

УДК 069.1:39(497.1)“1960/1992“
069.02:316.7

Димитрије Тадић, докторанд
Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Центар за музеологију и херитологију
hupnison@yahoo.com

Оригинални научни рад
Примљен: 16.09.2024.
Прихваћен: 21.09.2024.

Стратегије репрезентације Југословенске државе и политике кроз музеализацију идеје модерности: раздобље од 1960. до 1992. године

Апстракт: Стратегије репрезентације Југословенске државе и политике музеализације идеје модерности утемељени су у наративима креираним за потребе југословенског друштва социјалистичког периода у сврху међународног позиционирања тадашње државе. Сагледани у светлу музеолошких концепата и њихове потенцијалне примене, могуће је разматрати доминантне или идентитетске идеје, феномене и наративе у југословенском друштву. Ради јаснијег сагледавања сложених прилика најпре у Федеративној Народној Републици Југославији и потом у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, ваља подробно размотрити основне моделе унутар којих су примењивани геополитички наративи који се могу дефинисати кроз појмове модернизма и модерности, а којима је тадашња Југославија настојала не само да се представи већ и да себи обезбеди дистинктивну међународну позицију. Ове моделе и наративе разматрамо у области тадашње продукције визуелних уметности и њиховог система културе, оличеног у раду Музеја савремене уметности у Београду и галерија савремене уметности у Нишу, Новом Саду, Чачку, Зрењанину и Суботици. Ове установе представљају репере модерности тадашње уметничке сцене из области визуелних уметности, што остају до данас.

Кључне речи: Југославија (ФНРЈ/СФРЈ), стратегије представљања, културна и међународна политика, визуелне уметности, музеализација, модерност, 20. век

Југословенски социјализам и самоуправљање оличени су модернистичким конструктом о једнакости и прогресу, одражавајући идеје политичког руководства земље да, у тадашњем глобалном устројству, држава Југославија успостави

препознатљиву оријентацију на међународном плану. Као егземплярно можемо издвојити југословенско позиционирање на међународном плану кроз политике одабира, излагања и ангажовања савремених уметника, те њихове улоге у креирању колекција музејских установа у Србији. Геополитика Југославије била је базирана на модернистичким идеалима југословенског самоуправног социјализма, на чијим је основама грађена и идеја југословенства након Другог светског рата.¹ Инструменти којима су материјализоване прогресивне смернице југословенске културне политике јесу закони у области културе, упоредо са оснивањем многобројних установа културе, од којих су за нас најважнији музеји, галерије и културни центри. Посебан вид бриге државе о уметницима била је пракса доделе ателеа и станова заслужним уметницима, али и културним професионалцима, чему ваља придружити промишљања о моделима финансирања установа и пројеката у култури. Архивска грађа Државног архива Србије показује да је културна политика тадашње државе била подробно елаборирана, а њене смернице биле су широко друштвено доступне. Уз значајне успехе Југославије, међутим, успостављена је специфична врста контроле над системом културе и његовим актерима, будући да је државни апарат задржао доминантну, централизовану улогу. Један од илустративних примера је функционисање Удружења ликовних уметника Србије.²

Мека моћ Југославије, на међународном плану, заснивала се на специфичној политичкој позицији која је подразумевала суздржаност у блоковској подељености Европе и света, као и на активној улози у процесу оснивања и, касније, деловања Покрета несврстаних. Појам „меке моћи“ дефинише деловање које не укључује наредбу, присилу, претњу, казну, а типови њених ресурса су: институције, идеје, вредности, култура, као и представа о томе да су политике легитимне.³ У постизању циљева меке моћи Југославије улогу су имале и њена учешћа у многобројним међународним и регионалним иницијативама. У међународним оквирима, грађени су односи како са земљама Источног, тако и са државама Западног блока. Значајна пажња била је усмерена на пројекат у чијем оснивању је Југославија имала посебно место – Покрету несврстаних. Са државама чланицама одржаван је нарочит однос, у коме се Југославија представљала као прогресивна заједница социјалистичког и демократског устројства. Велика флукуација страних студената и њихово студирање у Југославији била је мо-

¹ Слободан Селинић, „Југословени и југословенство крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века“, *Култура*, 161 (2018), 7.

² *Југословенка уметност XX века, 1929–1950: Надреализам, постнадреализам, социјална уметност, уметност НОР-а, Социјалистички реализам*, каталог изложбе, (Београд: Музеј савремене уметности, 1969).

³ Џозеф С. Нај, *Будућност моћи* (Београд: Архипелаг, 2012).

гућа због знатног броја стипендија које је Југославија додељивала студентима из несврстаних земаља.⁴

Изречене хипотезе документује и одабрана грађа, попут документа: „Неки елементи за израду извештаја за семинар у Венецији о економској, научној и културној сарадњи у подручју Медитерана (наука и култура)“, из 1984. године. Унутар наведеног можемо као илустративне цитирати: „Посебне акције медитеранских земаља су све бројније и Југославија се активно укључује у њихову реализацију. Југославија редовно учествује на Бијеналу ликовне уметности медитеранских земаља који се одржава у Александрији“.⁵ Као важну констатацију, уз опаску да се званична идеологија огледа и кроз јавно прокламоване материјале или произведене документе: „Све су бројније активности на плану културе субрегиона – Балкана“.⁶ Генерална конференција УНЕСКО-а, као „један од највећих и најзначајнијих међународних скупова који је одржан у Југославији“,⁷ организована је у Београду 1980. године, уз многобројне уметничке садржаје домаћих и иностраних уметника у различитим установама, уз учешће свих југословенских република.⁸

Документација Државног архива Србије показује да је Југославија редовно била присутна на значајним међународним изложбама. Поред поменутог Александријског бијенала, југословенски уметници учествовали су и на Бијеналу ликовне уметности у Сао Паолу, Бијеналу у Венецији, Бијеналу младих у Паризу и Тријеналу примењених уметности у Милану. Од седамдесетих година, координацију ових послова преузео је Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу.

Наведени регулаторни оквир, доступна грађа и реална политика послератне Југославије могу се сагледати и сумирати кроз више упоредних поља у којима се огледа теза о значају модерности за обликовање југословенског друштва. То су најпре међународни односи, затим југословенско заједништво, односно братство и јединство, однос спрема националних мањина и „народности“ Југославије, родни идентитети у светлу процеса женске еманципације и, коначно, стварање јавне институције која је модерност промовисала као инструмент међународне

⁴ Државни архив Србије, Г-278, 1966, Ф-4, Нека питања финансирања културне сарадње са иностранством, Комисија за културне везе са иностранством.

⁵ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, 1984, кутија ба.

⁶ ДАС, 1984, кутија ба.

⁷ Државни архив Србије, Г-277, 1980, Ф-3, Допис Координационог одбора за учешће СР Србије у припремама Југославије за 21. заседање Генералне конференције УНЕСКО-а Извршном већу Скупштине СР Србије.

⁸ ДАС, Г-277, 1980, Ф-3, Допис Координационог одбора за учешће СР Србије у припремама Југославије за 21. заседање Генералне конференције УНЕСКО-а Извршном већу Скупштине СР Србије.

културне дипломатије, односно Музеја савремене уметности у Београду, који је речене идеје успешно тезаурисао и музеализовао.

Југославија као парадигма модерног у међународним односима – Покрет несврстаних

Најамбициознији пројекат Југославије на међународном плану представља свакако Покрет несврстаних, са својом првом конференцијом одржаном 1961. године у Београду. Овај догађај интернационализовао је позицију Југославије и учинио је препознатљивом, а истовремено јој је отворио ваневропска тржишта, омогућавајући извоз индустрије оружја, бродоградње и грађевинске индустрије у Трећи свет, тада вредан рекордних милијарду и по долара годишње.⁹

Високи политички циљеви кроз заједничке декларације покрета прокламовали су и тежње за блиском сарадњом у области културе. Уобичајен начин међудржавне сарадње представља потписивање конвенција, затим споразума и програма сарадње, који прецизно, уговорно дефинишу активности и преузимање обавеза обе стране. Споразуми о сарадњи обично су трајали две године и предвиђали реализацију договорених активности у датом периоду. Овај вид сарадње еклатантно показује политички значај културе и начин на који се она инструментализује за постизање циљева спољне политике, који нису тек само културни. Југославија је од 1966. године имала потписане културне конвенције са четрдесет три земље, од којих је девет било социјалистичких, шест западноевропских, тринаест са афричког континента, девет азијских и седам држава латинске Америке.¹⁰ Дакле, иако је укупан број „земаља у развоју“ са којима је Југославија потписала културне конвенције далеко највећи, са само њих пет је договорен и програм сарадње. Један од разлога за то тицао се недовољне заинтересованости сектора културе у Југославији за овај вид сарадње. Одбор за културу Културно-просветног већа Савезне скупштине сматрао је да „наше присуство у неразвијеним земљама треба посебно посматрати, јер се не подударују увек интереси друштвене заједнице и појединих културних институција“.¹¹ Културна сарадња са „земљама у развоју“ имала је превасходно политички значај, те је препоручено да: „Сарадња на уметничком пољу треба да се састоји пре свега од пружања конкретне помоћи за развој културног живота тих земаља путем слања наших уметничких стручњака за фолклор, позориште

⁹ Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку* (Београд: Слио, 2013), 248–249.

¹⁰ ДАС, Г-278, 1966, Ф-4, Нека питања финансирања културне сарадње са иностранством, Комисија за културне везе са иностранством.

¹¹ Државни архив Србије, Г-277, 1968, Ф-2, Позив Републичком секретаријату за образовање и културу СР Србије на седницу Одбора за културу 19.12.1968. године у Савезном извршном већу. Одбор за културу, Културно-просветно веће Савезне скупштине од 13.12.1968. године.

и музику... На ликовном плану требало би организовати лако покретне изложбе омнибуског карактера“.¹²

Извештај са пута по земљама источне Африке: Танзаније, Уганде, Замбије, Кеније, Етиопије и Судана, реализованог „по налогу председника Савезне комисије за културне везе“ 1969. године, непознатог аутора, подједнако је негативан у осликавању стања културне сарадње са наведеним државама. Са једне стране, у извештају се критикује неорганизованост и нефлексибилност носећих структура сарадње у конципирању садржаја сарадње са наше стране, који би уважавали реалне потребе земаља у развоју, а са друге, концентрисаност на успостављање државног система постколонијалних земаља (махом без свести о потребама презентације своје културе), бирокатизација услед непостојања јасно устројеног система културе (у неким земљама не постоји министарство културе, односно институција надлежна за културу), те схватање сарадње искључиво као помоћи Југославије. Истичу се и проблеми психолошке природе, јер доласком на власт друштвених структура које су у колонијалном периоду биле на друштвеној (полу)маргини „многи од њих се понашају као што су то видели од колонизатора, те их опонашају и у стицању богатства и привилегије“.¹³

Поред великог успеха Југославије у развоју Покрета несврстаних, који је био веома високо постављен политички циљ, нарочито након Прве конференције, одржане у Београду 1961. године, најнеповољнија ситуација била је управо на пољу културне сарадње са земљама у развоју. У програму рада за 1973. годину Савезног завода за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу, као општа констатација наводи се да је у сарадњи са земљама у развоју дошло до „не само стагнације, већ и извесног заостајања, што је довело до одређених политичких импликација“, као и да је наша недовољна организованост и недовољна координираност деловања „најнеповољније деловала на сарадњу са земљама у развоју, где је због ’нерешеног’ питања финансирања изостало програмирање и права организациона акција“. Истиче се да је због тих разлога прекинута пракса програмирања сарадње са тринаест земаља у развоју и да ће Завод током 1973. године радити на утврђивању програма сарадње са две најзначајније партнерске државе Покрета несврстаних (Индија и Египат) и још једанаест држава: Иран, Тунис, Мароко, Судан, Мексико, Авганистан, Пакистан, Кувајт, Кипар, Сенегал и Мали.¹⁴

¹² ДАС, Г-278, 1966, Ф-4, Нека питања финансирања културне сарадње са иностранством, Комисија за културне везе са иностранством.

¹³ Државни архив Србије, Г-277, 1969, Ф-21, Извештај са пута по земљама источне Африке, непознат аутор.

¹⁴ Државни архив Србије, Г-277, 1973, Ф-2, Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу, Програм рада за 1973. годину, Београд, децембар 1972. године.

Једнако је незадовољавајућа била и сарадња током осамдесетих година, посебно у несврстаним државама, док је нешто плоднија била у самој Југославији, услед мањка финансијских средстава, као и због „чињенице да се не иницира реализација акција“.¹⁵ Југославија је кроз Покрет несврстаних остварила значајну симболичну моћ и знатне економске успехе, приступом новим, ваневропским тржиштима, али у области културне сарадње нису постигнути скоро никакви успеси. Присуство Југославије у овим државама било је минимално. Скупштина СФРЈ разматрала је извештај Извршног савезног већа из 1984. године, у којем се област културе уопште не спомиње, већ се искључиво истиче афирмација политике несврстаних, путем политичких процеса и економске сарадње: „Југославија је наставила да делује доследно изворним принципима политике несврстаности, како на подручју политичких тако и на подручју економских односа. То је допринело очувању и учвршћењу положаја и угледа Југославије у међународним односима“.¹⁶

О специфичном, „несврстаном“ југословенском ставу сазнајемо из доступне документације, посебно о међународној сарадњи, као што је Информација о актуелним проблемима рада Културно-информативних центара СФРЈ у иностранству Савезног секретаријата за иностране послове, из 1984. године, у којем се истиче потреба за „максимално ангажовање свих субјеката који делују на информативно-пропагандном плану“ јер је Југославија била суочена са „све агресивнијим политичко-пропагандним наступом и Истока и Запада“.¹⁷

У области визуелних уметности, уколико је уопште постојала, сарадња се тичала веома скромне излагачке праксе, која свакако није амбициозно укључивала колекције савремене уметности музеја и галерија из Србије и Југославије. Чак су се и стратешка промишљања о приступу сарадњи сводила на једноставне мобилне изложбе, делом услед веома ограничених буџетских средстава која су се у ту сврху издвајала. Илустративно је истицање успеха изложбе слика „рађене у реалистичком правцу са нешто застарелом техником“, самоуке сликарке Ане Марије Шукљевић, која је живела у Адису, у Етиопији.¹⁸

Покушај успостављања културне размене и садржајне сарадње са државама из Покрета несврстаних никада није адекватно реализован из бројних разлога. Уочљиво је да Југославија није успевала, или пак заиста желела, да јасно и учинковито реализује своје културно присуство у овим државама. Једнако неучинковит био је покушај да парира другим државама, попут Француске, Немачке

¹⁵ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, Ф-6а, 1984, Информација о реализацији програма културне сарадње са земљама у развоју у 1984. години. Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу.

¹⁶ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, 1984, кутија 1.

¹⁷ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, Ф-6а, 1984.

¹⁸ ДАС, Г-277, 1969, Ф-21, Извештај са пута по земљама источне Африке, непознат аутор.

и Велике Британије, које је карактерисао веома осмишљен приступ културној дипломатији. У коначници, Југославија је пропустила прилику да буде потентан европски промотер несврстаних земаља и њихове савремене културе, капитализујући своју улогу лидера у Покрету несврстаних, адекватном музеализацијом и оснивањем колекције савремене уметности са делима аутора из ових земаља. Једини изузетак представља збирка Музеја афричке уметности у Београду, која настаје најпре као приватна, а доцније институционализована збирка оснивањем градске установе за њен смештај. Оно што је остало као материјална музеална и музејна вредност читавог покрета јесу искључиво дела традиционалне, народне културе и различите драгоцености, које је председник Југославије добијао од председника и других представника „несврстаних“ земаља, али не и релевантна колекција са делима афричке, азијске и јужноамеричке савремене уметности.

Како музеализовати „Братство–јединство“?

Имајући у виду разнолик спектар политичких потешкоћа, са којима се југословенство суочавало, од оснивања Краљевине СХС/Југославије и потоњег социјалистичког модела који на историјску сцену ступа након Другог светског рата, везане за различите облике међуетничких нетрпељивости, колекције југословенског карактера у Србији, а посебно Музеја савремене уметности у Београду и СИВ-а, дају завидну слику о постојању и спровођењу идеје заједништва југословенских народа. Поред наведених репрезентативних примера, и друге збирке савремене уметности имају југословенски карактер, попут колекције галерија савремене уметности. Њихов југословенски наратив често је обликован одржавањем ликовних колонија, у чијем раду су били анажовани бројни уметници из целе тадашње државе. Посебно је значајна била, у овом смислу, Сићевачка колонија у Нишу, која се од свог послератног новог почетка угледала на прву колонију на простору бивше државе, изразито југословенског карактера.¹⁹ По окончању Другог светског рата „Ликовни сусрет“ у Суботици, и зрењанинска ликовна колонија „Ечка“, уз „Меморијал Надежде Петровић“ у Чачку, дају изразито значајан допринос развоју југословенске идеје.

Једно од најважнијих средстава државне пропаганде биле су амбициозне југословенске изложбе, међу које спада Југословенско тријенале ликовне уметности. О њеној важности сведочи опис ове смотре: „Југословенски тријенале ликовних уметности је установа Скупштине града Београда чији је задатак да организује сваке треће године највећу југословенску ликовну манифестацију под

¹⁹ *Галерија савремене ликовне уметности Ниш, 50 година, 1970–2020*, приређивач Милица Тодоровић (Галерија савремене ликовне уметности Ниш: 2020), 135–136.

називом Тријенале ликовних уметности“.²⁰ Из истог документа Секретаријата за културу Србије Савезном секретаријату за просвету и културу сазнајемо да је председник Савета тријенала био Миодраг Протић, а директор Александар Зарин. Делегирани представник Секретаријата за културу био је „друг Милан Коњовић, академски сликар и управник Градског музеја у Сомбору.“²¹ Наведени појединци припадали су друштвеној елити тадашње културне и уметничке сцене, што указује на значај ове манифестације.

И поред значајних музејских и уметничких иницијатива, проблем спровођења југословенског заједништва огледао се у слабој међурејубличкој сарадњи и слабом међусобном познавању културних прилика у југословенским републикама. Не треба занемарити ни да је то, бар делом, било условљено и постојањем различитих културних система у републикама, „јер је уређивање области културе у надлежности република, односно покрајина“.²² О значају неговања и промоције идеје југословенског заједништва сведочи „Споразум о учешћу у финансирању културних и уметничких акција и манифестација од заједничког интереса“ из 1972. године, који је предвидео финансирање таквих пројеката.²³ У питању су били најпре аматерски и дечији програми, што уједно осликава њихову важност, уз тек неколико пројеката који окупљају професионалце.

Стратешки документи из посматраног периода истичу неопходност сарадње, услед њеног значаја „за јачање заједништва у Југославији“ и „потребу сваке националне културе да буде отворена према осталим југословенским културама и да се кроз међусобно упознавање развија и утиче на заједнички развој“.²⁴ Међународно комуницирање југословенског заједништва била је најпрогресивнија модернистичка одредница југословенске политике и њеног идентитетског квалитета.

Уколико, пак, фокус усмеримо на појам сарадње и степен реалне реализације исте, веома сликовито наведено унутрашње остваривање заједништва може бити проблематизовано. Споразуми о сарадњи са различитим државама Европе и света реализовани су кроз амбициозно конципиране изложбе јасног југословенског карактера. Доступна документација указује да су садржаји уговора осмишљавани према принципу такозваног „рејубличког кључа“. Односно,

²⁰ Државни архив Србије, Г-278, Ф-3, 1965, Допис Југословенског тријенале ликовних уметности Секретаријату за културу, 5.6.1965. године.

²¹ Државни архив Србије, Г-278, Ф-4, 1965.

²² Државни архив Србије, Републички комитет за културу, 1982, кутија 1.

²³ Државни архив Србије, Републичка заједница културе, 1972, Ф-1, Споразум о учешћу у финансирању културних и уметничких акција и манифестација од заједничког интереса.

²⁴ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, 1982, Ф-12, Сарадња у области културе организација и заједница од интереса за Републику са одговарајућим организацијама САП Косово.

програми сарадње осмишљавани су спрам жеља и циљева сваке појединачне републике. Може се такође констатовати да је једном броју република, односно Србији, Хрватској и Словенији, културна сарадња била значајније поље деловања и инструмент међународне репрезентације. Ово се посебно односи и на заступљеније садржаје из области савремене уметности и културе. Преостале републике у знатно мањој мери биле су заинтересоване за своје међународно присуство и репутацију, те су се мање укључивале у овај вид сарадње. Разматрајући рад галерија савремене уметности, нишка и зрењанинска галерија организовале су неколико изложби у иностранству. Нишка је имала четири представљања домаћих уметника у иностранству, од којих је значајно нагласити само изложбе под називом „Изложба југословенских уметника у Луцерну“, организована 1981. године, и „Петнаест уметника из Ниша, савремена уметност из Југославије“, организована у Паризу, 1984/1985. године. Преостале две изложбе имале су најпре локални, а не југословенски карактер.²⁵ Једино је новосадска галерија имала амбициозна, у неколико случајева југословенска представљања у иностранству, будући да је деловала у главном граду покрајине, те је била равноправни актер у реализацији међународне сарадње савезног нивоа власти.

Ипак, Музеј савремене уметности у Београду имао је кључну институционалну улогу у пласирању наратива југословенског заједништва у међународној сарадњи и његовог експорта. Београдски музеј је у периоду од 1966. до 1989. године организовао укупно четрдесет две југословенске изложбе у иностранству, од којих је шеснаест у наслову садржало децидирану југословенску одредницу.²⁶ Поред наведених, учешће југословенских уметника у престижним ревијалним међународним изложбама, као што су бијенала у Венецији и Сао Паолу, али и Бијеналу (младих) у Паризу, Међународној изложби мале пластике у Будимпешти, Међународном бијеналу сликарства у Токију и Форуму културе, такође су имала посве југословенски карактер.²⁷

²⁵ Архив Музеја савремене уметности у Београду.

²⁶ Југословенске изложбе представљене су у Атини, Прагу, Братислави, Берну, Будимпешти, Бриселу, Луксембургу, Ајндховену, Букурешту, Никозији и Валети; италијанским градовима – Риму и Ђенови; немачким градовима – Франкфурту, Дортмунду, тадашњем Западном Берлину, Нирнбергу и Леверкузену; пољским градовима – Вроцлаву и Варшави, те индијским градовима – Њу Делхију, Бомбају, Равалпинди, Лахореу, Карачију; те мексичким градовима – Мексико Ситију, Гвадалахари, Сан Луису; као и Новом Зеланду, Манили, Олбани у Њујорку.

²⁷ Архив Музеја савремене уметности у Београду.

Динамике културног плурализма у светлу „народа и народности“ Југославије

Бројни органи државне управе имали су нарочита тела за питања културе националних мањина – односно „народности“. Једно такво тело била је комисија Републичке заједнице за културу за развој културе народности, а постојала је и комисија за међурејубличку и покрајинску сарадњу.²⁸ Изградња домова културе на територији Србије имала је посебан значај у срединама где живе националне мањине, попут Лебана, Тутина, Прешева и Трговишта. Развој система културе имао је значајну функцију у смањењу нежељених миграција „село – град“, у чему је домовима културе додељено значајно место. Ове установе коришћене су за развој аматеризма и програма који промовишу револуционарну југословенску традицију као подесне за развијање међуетничких односа и заједништва. Активности културног аматеризма подразумевале су смотре рецитатора, такмичење села, сусрете драмских аматера села, дечије хорова, ликовне изложбе аматера, смотре фолклора и певача; „Полазећи од претпоставке да је неопходно развијати, пре свега, основе културно-уметничког аматеризма, Заједница културе у 1984. години стимулисаће оне активности које својим васпитно-образовним радом и функцијом доприносе свестраном оспособљавању личности самоуправљача, које подстичу укупан културно-образовни развој пре свега младих и утичу на хуманизацију личности, а све преко установе културе, а то је Културно-уметнички центар „Јосиф Јањић“ Бујановац“.²⁹ Документација Републичке заједнице културе указује да су значајним средствима редовно финансиране активности општинских заједница културе. Из доступног архивског материјала чини се да је посебан фокус стављен на албанску и бугарску националну мањину. Значајним средствима финансирано је и деловање радио емисија на језицима народности, односно националних мањина.³⁰ Такође, финансирано је и издаваштво, са нагласком на израду уџбеника националних мањина. Републичка заједница културе образовала је и Комисију за развој култура народности које живе на територији СР Србије ван аутономних покрајина.³¹ Стручна служба Републичке заједнице културе израдила је 1971. године документ којим се планира финансирање различитих активности националних мањина у ужој Ср-

²⁸ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, Ф-3, 1982, Републичка заједница културе, Извршни одбор, 9.2.1982. године.

²⁹ Државни архив Србије, Републички комитет за културу, 1984, кутија 2, Самоуправна интересна заједница културе Општине Бујановац, Годишњи план остваривања плана СИЗ културе за период 1981–1985, у 1984. години.

³⁰ Државни архив Србије, Г-335, 1961, 1963, кутија 1, Документ Фонда за унапређивање културних делатности.

³¹ Државни архив Србије, Републичка заједница културе, 1971, Ф-2, Записник са 14. седнице Извршног одбора Републичке заједнице културе од 21.5.1971. године.

бији. Учешће у програмима међународне размене подразумевало је балансиран одабир стипендиста из две аутономне покрајине и тзв. „уже Србије“. О овоме сведочи једномесечна стипендија Муслима Муслићија, уметника и професора на Вишој школи за примењене уметности у Приштини унутар оквира сарадње са Републиком Француском, коју је финансијски подржао Фонд за унапређивање културних делатности.³²

У погледу колекција савремене уметности и питања заступљености уметника припадника „народности“ у њима, поред Музеја савремене уметности у Београду, референтне примере представљају Галерија савремене уметности у Нишу и Савремена галерија у Суботици. Мора се напоменути да нити једна изложба музејских установа у иностранству, па тако ни Музеја савремене уметности у Београду, није подразумевала наратив о националним мањинама које живе у Србији. Увидом у колекцију нишке галерије уочавају се дела уметника албанске националности, махом косовских уметника, као што су Реџеп Фери, Исак Аслани или Рама Кардуш, али и уметника припадника других националних мањина, као што су бугарска и мађарска мањина. Ова дела излагана су само у домаћем контексту, било у Галерији савремене уметности Ниш, или пак другим градовима и општинама, попут Крушевца, Београда и Врњачке Бање.³³

Увидом у активности на међународном плану може се констатовати да комуникација колекција путем концепата који промовишу разноликости националне и етничке структуре Србије није била примењивана упркос постојању различитих мера за унапређење положаја припадника националних мањина у Србији. На иностраним гостујућим изложбама било је, истини за вољу, уметника припадника националних мањина или „народности“, попут Мађара Јожефа Ача и Албанца Муслима Муслићија, али без нарочите назнаке о њиховој националној припадности. Разлог за њихово равноправно представљање са уметницима припадницима „народа“ Југославије можемо тражити не толико у професионалности кустоског одабира за изложбу, већ у идеји да је у тадашњој држави питање интеграције народности у југословенско друштво успешно окончано. Ова се хипотеза може једнако применити и на питања друштвене равноправности и еманципације жена.

³² Државни архив Србије, Г-335, 1967, Ф-5, Документ Фонда за унапређивање културних делатности.

³³ Архив Галерије савремене ликовне уметности Ниш.

Улога родних идентитета и „женска еманципација“ у огледалу државе и њене политике јавне репрезентације

Југословенски Устав из 1946. први пут је гарантовао пуну правну, привредну и друштвену равноправност полова. Овоме ваља придружити статистике према којима је од 1945. године удео запослених жена стално растао, и то чак за 7,3% брже него у свим европским земљама. Већ око 1964. године готово 29% запослених биле су жене. Друштвени положај жена био је огледало еманципаторских идеја унутар југословенског друштва и важан аспект особености његовог самоуправног социјализма. Жене у социјализму почињу да заузимају позиције и упражњавају занимања сматрана за типично мушка, као што су амбасадорке, деканнице, инжењерке или возачице аутобуса. Пропорционално, на вишим лествицама друштвеног успона удео жена био је све мањи, о чему сведочи структура чланства Савеза комуниста у којој доминирају мушкарци, па је међу члановима ЦК у 1963. години било свега 5% жена. И поред знатно више радне продуктивности жена, оне су у Југославији зарађивале између 10 и 40% мање од мушкараца.³⁴ Антифашистички фронт жена била је утицајна југословенска организација основана током Другог светског рата, која је активно деловала и након његовог завршетка. Ова организација укинута је на Четвртом конгресу Савеза комуниста 1953. године, услед, како неки аутори верују, превеликог политичког потенцијала, који би могао представљати опасност за постојећу доминацију мушкараца у политичком естаблишменту. Као замена, понуђена је иницијатива за оснивање Савеза женских друштава, уз смањени фокус деловања.³⁵ Питања политичке еманципације, као парадигме хипермаскулинизоване јавне сфере и симболичке, али и стварне позиције моћи, међутим, нису постављана.³⁶ Почетком шездесетих година ова организација замењена је Конференцијом за друштвену активност жена, која делује унутар Савеза социјалистичког радног народа Југославије (ССРНЈ), под чијом је директном политичком контролом и била. На овај начин, ослабљена је иницијална идеја о активном учешћу жена у политичком животу тадашње државе.

Слика жене-ратнице, то јест партизанке, била је веома распрострањена, чак и у домену популарне културе. Насупрот овом стереотипу јављају се концепти „женских часописа“, за које је речено да су „женама пре свега били извор забаве и корисних савета, а не подршка у еманципацији и борби за равноправнији

³⁴ Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, 270.

³⁵ Унутар удружења формиране су секције: Мајка и дете, Друштво напредних домаћица и Женска задруга за кућну радиност, чији задатак је био да помогну у сегментима из сфере приватности, која је одувек и била домен резервисан за жене.

³⁶ *Жене на тлу Србије*, приређивачи Ивана Пантелић, Љубинка Шкодрић и Светлана Стефановић (Београд: Хера Еду, 2021), 279.

положај у друштву“.³⁷ Чини се да су, након активног учешћа у рату и њиховог пожељног доприноса борби за слободу, жене враћене у своје традиционалне родне улоге. С тим у вези, сликовит је пример дуго планираног, али никада реализованог споменика „жени борцу“.³⁸

Неусаглашеност теоријски прокламованих модернистичких вредности социјалистичке Југославије са успостављеном праксом видљива је још јасније на музејском и музеолошком пољу. Музејске установе у Србији скоро да нису примењивале феминистичке приступе и кустоска промишљања која би подразумевала таква теоријска полазишта у третирању уметничких дела из својих колекција, нити конципирању збирки. Нишка галерија савремене уметности реализовала је укупно пет тематских изложби, зрењанинска галерија свега три, док су суботичка и чачанска организовале по једну. Доступна архивска грађа галерија савремене уметности, у погледу „женских“ изложби, наводи по две одржане у Галерији савремене ликовне уметности Ниш и Савременој галерији Уметничке колоније Ечка, као и десет изложби у Галерији „Ликовни сусрет“ у Суботици. Међутим, готово половина ових изложби нарочито су конзервативне и најчешће пригодно организоване поводом међународног Дана жена.³⁹

Изложбе које представљају женско стваралаштво, а нису пригодно организоване, смештене су у професионални контекст, што је њихов примарни квалитет у погледу феминистичких разматрања излагачке делатности музејских установа у Србији. Са изузетком прве женске изложбе, коју је Галерија савремене уметности Војводине у Новом Саду организовала, поставивши жене у професионални оквир – „жене ствараоци“, од преосталих пет три представљају колекцију галерије, са опаском да су оне биле рефлексија наратива о „жени као инспирацији уметника“. Неке од њих инсистирале су и на „тананости женског уметничког израза“.

Излагачка политика Музеја савремене уметности у Београду сведена је на две женске изложбе организоване изван простора музеја. Прва изложба одржана је под називом „Жене сликари у савременом српском сликарству“, отворена у Светозареву (Јагодини), Пироту, Трстенику и Бањој Луци 1973, затим у Зеници 1974. и Мостару 1975. године. Друга изложба, под називом „Жене сликари“, приказана је у Београду 1983. године унутар простора фабрике „21. мај“ у Рако-

³⁷ Марија Вујовић и Анка М. Прокоповић, „Женска штампа у социјалистичкој Југославији“, *Култура*, 161, (2018); М. Вујовић и А. Прокоповић, „Женска штампа у социјалистичкој Југославији“, 166–167.

³⁸ Хајке Карге, *Сећања у камену – окамењено сећање?* (Београд: Библиотека XX век, 2013), 106–107.

³⁹ Архиви Галерије савремене ликовне уметности Ниш, Савремене галерије Зрењанин, Савремене галерије Суботица и Уметничке галерије „Надежда Петровић“ Чачак.

вици.⁴⁰ Ниједна од наведених изложби, међутим, није недвосмислено заступала модернистичку, феминистичку перспективу, нити је излагана у иностранству.

Музеј савремене уметности у Београду као манифест идеје југословенског модернизма

Активности попут изложби и међународне размене, уз учешће иностраних и југословенских уметника у интернационалним манифестацијама, као и других професионалаца, упоредо са резиденцијалним програмима, били су осовина развоја концепта југословенске модерности. Ипак, најмоћније геополитичко „оружје“ Србије и Југославије у процесу креирања идентитета модерности и његовог музеалног квалитета јесте оснивање и рад Музеја савремене уметности у Београду. Иако делатност музеја у иностранству није подразумевала јасно коришћење друштвено присутних модернистичких наратива, попут укључивања националних мањина, феминистичких концепата, или пак повезивања са „несврстаним“ државама, његов значај у међународној промоцији и позиционирању Србије и Југославије на овом пољу био је несумњив. Најважнији модернистички наратив приказиван у иностранству био је концепт југословенског заједништва. Музеј савремене уметности играо је пресудну улогу у репрезентовању ових идеја, и то путем југословенских изложби, одржаваних најпре у Београду, а потом и многим европским државама и градовима, топосима културе попут Токија, Сао Паола, Каира, Новог Зеланда и Олбанија у савезној држави Њујорк. Остале музејске установе у Србији, односно галерије савремене уметности, биле су, у извесној мери, активне на пољу међурејубличке, југословенске сарадње, представљајући уметничко стваралаштво других ликовних центара тадашње државе, као и у музеализацији њихових уметничких концепата путем изградње релевантних колекција југословенског опсега, али домет ових усанава остаје ограничен на територију Југославије. Ниједна изложба која би еклатантно представила југословенску уметничку и културну сцену у иностранству није организована. Изузетак је тадашња Галерија савремене ликовне уметности Нови Сад, али искључиво „по кључу“, у тек пар прилика, када је, као галерија која делује у главном граду покрајине, била у обавези да то учини, а потребно је напоменути да су те изложбе биле далеко скромнијег квалитета од оних које је организовао Музеј савремене уметности у Београду.

Као што је већ напоменуто, у области културне сарадње са државама „несврстаног блока“, чији је Југославија била истакнути члан, одвијала се веома скромна размена, чији су домети углавном досезали тек до фолклорних или неамбициозно конципираних уметничких и културних садржаја. За развој

⁴⁰ Архив Музеја савремене уметности у Београду.

модерности југословенског друштва значајнији су били боравци студената из ових држава у Југославији.

Унутар Србије и њене уметничке и културне сцене, поменути концепти, чији је смисао да прогресивно промовишу инклузију националних мањина и родну равнoprавност социјалистичког друштва препознатљиву у јавној сфери кроз синтагму „другарице и другови“, нису били заступљени у праксама музејског система, те нису ни могли бити коришћени на међународном плану. У контексту феминистичког дискурса, који се може посебно проблематизовати, коришћен је пригодан приступ женском стваралаштву. Ово се може сагледати најпре кроз формалне манифестације, попут обележавања међународног дана жена. Такође су често коришћени регресивни модели, чији је смисао да женско стваралаштво поставе у контекст „жене као инспирације и музе уметника“ или, пак, лирске „женске тананости и осећајности“. Ниједна феминистичка изложба није одржана у музејском систему тадашње Србије, а које би недвосмислено заступале еманципујуће садржаје. Исти закључак можемо донети и када су питању изложбе које би промовисале разноврсност југословенских народности, односно националних мањина, као и њихову инклузију у тадашњем југословенском друштву. Разлог за такво стање ствари вероватно треба тражити у непотребности истицања различитости, будући да су оба друштвена питања „успешно решена“ путем успостављања југословенског социјалистичког устројства.

Из данашње перспективе, међутим, различита постигнућа културне политике Југославије, али и значајна међународна присутност Србије у југословенском периоду, у потпуности су недостижна. Непостојећа, или негативна европска и међународна позиција данашње Србије условљена је вулгарном политизацијом функција културе, као и аматеризацијом њеног професионалног поља. Оправдано је констатовати да је данас готово немогуће баштинити успехе југословенске Србије, а напори појединаца немају неопходан замањак за постизање тако амбициозног циља. О овоме речито говори и однос према научној делатности, као што је развој академске дисциплине менаџмент у култури.⁴¹

Актуелне прилике аргумендује и идеја Миодрага Протића да „Музеј, односно Београд, треба да постане... и једно од средишта међународног уметничког

⁴¹ Милена Драгићевић Шешћ, „Култура и демократија: културне политике на делу, Да ли је могућа теорија културне политике на полупериферији?“, *Култура*, 160 (2018), 1, 14–15: „Нинило нам се да је поразна чињеница да, упркос неким нашим текстовима и цитатима, подаци које износимо о науци ствараној у Југославији не улазе у западни корпус знања (на пример, чињеница да се организација културних делатности (менаџмент у култури), као академска дисциплина, прво развила у Југославији, још 1961. године, знатно пре *City University* у Лондону – 1967. године, иако сам је износила у бројним текстовима објављеним у иностранству на енглеском језику, није се нашла у текстовима других аутора који и даље лондонском универзитету дају предност“.

живота⁴², која се није могла остварити или наставити остваривати услед мањка одговарајуће политичке подршке и недостатка јасно одређене агенде из домена културне политике. Рецентно је питање у тренутној (глобалној) друштвеној динамици да ли је модернистичка парадигма и даље функционална као идеолошки оквир којим се може досегнути жељена будућност или су то, пак, различите идеје из домена ретроспективног односа спрема прошлости која је, истини за вољу, овако утемељена у епохи историзма 19. века. Ово питање усложњава се актуелнијим разматрањима о идеји модернизма, као што су концепти „вишеструке модерности“⁴³ Шмуела Ајзенштата и „флуидне модерности“⁴⁴ Зигмута Баумана, али и оних који идеју модернизма дефинишу путем евроцентризма, глобализма и постколонијалних концепата центра и периферије.⁴⁵

Понуђено истраживање и аргументацију сматрамо доприносом овој друштвеној дилеми.

Spisak izvora i literature

Državni arhiv Srbije, Fond Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih delatnosti Socijalističke Republike Srbije, G-335.

Državni arhiv Srbije, Fond Republičke zajednice kulture.

Državni arhiv Srbije, Fond Republičkog komiteta za kulturu.

Državni arhiv Srbije, Fond Republičkog sekretarijata za kulturu i obrazovanje Socijalističke Republike Srbije, G-277.

Državni arhiv Srbije, Fond Republičkog sekretarijata za kulturu Socijalističke Republike Srbije, G-278.

Arhiv Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

Arhiv Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.

Arhiv Galerije savremene likovne umetnosti Niš.

Arhiv Galerije savremene umetnosti Subotica.

Arhiv Savremene galerije umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin.

Arhiv Umetničke galerije „Nadežda Petrović“, Čačak

Bauman, Zigmunt. *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.

Čalić, Mari-Žanin. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio, 2023.

⁴² *Музеј савремене уметности у Београду – разлози и циљеви*, приређивач Миодраг Протић (Београд: Музеј савремене уметности, 1965), 4.

⁴³ *Multiple Modernities*, приређивач Shmuel N. Eisenstadt, (London: Routledge, 2002).

⁴⁴ Зигмунт Бауман, *Флуидни живот* (Нови Сад: Mediterran Publishing, 2009).

⁴⁵ *L'art à l'ère de la globalisation, Modernités et décentrement*, приређивач Christine Macel (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2022).

- Dragičević Šešić, Milena. „Kultura i demokratija: kulturne politike na delu, Da li je moguća teorija kulturne politike na poluperiferiji”. *Kultura*, 160, 14–15 (2018), 13–35. (ćirilica)
- Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 50 godina, 1970–2020*, priređivač: Milica Todorović. Niš: Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2020.
- Jugoslovenska umetnost XX veka, 1929–1950: Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, Umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, priređivač: Miodrag Protić. Beograd: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, 1969.
- Karge, Hajke. *Sećanja u kamenu – okamenjeno sećanje?*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2013.
- L’art à l’ère de la globalisation, Modernités et décentrement*, sous la direction de: Christine Macel. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2022.
- Muzej savremene umetnosti u Beogradu – razlozi i ciljevi*, priređivač: Miodrag Protić. Beograd: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, 1965.
- Multiple Modernities*, edited by Shmuel N. Eisenstadt. London: Routledge, 2002.
- Naj, S. Džozef. *Budućnost moći*. Beograd: Arhipelag, 2012.
- Selinić, Slobodan. „Jugosloveni i jugoslovenstvo krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. veka”. *Kultura*, 161, 7 (2018), 105–122. (ćirilica)
- Vujović, Marija i Prokopović, Anka M. „Ženska štampa u socijalističkoj Jugoslaviji”. *Kultura*, 161, 166–167 (2018), 152–169 (ćirilica)
- Žene na tlu Srbije*, priređivači: Ivana Pantelić, Ljubinka Škodrić, Svetlana Stefanović. Beograd: Hera Edu, 2021.

Dimitrije Tadić

Summary

The strategies of representation of the Yugoslav state and the politics of musealisation of the idea of modernity are based on narratives created for the needs of Yugoslav society in the socialist period for the purpose of the international positioning of the then state. Viewed in the light of museological concepts and their potential application, it is possible to consider the dominant or identity ideas, phenomena and narratives in Yugoslav society. In order to understand the complex situations in the Federal People's Republic of Yugoslavia and in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia more clearly, it is necessary to examine the basic models within which geopolitical narratives were applied. Those models can be defined through the concepts of modernism and modernity, which Yugoslavia sought not only to present itself but also to secure a distinctive international position for itself. We examine these models and narratives in the field of contemporary visual arts production and their cultural system, embodied in the work of the Museum of Contemporary Art in Belgrade and the contemporary art galleries in Niš, Novi Sad, Čačak, Zrenjanin and Subotica. These institutions represent benchmarks of modernity in the contemporary visual arts scene, which remain to this day.