма КЦБ-а, посетила изложбу „Документа“ у Сарајеву 1987. године. Примарна идеја је била да се Октобарски салон организује у више београд-

Савет Салона бира селекторе којима даје слободу избора која ће резултовати ауторским изложбама/целинама у оквиру самог Салона. Дешавало се често да су многи чланови Организационог одбора или Савета били и чланови жирија истовремено (у складу са одредбама правилника дотичног издања Салона), или у оквиру неког другог издања Салона, што наравно проблематизује, чак компромитује Октобарски салон јер уместо претпостављене ширине, 'неутралности' и 'објективности' у репрезентовању 'аутентичних вредности', може да имплицира монополизацију.³³

Не постоји један Правилник који обухвата све Салоне – правилници су се мењали у складу са променама у друштву и уметности, тако да је, генерално, сваки Организациони одбор, односно Савет утврђивао, на траговима старих, нова, мање или више модификована правила. Једна од упечатљивијих промена је она која доводи у питање и сам назив манифестације. Октобарски салон је између осталог био замишљен као манифестација која ће имати и комеморативну функцију – обележаваће и славиће 20. октобар, дан када су здружене јединице Народноослободилачке војске Југославије и Црвене армије 1944. године, ослободиле Београд. Стога је ова манифестација углавном била отворана на сам дан, или 19. октобра и углавном је трајала месец дана. Године 1993. из Правилника изостаје члан који се понављао током деценија: „Октобарски салон се организује сваке године у част 20. октобра – Дана ослобођења Београда” и уместо њега је унето да се „Октобарски салон организује сваке године октобра месеца”. Другим речима, Октобарски салон је почетком деведесетих само рефлектовао, и у овој одлуци резимирао другачије, неоконзервативно критичко расположење према прошлости коју је, оригинално, био предвиђен да прослави и то скоро десет година пре званичне одлуке о избору новог догађаја из историје града, односно промени датума обележавања града.³⁴ Од тренутка

ских галерија. Истовремено, уводи се изложба „гост-аутор“, идеја која није заживела с обзиром да, како сама Мојовић објашњава „наша земља врло брзо улази у изолацију“. Исто, стр. 14. Пратеће изложбе се у почетку постављају у државним/градским галеријама, али врло брзо почиње сарадња са малобројним приватним галеријама (*Лада*, 12+, *Звоно*).

33 Из увида у документацију Октобарског салона види се да је Љиљана Ћинкул, примера ради, учествовала у раду Савета у периоду од 1998. до 2001. да је била у жирију за награду 1997. године, да је сукцесивно, сваке године, у периоду од 1989. до 1993. године приређивала по једну пратећу ауторску изложбу (с тим да је изложбу *Изазов линогравуре* 1991. концептирала и реализовала у коауторству са Зораном Тодовићем), да је 1990. године била у селекционој комисији, а 1998. године и селекторка.

34 Скупштина града Београда је тек 26. децембра 2002. године одлучила да се период између два значајна догађаја из историји града – од 16. до 19.

интернационализације Октобарског салона, Пословник и Правилник изостају са почетних страница каталога, а термин отварања се са било ког датума у октобру помера на септембар (2013 и 2014. године), али на ово и остала (радикална) померања Октобарског салона после 2004. године вратићемо се касније.

Често се у критикама или у разговорима о Салону правила историјска паралела са париским Салонима.³⁵ Међутим, аргументи којима би се подржало мишљење о париским Салонима као моделу према којем је конфигурисан Октобарски салон су елузивни, непрецизни, и то највише због различитих контекста у којима су биле покренуте и у којима су се организовале ове манифестације. Паралела постоји у називу који прецизно реферише на чињеницу да је у питању тип репрезентативне групне изложбе, али модалитети њихове унутрашње организације се разликују, па су и њихови ефек-

априла – обележава као „Дани Београда”. Како стоји у објашњењу ове одлуке на званичном сајту града Београда, ова два датума су изабрана због тога што је „Словенско име Београд први пут поменуто 16. априла 878. у једном писаном документу – писму папе Јована VIII бугарском кнезу Борису, а 19. априла 1867. коначно је – пошто је последњи турски командант Али Риза-паша симболично предао кључеве Кнезу Михаилу на Калемегдану - престала готово троиповековна окупација и Београд поново постао српски град”. 25. август 2014., <http://www.beograd.rs/cms/view.php?id=1222>.

- 35 Париски салони (изложбе али и као облик еманципације јавне сфере) били су производ француске политике која је од Луја XIV култури признавала (моћан) политички потенцијал. Историја изложбених Салона везана је за оснивање Краљевске академије сликарства и скулптуре (*Academie Royale de Peinture et de Sculpture*) 1648. године ради установљивања и заступања 'истините доктрине' у ликовним уметностима, а 1663. године комплетно реорганизоване и претворене у државну уметничку машинерију. Прва изложба чланова Академије и њене школе (*Ecole des Beaux-Arts*) била је одржана 1699. године; 1725. изложба добија свој званичан назив *Salon de Paris*, а од 1737. на Салону су могли да излажу и уметници који нису били чланови Академије. Од 1820. године постаје главни годишњи догађај који у име француске државе организује Академија, који је финансиран од стране државе и на коме се држава појављује као главни купац уметничких дела. Салон је све до 80-их година 19. века био главна јавна арена у којој су уметници могли да стекну или, пак, да изгубе своју репутацију, а о томе су се питали с једне стране жири, који је вршио избор уметничких дела и њихову поставку према успостављеној хијерархији вредности која је репродуковала доктрину Академије чији су чланови били, и с друге, ликовна критика, која је могла да буде конзервативна, у сагласности са жиријем и његовим фаворизовањем конвенционалног сликарства или унеколико супротстављена, окренута дефинисању модерног и модерности. Видети: Blunt, A. (1982) *Art and Architecture in France: 1500 to 1700*, London: Penguin books, pp. 324-325; Blake, N. and Frascina, F. Modern practices of art and modernity, in: *Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century*, eds. Frascina, F. and Blake, N., et al (1993) New Haven (etc.): Yale University Press (etc.), pp. 59-61.

ти различити. Обе манифестације су директни производи културних политика, осниване су и финансиране 'с врха' – њихови оснивачи су краљ односно држава у првом случају (који су уједно били и главни купци уметничких дела изложених на Салонима) и градска управа у другом случају (уз видљиви изостанак 'колекционарских' амбиција). Прва манифестација је требало да репрезентује и репродукује доктину институције у оквиру које је и била на првом месту конципирана. Када је реч о Октобарском салону, очекивања су се с протеком времена мењала. Пред прве Октобарске салоне, а посебно пред Први октобарски салон, била су постављена начелно веома висока и истовремено неодређена очекивања иза којих се, чини се, у сенци оснивања Музеја савремене уметности југословенског карактера од ког се очекивало да ће бити важна и водећа институција тог типа у земљи и региону, препознаје жеља да се успостави и потврди континуитет са предратним сликарством ради конструисања кохерентног наратива о националној и југословенској (модерној) уметности 20. века и његовог и њеног историзовања. Организациони одбор Првог октобарског салона је био донео одлуку да „позивима за излагање ода заслужено признање генерацији уметника који су својим стваралаштвом допринели развоју српске уметности између два рата, а заузели видно место и у послератном развоју ликовне уметности Београда и наше земље.”³⁶ Били су позвани: Јован Бијелић са почасним местом на Салону, Ђорђе Андрејевић Кун, Стојан Аралица, Марко Челебоновић, Недељко Гвозденовић, Милан Коњовић, Петар Лубарда, Предраг Милосављевић, Мило Милуновић, Зора Петровић, Иван Радовић, Иван Табаковић, Михаило Петров, Ристо Стијовић и Сретен Стојановић. Пола године пре отварања Првог октобарског салона било је отворено Прво тријенале југословенске уметности које је отворено тежило успостављању континуитета: око шездесетак уметника, живих и преминулих, било је представљено са по једним делом из међуратне фазе, а они живи били су заступљени и у делу актуелне ликовне уметности. Синтагма 'успостављање континуитета' чини се да је обележила свет уметности у НР Србији педесетих година почевши од изложбе *70 сликарских и вајарских дела из времена 1920-1940*, с почетка 1951. године, којом је била започета рехабилитација међуратне уметности, а онда настављена преко низа самосталних изложби протагониста ове уметности, наградама или других облика њихове институционализације (професура, рад у комисијама, итд). Успостављање континуитета је

36 Правилник (1960) *Први октобарски салон*, Београд: Модерна галерија, стр. 8.

значило не само афирмацију међуратне, *грађанске*, уметности након начелног, али од стране власти никада аутентично прихваћеног, дистанцирања од социјалистичког реализма, већ и утврђивања ауторитета међуратне уметности као јединог меритума који је кадар да пружи легитимитет новим појавама у уметности и на тај начин да своју још увек крхку и несигурну егзистенцију у (радикално) другачијем историјском и идеолошком окружењу, ојача и учврсти аисторијском, кантовском (еманципованом) уметничком и естетском аргументацијом.³⁷ Пошто је и Октобарски салон извео 'успостављање континуитета', судећи по излагачима као и критикама које су пратиле Салоне током 60-их година 20. века (спорадично, током осме и девете деценије), манифестација је, без обзира на стално финансирање и намеру да се избором чланова Организационог одбора одржи њен елитни статус, *de facto* била препуштена сама себи, без јасне „мисије“³⁸ (отуд се често у критици Салона наилази на констатацију „ништа ново“). Октобарски салон постаје 'плутајућа' манифестација око које се воде полемике³⁹, и у критикама доминира мишљење да је уметност негде другде само врло

37 Слично су поступили и иницијатори *Documente* у Каселу 1955. године. Прва издања ове манифестације имала су историјски и документарно/реконструктивни приступ. *Documenta I* била су концентрисана на предратни европски модернизам са иницијалном намером успостављања нацизмом покиданих веза са 'дегенеративном уметношћу' као и успостављања нових контаката са европским земљама путем сегмента изложбе који је представио младу немачку уметност. У том смислу, *Documenta I* била су први послератни форум на коме су се немачки и европски уметници сусрели. Следећа *Documenta* биће запамћена као изложба која се бавила уметношћу након 1945. где је та година узета не само као јасна политичка цезура већ је требало да, на основу селекције предратних и послератних уметничких дела, послужи и као критеријум за разматрање савремене уметности. Видети: Чубрило, Ј. (2009) Како међународне изложбе мисле, *ЗЛУМС* бр. 37, Нови Сад: Матица српска, стр. 307.

38 „И управо зато оправдано је размислити о његовој правој мисији, о могућностима искоришћеним и неискоришћеним, а нарочито о побудама оних који су га у име друштва створили, и о томе да ли је, и колико је, овакав какав је, у складу са њима.“ Протић, М. у: Аноним, (11.11.1962.) У знаку младих генерација, али..., *Политика*; наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 90.

39 Примера ради полемика између Дејана Медаковића, председника Организационог одбора Деветог октобарског салона и Живојина Туринског у листу *Политика* током децембра месеца 1968. године (видети: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 151-158.), или полемика између Василија Сујића и Мирјане Живковић која се водила на страницама часописа *Младост* октобра 1977. године (видети: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 185-221).

мало или нимало на Салону.⁴⁰ Приређују се 'контра' изложбе попут (анти-)изложбе *Генерација 71*⁴¹, отворене истовремено али изван оквира Октобарског салона, чак у непосредној близини, у галерији Студентског културног центра, или изложбе Отвореног октобарског салона у галерији Пинки у Земуну (приређиване од 1978. до 1982. године). Ипак, Октобарски салон ће током своје историје неколико пута одиграти улогу манифестације-промотера нових појава или ће их Салон представити након њиховог етаблирања пре свега на београдској сцени, што се из перспективе не само доминантне идеологије модернизма, већ и начелних првобитних разлога покретања манифестације могло очекивати:

40 Примера ради: „Стога би Октобарски салон већ једном морао да постане катализатор духовне климе која би од Салона створила једну свечаност уметности у ширем културолошком смислу: ангажовањем естетичко-просудитељски најкомпетентнијих кадровских ресурса, предавањима, дискусијама, уводним каталожним студијама, изложбама лауреата, парцијалним фокусирањем појава и поетика – све то комплементарно медијски и интердисциплинарно. Тек тада би наше друштво (које је и финансијер) имало сатисфакцију, уметници алиби, а Салон би синую идејом смисла. Верујем да би с разлогом гневни 'заблудели синови', 'ренегати', она 'плејада апстинената' озарени том светлошћу, опет похрлили Салону”. Васиљковић, К. (28.10.1983) Последице апатије, *Комунист*, наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 353; Радоња Лепосавић уочава основни модел писања критике о Салону те као једно од општих места у писању и мишљењу о Салону детектује у често понављаним реченицама, или фразама типа: „Ни ове године наши најпознатији уметници не излажу на Салону, а селекциона комисија од... радова приспелих на конкурс одабрала свега..., што је изазвало буру негодовања.” или „И ове – као и ранијих година – поставља се питање: какав нам Салон треба?”, Лепосавић, Р. Мртва природа... и друштво, у: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 15.

41 Поповић, М. (17.11.1971) Денегри: ревијалне изложбе – преживеле!, *Експрес*, наведено према: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А.Е., Лепосавић, Р. нав. дело, стр. 228. Генерација 71 (или „шесторица”, „шест аутора”, „прва генерација”, *Октобар*, према Денегрију, непрецизни колоквијални термини помоћу којих се желело да се под јединственим називом обухвати рад Слободана Ере Миливојевића, Марине Абрамовић, Раше Тодосијевића, Неше Париповића, Гергеља Уркома и Зорана Поповића; Denegri, J. (1996) *Sedamdesete: teme srpske umetnosti: Nove prakse (1970-1980)*, Novi Sad: Svetovi, str. 94.

енформел⁴², нову фигурацију⁴³, постмодерну⁴⁴ или нову београдску скулптуру⁴⁵ и нову београдску фигурацију⁴⁶. Међутим, то још увек не значи да се на Салону нису могли видети радови уметника који генерацијски или излагачком стратегијом нису припадали некој појави али јесу по томе што су њихови радови делили карактеристике појаве (примера ради Милан Алексић који ће своје фотографије концептуалне провенијенције излагати у сликарској секцији на Салонима 1980, 1981. и 1982. године; исто важи и за наступ Драгана Папића на Октобарским салонима тих година).

Захваљујући идеолошкој инерцији, манифестација је остала, а захваљујући амбицији професије и антагонизмима, односно микро-политикама које су пресекале и конфигурирале локални свет уметности, прво споро, па онда све брже, мењала се и прилагођавала новим или другачијим захтевима времена. Колико год конзервативан био, јер је Салон током времена то и постао, готово без потенцијала да промовише, учвршћује или доводи у питање каријере уметника (попут париских Салона), баш такав какав је био, поседовао је и политички капацитет да провоцира успостављање другости, другачијих и критичких позиција. Тај политички капацитет темељио се на симболичкој моћи обезбеђеној чињеницом суштински неометаног државног ('друштвеног')

42 На Другом октобарском салону 1962. године Мића Поповић ће добити награду Салона.

43 Организациони одбор 13. Октобарског салона 1972. године донео је одлуку и у предговору је обнародовао да ће то издање Салона имати посебну селекцију посвећену појави Нове фигурације коју је објаснио као „тип фигуралног призора који се заснива на коришћењу предлога нових масовних медијума, као што су: фотографија, филм, телевизија и стрип”. Видети: *13. Октобарски салон* (1972) Београд, без пагинације. У ту сврху била је именована и посебна комисија у чији састав су ушли: Јерко Денегри, Мића Поповић, Ирина Суботић и Алекса Челебоновић (у том тренутку председник Организационог одбора Октобарског салона).

44 24. Октобарски салон, 1983. (у селекционој комисији је између осталих била Бојана Пејић, ликовна критичарка која је била међу онима који су активно подржавали концепт нове слике и других појава у уметности осамдесетих па су се тако у избору нашли радови Тахира Лушића, Наде Алавање, Милете Продановића, Власте Микића, Јармиле Вешовић, Драгослава Крнајског и Милована Де Стила Марковића (који је уједно добио I награду за сликарство те године од стране жирија у саставу Јерко Денегри, Марија Драгојловић, Слободан Машић, Славољуб Радојчић и Алекса Челебоновић).

45 35. Октобарски салон, 1994. године; селекторка за скулптуру Лидија Мереник.

46 35. Октобарски салон, 1994. године; селекторка за сликарство Данијела Пурешевић; проблемска пратећа изложба Данијеле Пурешевић постављена у галерији *Звоно* под називом Аутопортрет у уметности деведесетих (поред сликара Даниел Глид, Урош Ђурић, Стеван Маркуш, Јасмина Калић, укључени радови и скулпторки Нине Коцић и Драгане Илић).

финансирања и политичким потенцијалностима културалних плуралних пракси.

Савременост: 2004-...
(„to biennial or not to biennial?”⁴⁷)

У глобализованом свету промењених парадигми, нестабилних сингуларности и редифинисане суверености држава, културна политика постаје релација било ког институционализованог облика моћи (држава, корпорација) – култура, а са намером потчињавања или операционализовања културе сопственим потребама. Октобарски салон је 2004. године постао међународна изложба, сходно трансформацијама кроз које је у релацији са савременим политичким и економским процесима, пролазила савремена уметност, оријентисана према „културалним контекстима и географским ситуацијама, тј. геополитичким топосима лоцирања и дислоцирања.”⁴⁸ Намера да се постане важно место размене информација, промоције и афирмације како уметника и њиховог рада, тако и промоције историјски, политички, културно, социјално-економски специфичног града или области, па чак и успостављања парадигми, показала се као окидач трауматичног искуства за локалну културну средину. Та јасна манифестација дестабилизовања граница идентитета произвела је себе као контроверзу над контроверзама Октобарског салона о којој ће се увек изнова расправљати током следећих година. Некадашње увек изнова постављано питање „какав нам Октобарски салон треба?” после 2004. уступа место новим формулацијама: у компромисној варијанти, у форми питања, „у ком односу треба да буду заступљени наши/њихови уметници?” и у радикалнијој варијанти, у форми захтева, „вратите нам Октобарски салон!”.

Да ли је Октобарски салон требало интернационализовати? Без сумње да, а разлога за то има више. Поред ноторног аргумента да би требало да у Београду постоји међународна манифестација за визуелне уметности, баш као што филм, позориште или музичке уметности имају свој ФЕСТ, БИТЕФ и БЕМУС, међу другим и важнијим аргументима могли би да се наведу и већ неко време актуелни процеси глокализације који последњих деценија мењају географију уметности, затим, чињеница да су велике светске изложбе бијеналног, тријеналног... типа настајале из дубоких

47 Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. Introduction, in: *The Biennial Reader, The Bergen Biennial Conference*, eds. Filipović, E. Van Hal, M., Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz, p. 6.

48 Šuvaković, M (2012) *Umetnost i politika*, Beograd: Službeni glasnik, str. 27-28.

културних и политичких потреба, те да то није једина локална престижна манифестација која је прерасла у интернационалну (примера ради, данас престижно Бијенале у Сиднеју), да Београд на тај начин постаје дестинација 'biennial туризма', а можда понајвише онај да сама уметност има потребу за дијалогом 'без граница', током којег ће свака уметничка пракса понаособ формирати свој тренутни идентитет и своју различитост, али ће се и међусобно препознавати у својим сличностима.⁴⁹ Ова аргументација почива на (француском) концепту мондијализације и уобличава позитивну слику ануалних, бијеналних, тријеналних... изложби, те производи представу о њиховој утопијској димензији препознатој у (мондијалистичким) процесима усмереним ка успостављању мобилних „транснационалних субјективитета који дислоцирају центар и периферију”.⁵⁰ Насупрот овој, 'позитивној' аргументацији, постоји критичка, која је скептична како према концепту мондијализација и мултикултурализма, тако и према овој „biennial индустрији”⁵¹, суштински хијерархијски организованом према симболичним потенцијалностима историје, типа модела изложбе и наравно географије. Велике изложбе свакако су у врло блиској вези са тзв. чисто комерцијалним системом и, суштински, другачија позиција је тешко замислива, јер ове изложбе управо тај систем производи, односно чини их могућим и активно учествује у њиховом покретању, организовању, као и њиховом опстанку. С друге стране, тзв. не-западна бијенала представљају нову тенденцију само релативног дистанцирања од комерцијалног система. Оне се покрећу са намером центрирања маргинализоване позиције, али и повратно, могу рефлектовати процесе вестернизације маргиналних тачака, асимилације оних различитости које немају потенцијал да радикално дестабилизују институције (Западне) савремене уметности.⁵² Постоје различите поделе међународних изложби у зависности од полазишта систематизације. Једна од тих систематизација препознаје као посебну групу разновр-

49 Čubriilo, J. On the Eve of the 51st October Salon, in: *Belgrade Experience: The October Salon*, ed. Petrović, S. (2009), Belgrade: Belgrade Cultural Centre.

50 Jones, C. A. Biennial Culture: A Longer History, in: *The Biennial Reader, An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds. Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz, p. 70.

51 Bydler, C. The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art, in: *The Biennial Reader, An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds. Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz, pp. 387-389.

52 Чубрило, Ј. (2009) Како међународне изложбе мисле, *ЗЛУМС* бр. 37, Нови Сад: Матица српска, стр. 318.

сних међународних изложби које се ритмично од последње деценије 20. века организују као флексибилне продукције углавном окренуте производњи догађаја попут Бијенала у Истанбулу, Бијенала у Квангџуу, Манифеста итд,⁵³ а Октобарски салон би, по свом профилу, могао да се придружи овим примерима. Ове бијеналне изложбе (или *Third World biennials*) успостављају нови модел за овај тип изложбе и то највише због својих комплексних и богатих *site-specific* локализама,⁵⁴ а истовремено и заједно са другим и старијим манифестацијама попут Венецијанског бијенала, Бијенала у Сао Паолу итд, играју важну улогу у глобализацији савремене уметности.

Прве идеје о успостављању веза између Октобарског салона и интернационалног света уметности коинцидирају са великим европским геополитичким променама у време непосредно после пада Берлинског зида, догађаја који је процесе глобализације интензивирао. На 32. Октобарском салону, као гост Салона, Жан Лик Шалимо (Jean Luc Chalumeau), француски ликовни критичар, у то време вишегодишњи уредник часописа *OPUS International* (излазио од 1967. до 1995. године; Шалимо је уређивао од 1981. године до гашења часописа), додељује награду Француског културног центра Марини Накићеновић.⁵⁵ Због увођења међународних санкција Савезној Републици Југославији резолуцијом Савета безбедности Уједињених нација 30. маја 1992. године, није било могуће наставити са оваквом или сличним интернационалним/интернационализујућим праксама. Временом је овај догађај заборављен и када су се, деценију касније, поново покренули разговори око интернационализације Салона, долазак и ангажман Шалимоа нигде се више није помињао, иако је за то, гледано из ове перспективе, у концептуалном смислу, итекако било простора.⁵⁶

За период после 2000. године, поред увођења уметничког директора и интернационализовања, интензивирано је питање излагачког простора Октобарског салона. Октобарски салон

53 Bydler, C. op. cit, p. 388.

54 Niemojewsky, R. Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial, in: *The Biennial Reader, An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds. Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz, p. 101.

55 Поред статуете, Марина Накићеновић је следеће 1992. године имала самосталну изложбу у *Carre des Arts* у Паризу коју је Шалимо организовао.

56 Дугујем захвалност Горици Мојовић, њеном времену, стрпљењу, а највише живом и педантном сећању идеја, догађаја, атмосфере, људи, проблема који су пратили и обликовали Салоне од позних 80-их година 20. века.

је од почетка гостовао у градским галеријским простори-
ма: од 1960. до 1966. искључиво у Изложбеном павиљону у
Масариковој бр. 4; 1967. године са селекцијом примењених
уметности, Салон се отвара поред Изложбеног павиљона и у
Музеју примењених уметности; у периоду од 1968. до 1972.
Салон је био постављан у Изложбеном павиљону, Галерији
УЛУС-а и МПУ; 1973. и 1974. изложба се враћа у оквире Из-
ложбеног павиљона и МПУ; од 1975. до 1988. године Окто-
барски салон се поставља у Уметничком павиљону „Цвијета
Зузорић”, а од 1989. и по београдским галеријама; од 1993.
до 1998. године централна изложба се сели у простор Музе-
ја „25. мај”; 1999. се враћа у Уметнички павиљон „Цвијета
Зузорић” све до 2001. године. Током претходних деценију
и по, као централни простори Октобарских салона, смењива-
ће се Музеј „25. мај”, и нови простор некадашње Војне
академије у Ресавској улици који је одлуком Министарства
републике Србије 2006. уступљен граду Београду за потре-
бе смештаја Музеја града Београда. Године 2012. Салон је
био постављен у зграду *Геозавода*, а 2013. у простор бивше
Робне куће *Клуз* на углу Масаркове и Ресавске улице.⁵⁷ Сре-
дином прве деценије 21. века актуелизује се питање Градске
галерије (*Kunsthalle*), изложбеног простора за репрезента-
тивне изложбе савремене уметности али и простора у коме
би Октобарски салон коначно добио свој ’дом’.⁵⁸ Политичка
преструктурирања у граду маргинализовала су овај пројекат,
али оно што је важно јесте да је показана озбиљна наме-
ра у правцу промишљања и решавања питања централног
изложбеног простора, представљала адекватан корак ка да-
љој институционализацији некада националног, потом ин-
тернационализованог, а заправо, глобализованог Салона.⁵⁹

57 Поред ових, КЦБ као организатор је такође активирао запуштене/
напуштене градске просторе са намером да их пренаменује као што су
Јавно купатило у Душановој улици (одржавали се Октобарски салони од
2004. до 2008. године с тим да пренамена на крају није успела) или Ма-
гацин Нолита у Краљевића Марка (у који се после Октобарског салона
2006. године и након конкурса у граду уселиле невладине организаци-
је, представнице независне културне сцене). Видети: Čubrić, J. On per-
formative potentials of exhibition spaces, u: *On Architecture, International
Conference and Exhibition*, ed. Bogdanović, R. (2013), Belgrade: STRAND
– Sustainable Urban Society Association (CD-ROM) Jojkić, Đ. Predgovor, u:
Prvi oktobarski salon (1960), Beograd: Moderna galerija, str. 5.

58 Видети: 1. септембар 2014. [http://web.arhiv.rs/develop/vesti_nsf/fee-
ee540dc011162c1256e7d0032cb98/9f5a0b88754131fbc125717e0078c205?](http://web.arhiv.rs/develop/vesti_nsf/fee-ee540dc011162c1256e7d0032cb98/9f5a0b88754131fbc125717e0078c205?OpenDocument)
OpenDocument

59 Октобарски салони 2004, 2005, 2006. и 2007. године су били интерна-
ционализовани (уметнички директори: Анда Ротенберг (2004), Дарка
Радосављевић (2005), Рене Блок (2006) и Лоран Хеђи (Lorand Hegyi)
(2007)). 48. Октобарски салон (2008) под називом Уметник грађанин/
Уметница грађанка (уметничка директорка Бојана Пејић) већ самим на-
зивом најављује транснационални карактер тог и будућих салона (умет-

Kunsthalle суштински, баш као и бијеналне међународне изложбе, посебно оне покренуте током последње деценије 20. века и изван топографије главних уметничких центара, представљају просторе у оквиру којих су се артикулисале (нове) кустоске праксе оријентисане ка институционалној критици конвенционалног прављења изложби, праксе коју одликује процесуалност, отвореност и склоност ка претварању институционалног у друштвени простор. Све заједно представља облике савремености схваћене као сарађивање и садејствовање са временом⁶⁰ али и као ефекте детериторијализованих мрежа корпорацијског интереса и капитала (финасијске и идеолошке несигурности).

Иза питања да ли је Октобарски салон требало или није требало интернационализовати крије се (бруталније) питање да ли би Октобарски салон, такав какав је био, у новим, радикално другачијим друштвено-политичким, економским и културним околностима, произведеним нестабилним и противречним неолибералним пројектом, успео да опстане? Вероватно да и то уколико би се локални карактер Октобарског салона идентификовао са вредностима неоконзервативне културе као саставног дела алтернативног одговора на инхерентну нестабилност неолибералне државе у настајању. Другим речима, Октобарски салон би у сваком случају, интернационализован или не, постао непосредни или посредни производ неолибералног пројекта и његове (мулти)културне политике,⁶¹ баш као што су његови почеци и вишедеценијско трајање били резултати једне друге, државно-бирокупско-просветитељског културне политике. Како је једна од, за Салон, драгоцених особина, његова способност да се мења, у тренутку када је наступио неолиберални заокрет, и Салон је кренуо у правцу реконфигурације, а од могућих опција локално-глобално, изабрао је ову другу, која је свакако, после деценијске изолације, била више него добродошла. Ново лице Салона представља један од производа новоуспостављених односа између слабог, меког субјекта државног суверенитета наспрам јаког субјекта капитала и глобалног

нички директори: Бранислава Анђелковић (2009), Јуан Пусет (Johan Poussette) (2010), Галит Елиат (Galit Eilat) и Алнека Грегорич (2011), Бранислав Димитријевић и Мика Ханула (Mika Hannula) (2012) и Данијела Дуганцић Живановић, Катја Коболт, Дуња Куковец и Јелена Петровић (Red Min(e)d) (2013)).

60 Groy, B. *Comrades of Time*, e-flux journal # 11, decembre 2009., 12. januar 2014, <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>

61 Harvi, D. (2012) *Kratka istorija neoliberalizma*, Novi Sad: Mediteran Publishing; Duggan, L. (2003) *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and Attack on Democracy*, Boston: Beacon Press.

тржишта.⁶² Ова комплексна ситуација маргинализованих или оспорених националних суверености у име глобалног империјалног суверенитета се у праволинијским критикама интернационализованог Салона пресликава у критичком истицању својеврсног арогантног понашања манифестације и уметничких директора према локалној сцени. Међутим, те критике заправо показују суштинско неразумевање новог Октобарског салона: иако је постојала у почетку намера да интернационализирани Октобарски салон постане простор не више заступања, као што је то био случај током деведесетих путем Сорос мреже,⁶³ већ контекстуализовања (еманципованих) локалних уметничких продукција у оквирима изједначавајуће мултикултуралне и глобалне сцене/културе/друштвености, с временом је постајало на неки начин ирелевантно да ли има или нема и у којој мери је локална сцена заступљена, јер је ова манифестација све више постајала проблемска и, суштински, све мање интернационална а све више мултикултурна, глобализована, те транснационална изложба чији је циљ да покаже савремену уметност без националног предзнака. Уметници и уметнички директори/куратори представљају (углавном) сами себе а посредно своје сличности и различитости, ма које провенијенције биле (класне, етничке, родне, сексуалне, старосне...). У том смислу, једине ваљане полемике које би имало смисла да се воде у вези са Октобарским салоном управо су оне које се темеље на критичкој рефлексiji онога што конкретни Салон концептуализује, као и начина на који то ради, да ли успоставља парадигму и какву, да ли аутентично критички концептуализује садашње време или његове актуелне аспекте, односно да ли се поставља као сингуларни узорак којим се ремети нормални поредак знања, идентификација и субјективности у јавном пољу уметности и културе, јер су то уједно проблеми око којих се организују и друге међународне изложбе – између нужног конформизма и немогуће утопијске позиције ка којој теже.

Закључна разматрања

Текст доноси другачији теоријски и концептуални приступ 'историји' Октобарског салона – конструише је као резултат перформативних учинака културних политика два различита друштвено-политичка система у конципирању, обликовању, успостављању и одржавању континуитета и али и покретању трансформација значајне културне институције/манифестације у нашој средини, али и као резултата перформа-

62 Hardt, M. i Negri, A. (2003) *Imperij*, Zagreb: Arkzin.

63 Šuvaković, M. nav. delo, str. 161-162.

тивних учинака микро-политика локалног света уметности. Октобарски салон је био покренут као национална манифестација, у сенци или паралелно са два пројекта југословенског карактера у пољу ликовних уметности: покретања Тријенала југословенске уметности и оснивања Музеја савремене уметности, оријентисаног да репрезентује целокупан развој уметности са југословенског уметничког простора од 1900. године. Изнета је претпоставка да је Октобарски салон покренут у функцији оснивања Музеја савремене уметности будући да је Први салон био посвећен како презентовању савремене уметности тако и 'успостављању континуитета' са предратном уметношћу, и да су Други и Трећи салон успешно одговарали на постављени захтев да се покажу 'најбоља дела наших најбољих уметника'. У том смислу, Октобарски салон је производ друге етапе у изградњи нове југословенске културе концентрисане на изградњу сопствене, социјалистичке културе и културног живота.⁶⁴ Такође, Октобарски салон се покреће у време (буџетске) децентрализације која ће претходити процесима демократизације и националне еманципације убрзаних након половине седме деценије. Током деценија, дефинисан и материјално обезбеђен од стране града, Салон се неће (много) мењати. Крајем осамдесетих и током деведесетих, Салон ће пролазити кроз интензиван период сталног редефинисања које ће свој исход имати у његовој, прво интернационализацији а потом, врло брзо, у артикулисању Салона као мултикултурне, глобализоване, те транснационалне изложбе. Почетак периода трансформација Салона временски се поклапа са почецима глобализације, али и производње постсоцијалистичког и транзицијског свакодневног живота под чијим утицајем и поље културе и уметничких пракси доживљава обрат. Трансформације кроз које је Салон пролазио последње две и по деценије биле су посредно или непосредно испровоциране околностима успостављања нове отворене и контрадикторне политичке платформе окренуте обезбеђењу политичких и индивидуалних људских слобода у односу на економске услове тржишта. С друге стране, 'изложбене политике' Октобарског салона биле су и још увек су структуриране антагонизмима или дисензусима локалног света уметности, с тим да су они у првим деценијама углавном били 'аутономни', проузроковани поетичким плурализмом, док од деведесетих постају 'релациони' и укључују продукцијске, кустоске, дистрибуцијске (излагачке, промотивне) и економске плурализме. Другим речима, Октобарски салон је манифе-

64 Докнић, Б. (2013), нав. дело, стр. 134.

стација која је „увек у развоју” (Г. Мојовић), и у том развоју различите политике играју веома активну улогу.⁶⁵

Текст је написан у току јула и августа 2014. године.

ЛИТЕРАТУРА

Пажња – критика!?, приредили: Мирчић, А., Добрић, Г., Бјелица Младеновић, А. Е. и Лепосавић, Р. (2009) Београд: Културни центар Београда.

Čubriilo, J. On performative potentials of exhibition spaces, u: *On Architecture, International Conference and Exhibition*, ed. Bogdanović, R. (2013), Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association (CD-ROM).

Докнић, Б. (2013), *Културна политика Југославије, 1946-1963*, Београд: Службени гласник.

Прво тријенале ликовних уметности, Стална изложба савремене Југословенске уметности (1961), Београд: Нови дани.

Друго тријенале ликовних уметности, приредила Трпковић, Љ. (1964), Београд: Култура.

Треће тријенале ликовних уметности, приредио Маркуш, З. (1967), Београд: БИГЗ.

Четврти београдски тријенале ликовних уметности, приредио: Протић, М. Б. (1970), Београд: БИГЗ.

V beogradski trijenale likovnih umetnosti, priredio Ćelić, S. (1977), Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”

Прњат, Б. (2006) *Увод у културну политику*, Београд: Stylos.

Protić, M. B. Istorijat Muzeja savremene umetnosti, u: *Vodič MSUB*, (1965), Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 6-19.

Vučetić, R. The Emancipation of Women in Interwar Belgrade and the „Cvijeta Zuzorić” Society, 26. avgust 2014., <http://www.udi.rs/articles/genderRV.pdf>.

Церовић, Н. и Келемен, И. (2011) *Удружење пријатеља уметности Цвијета Зузорић 1922-1941, Документи и грађа из архиве УЛУС-а*, Београд: УЛУС.

Mauffe, C. (2005) *On the Political*, London: Routledge.

Ransijer, Ž. (2012) *Na rubovima političkog*, Beograd: Fedon.

65 (Ауторка је учествовала: као селекторка на 39. Октобарског салона *Укуси су различити*, 1998. године; на конкурс за уметничког директора Октобарског салона 2001. године; као чланица жирија на 41. Октобарском салону *Millenium off. Art On*, 2000. године; у кустоском тиму 43. Октобарског салона *Зум Ин, Зум Аут*, 2002. године; у раду Одбора Октобарског салона 2008-2009. године; и у раду Стручног савета 54. Октобарског салона, *Нико не припада ту више него ти*, 2013. године.)

Blunt, A. (1982) *Art and Architecture in France: 1500 to 1700*, London: Penguin books

Blake, N. and Frascina, F. Modern practices of art and modernity, in: *Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century*, eds. Frascina, F. and Blake, N., et al (1993) New Haven (etc.): Yale University Press (etc.).

Чубрило, Ј. (2009) Како међународне изложбе мисле, *ЗЛУМС* бр. 37, Нови Сад: Матица српска, стр. 297-325.

Denegri, J. (1996) *Sedamdesete: teme srpske umetnosti: Nove prakse (1970-1980)*, Novi Sad: Svetovi.

The Biennial Reader, The Bergen Biennial Conference, eds. Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz.

Šuvaković, M (2012) *Umetnost i politika*, Beograd: Službeni glasnik.

Čubriilo, J. On the Eve of the 51st October Salon, in: *Belgrade Experience: The October Salon*, ed. Petrović, S. (2009), Belgrade: Belgrade Cultural Centre.

The Biennial Reader, An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art, eds. Filipović, E., Van Hal, M. and Ovstebo, S. (2009), Bergen, Ostfildern: Bergen Kunsthall, Hatje Cantz.

Groys, B. Comrades of Time, e-flux journal # 11, decembre 2009., 12. januar 2014, <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.

Harvi, D. (2012) *Kratka istorija neoliberalizma*, Novi Sad: Mediteran Publishing.

Duggan, L. (2003) *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and Attack on Democracy*, Boston: Beacon Press.

Hardt, M., Negri, A. (2003) *Imperij*, Zagreb: Arkzin.

Каталози од 1. до 54. Октобарског салона (1960-2013).

Jasmina Čubrilo
University in Belgrade, Faculty of Philosophy, Belgrade

POLICY OF CULTURE AND POLICY OF DISPLAY:
THE OCTOBER SALON

Abstract

This paper is about performative effects of cultural policies in two socio-political systems differing in concept, forms, establishment and maintenance of continuity but also in initiating transformations of the nationally significant cultural institution/event – the October Salon. Initially started as an exhibition of the best art accomplishments and soon a place to display modern trends in applied arts, the October Salon has been conceptually consistent, and almost resistant to change, for almost three decades. For the last two decades, however, the October Salon has been embracing changes, some of which have even been radical (like switching from national to international). Usually, these transformations were observed as a change of paradigms in modern art: mostly vertical (old/new) and rarely or quite frequently horizontal (contemporary differences). The impacts of ideological matrices on the deliberation, continuation and alternations of the October Salon and the micro-politics of the local art community were not considered or analysed.

Key words: *October Salon, cultural policy, discensus, antagonism, socialism, neoliberalism*



Хотел *Excelsior*, Београд, 2007,
фото Мариела Цветић